

**Ralf Schenk (Red.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg:
DEFA-Spielfilme 1946-1992**

Hrsg. vom Filmmuseum Potsdam. - Berlin: Henschel 1994, 559 S., DM 98,-

"Filmzuschauer und Filmemacher im Osten haben mit der DEFA mehr verloren als einen Filmbetrieb. Sie verloren den gemeinschaftlichen

Wunsch nach Weltverbesserung an eine Gesellschaft, in der sich jeder selbst der Nächste ist. Die DEFA war die Filmfirma Ostdeutschlands gewesen. Plusquamperfekt." (S.338) Dieses pessimistische Fazit zieht Bärbel Dalichow aus dem Hickhack um den Fortbestand des Medienstandorts Babelsberg seit dem 3. Oktober 1990. Im Grunde, so suggeriert sie, geht es um einen weiteren Akt der kulturellen Kolonisierung, um einen weiteren Akt der Zerstörung von Identität: 40 Jahre DDR-Filmproduktion gelten nichts mehr.

Doch was ist das für eine Identität, die sich in den DEFA-Filmen ausdrückte oder gar von ihnen formuliert wurde? Lese ich die sechs Aufsätze, die chronologisch die Entwicklung der DEFA von 1946 bis 1989 zum Thema haben, so kommen mir andere Stichworte in den Kopf: Immer wieder haben die künstlerischen Kräfte, die Drehbuchautoren, die Regisseure, etwas anderes gewollt als die politische Führung, und immer wieder hat sich die politische Führung durchgesetzt. Lesen wir hier eine Geschichte des DEFA-Films, oder die Geschichte einer Lomaryanz, die in der Rückschau ihren Gegenstand nicht mehr greifen kann? Ich habe es noch gut im Ohr, was Brigadier Balla (Manfred Krug) zu Ingenieurin Kati Klee (Krystyna Stypulkowska) sagt, um sie zum Rendezvous zu überreden: "Mit Ihnen würde ich mir auch 'nen DEFA-Film ansehen." Der Film, in dem solches gesagt wurde, *Spur der Steine* (Frank Beyer, 1966), war damals zuviel für die DDR-Obrigkeit. Wäre er deshalb gerade richtig gewesen für das DDR-Publikum?

Ralf Schenks reich bebildertes Buch ist der erste großangelegte Versuch der vollständigen Rückschau, die versucht, die Entwicklung der DEFA sinnvoll zu gliedern und politisch/gesellschaftlich zu kontextualisieren. Dafür wurden Dokumente aus Archiven nicht nur der DEFA, sondern auch der SED und der Hauptverwaltung Film im Kulturministerium ausgewertet - leider in einem nur begrenzten Umfang, wie Schenk in seinem Geleitwort darlegt: zu zahlreich, zu unübersichtlich seien die die DEFA betreffenden Schriftstücke. Das zeigt auch gleich, daß das letzte Wort über die DEFA noch nicht gesprochen ist, daß vielmehr in den nächsten Jahren eine kritische, faktengestützte Auseinandersetzung mit dem Tun und Lassen des DDR-Films erst beginnen muß.

Erst wenn diese Akten umfassender aufgearbeitet werden sein werden, wird sich ein runderes Bild ergeben können, denn wo die einzelnen Aufsätze Zusammenhänge darlegen sollten, erschöpfen sie sich bisweilen seitenlang in Inhaltsangaben von Filmen. Wo die Mechanismen staatlichen Einflusses, parteilicher Lenkung, offengelegt werden sollten, beschreiben die Autoren Einzelfälle. Wie dieses Buch zwischen bedeutsamen und weniger bedeutsamen DEFA-Filmen zu unterscheiden sucht, verhindert es einen vergleichenden Blick auf den internationalen Vergleich. Es besteht wohl

kaum ein Zweifel, daß der Film der DDR nur höchst selten interessante, frische Bilder fand, um seine Botschaften zu visualisieren. Daß der Film der DDR einseitig ein Drehbuchfilm war, der auf Handlung und auf Dialogen aufbaute, wird heute wohl nicht bestritten, auch nicht von den Autoren des vorliegenden Bandes. Daß die DEFA zur Bildsprache des 'Welt'-Kinos wenig Neues beizutragen gehabt hat, wird hier aber geschickt kaschiert.

Das westliche Kino hat spätestens mit den späten fünfziger Jahren seine jeweiligen "Neuen Wellen" ausgebildet; nichts davon in der DDR. Im Gegenteil: Es bedurfte eines Totalverbots der Produktion von 1965/66, damit Zuschauer weltweit Jahrzehnte später sich einen Sinn darüber einbilden konnten, was neu hätte sein können am Film aus Babelsberg - hätte, ja hätte die SED.... Konjunktiv!

Ohnehin war es ein Mißgriff, ausgerechnet die Darlegung der wichtigen Zeit zwischen dem Mauerbau und den Beschlüssen des 11. Plenums einer Autorin zu übertragen, die in ihrem Sprachduktus zwischen moralischer Verurteilung und moralischer Rechtfertigung oszilliert. Der Klärung der Sachverhalte dient dies nicht: "Es ist hier nicht der Platz, ausführlich auf dieses Ereignis einzugehen. Kurz beschrieben sei, wie sich das Autodafé der beiden Filme auf die übrigen halbfertigen [...] Arbeiten sowie die Entwicklung der DEFA auswirkte" (S.196). Die Rede ist von den Verbotsgründen für Kurt Maetzig's *Das Kaninchen bin ich* (1965), und wenn nicht hier der Platz ist, darüber zu reden, wo bitte sonst?

Aber weiter: "Generell setzte ein von heute aus nur als irrational zu bezeichnender Prozeß der Beargwöhnung der eigenen Arbeit ein. Man versuchte teilweise, sich vorzustellen, was die - nun zum größten Teil neuen - Kulturfunktionäre unter dem Blickwinkel des Plenums an den fast fertigen Filmen oder auch an Szenarien problematisch finden könnten, um Einwendungen zuvorkommen. Unsicherheit herrschte auf allen Seiten" (S.197). Voraussetzende Selbstzensur also, die obendrein als "qualvolle Zuckungen des Widerstandes der betroffenen Filmemacher" kaschiert wird, um so mehr, als damit einhergehen "ihre Bemühungen, sich mit der Parteilinie in Übereinstimmung zu bringen, ohne sich selbst aufzugeben" (ebd.). Der Staat winkt, und die Künstler folgen. Was dennoch entstand, trotz SED, trotz HV, trotz des Einspruchs der FDJ oder des FDGB, trotz ausgewählter Leserbriefe im *Neuen Deutschland*, was, bitte schön, hat das noch mit nationaler Identität zu tun?

Wir werden mehr Distanz brauchen, um bei der DEFA-Produktion von 1946 und 1992 zwischen Spreu und Weizen trennen zu können, zwischen dem, was die Filmbürokratie zu zeigen beabsichtigte und dem, was die Filme daneben, gewollt oder ungewollt, auch noch zeigen. Bis dahin, fürchte ich, ist die Tradition und die Magie des Ortes Babelsberg die halbe Miete für das anhaltende Interesse an der DEFA.

Was die politischen Implikationen der DEFA-Filme angeht, kommen die Autoren über Andeutungen nicht hinaus. Aufgabe des Films war es aus Sicht der SED, die Menschen für den Sozialismus zu begeistern. Der Film also als erzieherisches Medium. Zwar schildern die Autoren immer wieder Einflußnahmen staatlicher Stellen auf Filme, in der Drehbuchphase, in der Produktion, in der Endfertigung, ja in der Distributionsweise (Zulassung nur für großstädtische Filmclubs o.ä.). Aber wie waren die Einflußmöglichkeiten verankert? Wie haben die Richtlinien ausgesehen, wie die Gesetzesformulierungen, die Durchführungsbestimmungen? Die Geschichte eines Staatsbetriebes ist unvollständig beschrieben, wenn die ordnungspolitischen Faktoren der Betriebsführung nicht ausführlich dargelegt werden. Da hilft auch kein noch so differenzierter und vollständiger Produkt-Katalog, in diesem Fall die wirklich ausgezeichnete Filmographie von Susanne Brömsel und Renate Biehl.

Die DEFA ist zerschlagen; Babelsberg wird weiterleben, und sei es als umworbene high price-Immobilie vor den Toren der Hauptstadt. Und nachdem das alte sog. "Haus 31", das erste Bioskop-Studio auf dem Gelände, nun schon, denkmalgeschützt (und deshalb nur entkernt und innenausgebaut) ans Fernsehen verscheuert worden ist (s.S.346f.), kann man sich durchaus vorstellen, dereinst im alten Tonkreuz sein müdes Haupt auf einem teuren Hotelbett zu lagern, denkmalgeschützt und innenmodernisiert. Bärbel Dalichow hat schon recht mit ihrer Schlußformulierung: "Ein drittes Leben der Filmstadt Babelsberg ist unwahrscheinlich, aber nicht ausgeschlossen" (S.353). Seither hat sich einiges geändert. Das derzeit modernste Tonstudio Europas ist in Babelsberg installiert und, wie zu hören ist, ausgebucht. Seit Ende 1993 werden verstärkt wieder Filme in den Studios gedreht. Die Dinge sind also im Fluß, und Hoffnung gibt es allerorten. Ralf Schenks Schlußfolgerung am Ende seines im Dezember 1993 geschriebenen Geleitworts klingt deshalb weit weniger pessimistisch: "Das dritte Leben der Filmstadt Babelsberg ist tatsächlich nicht mehr ausgeschlossen" (S.7). Perfekt.

Uli Jung (Trier)