

## Fotografie und Film

**Dorothea Becker: Zwischen Ideologie und Autonomie.**

**Die DDR-Forschung über die deutsche Filmgeschichte. 1949-1989**

Münster-Hamburg-London: LIT Verlag 1999, 304 S., ISBN 3-8258-3393-3, DM 59,80

Es ist bezeichnend für den Stand der Filmhistoriografie in Deutschland, dass erst jetzt eine analytische Arbeit zur Filmgeschichtsforschung in diesem Lande erschienen ist. Eine Wissenschaft bedarf halt einer gewissen Reife, bevor es möglich ist, einen Rückblick auf die erzielten Forschungsleistungen zu werfen. Kam die deutsche Filmgeschichtsschreibung zunächst über das Feuilletonhafte nicht hinaus, entwickelte sie sich doch in den letzten vierzig Jahren zu einer Wissenschaft, deren Praktiker an den verschiedensten Orten innerhalb und vor allem auch außerhalb des streng akademischen Bereiches arbeiten. Jetzt, zehn Jahre nach der Wiedervereinigung, legt Dorothea Becker eine Dissertation aus dem Institut für Publizistik zu Münster vor, die die Filmhistoriografie der DDR zum Gegenstand hat. Diese vorbildliche Arbeit lässt verstärkt den Wunsch aufkommen, eine vergleichbare Untersuchung zur Geschichte der Filmwissenschaft in West-Deutschland lesen zu können.

Dorothea Becker gliedert den wissenschaftlichen Umgang mit der deutschen Filmgeschichte in der ehemaligen DDR in drei Phasen, die auch kennzeichnend sind für Entwicklungen in der ostdeutschen Filmwirtschaft: In der ersten Phase des Aufbaus (1950-1965) verfestigt die SED zunächst ihre Kontrolle über die DEFA, doch Anfang der sechziger Jahre tritt eine Periode der Liberalisierung ein; die zweite Phase wird durch den Umbruch des 11. Plenums des ZK der SED bestimmt (1965-1980); die dritte Phase bringt eine erneute Liberalisierung (1980-1990). Innerhalb jeder Phase untersucht die Autorin die vorhandenen Organisationsstrukturen, theoretisch-methodologische Debatten und erzielte Forschungsergebnisse. Ferner unterteilt sie die deutsche Filmgeschichte in weitere zeitliche Abschnitte, um die Leistungen der DDR-Filmhistoriker im Verhältnis zu den entsprechenden Themenkomplexen am Einzelfall überprüfen zu können: frühe Entwicklungen, Weimarer Republik, Drittes Reich, Exil, DDR- und BRD-Filmgeschichte. In jeder Phase geht es Becker darum, zu fragen, welche ideologiefreien Räume existierten, bzw. inwieweit ideologiekritisches Arbeiten in der Wissenschaft in der DDR überhaupt möglich war und ob die Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen der DDR Forschungsergebnisse erzielten, die sich mit internationalem Maßstab haben messen lassen können. Mit diesem Blick auf die DDR-Filmgeschichtsschreibung leistet Dorothea Becker auch einen Beitrag zur DDR-Wissenschaftsgeschichte. Im Gegensatz zu dem von konservativen Wissenschaftlern im Westen entworfenen Gesellschaftsbild, das ein absolutes Herr-

schaftssystem innerhalb der von der SED kontrollierten Wissenschaften postuliert, findet Becker immer wieder Brüche im System, die kritisches Denken über die deutsche Filmgeschichte zuließen, auch wenn die Kontrollmechanismen der Partei bis hin zur berühmten „Schere im Kopf“ reichten.

Gleich in der ersten Phase, als es in der BRD lediglich in Münster um den später in die DDR emigrierenden Prof. Dr. Walter Hagemann eine wissenschaftliche Filmforschung gab, und noch keine institutionelle Basis für die Ausbildung von Filmpraktiker existierte, konstatiert Becker für die DDR die Gründung einer Filmhochschule in Babelsberg (1954), eines Staatlichen Filmarchivs (1955) und einer Zentralstelle für Filmforschung (1960) in Berlin. Noch erstaunlicher sind die Ziele, die sich die DDR-Filmforschung gesetzt hatte, Ziele, die erst in den siebziger Jahre im Westen Deutschlands übernommen werden. Im Gegensatz zur „bürgerlichen“ Film-Historiografie, die fast ausschließlich Ästhetik und Produktionsgeschichte betrieb, erhoben die DDR-Wissenschaftler innen den Anspruch, „die gesellschaftliche (politische und ökonomische), aber zum Beispiel auch die filmtechnische Entwicklung in die Darstellung (der Filmgeschichte) mit einbeziehen zu wollen“ (S.67f.). Zudem sollte die bürgerliche Sicht auf den ausschließlich aus ‚Meisterwerken‘ bestehenden Kanon aufgebrochen werden, um vernachlässigte Filmgenres (Dokumentar- und Zeichentrickfilm) sowie Filmemacher und -bewegungen zu analysieren. Zu den zuletzt Genannten gehörten der proletarische Film der Weimarer Republik ebenso wie der deutscher Exilfilm – ein Themenkomplex, der in der BRD erst in den achtziger Jahren überhaupt Beachtung fand. Obwohl dieses Programm von viel Ehrgeiz zeugt, konnten die Beteiligten leider nur in den seltensten Fällen die Versprechungen dieser Zielsetzungen einlösen, denn die SED zeigte wenig Interesse, die wissenschaftliche Medienforschung zentral zu organisieren oder gar zu finanzieren, so dass die institutionelle Basis von Zersplitterung gekennzeichnet war – eine Situation, die sich aus ganz anderen Gründen im Universitätsbereich im Westen widerspiegelte.

In der Aufbauphase ging es darum, die Filmgeschichtsschreibung weg vom Feuilleton hin zu einer größeren Wissenschaftlichkeit zu führen. Während dieses Ziel weitgehend erreicht wurde, blieb die Forschung den Leitsätzen der SED verhaftet. So galt Lenins „Zwei Kulturen“-These als Rechtfertigung dafür, sich verstärkt dem eigenen, proletarischen Erbe (vor allem in der Weimarer Republik) hinzuwenden, während das reaktionäre Erbe (Kaiserzeit, Drittes Reich) bzw. das Filmschaffen des „Klassenfeindes“ BRD weitgehend ausgespart wurde. Dazu gehörte auch der expressionistische Film, da der sozialistische Realismus als theoretischer Maßstab für alle Kunstbetrachtungen galt. Dennoch konstatiert Becker, „dass in der Regel keinesfalls dogmatische Haltungen vertreten werden, dass zumindest die parteioffiziellen Vorgaben bezüglich der Bewertung des Expressionismus aufgeweicht, zum Teil konterkariert werden.“ (S.101) Dieser undogmatische Blick auf formalästhetische Neuerungen täuscht aber nicht über die Tatsache

hinweg, dass man mit dem eigenen Erbe (KPD-Film in der Weimarer Republik und DEFA) sehr dogmatisch verfuhr.

Die zweite „Krisen“-Phase von 1965 bis 1980 wird vom 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 bestimmt, auf dem die ostdeutsche Filmwissenschaft beschuldigt wird, die abweichlerischen Tendenzen in den DDR-Medien theoretisch unterstützt zu haben. Nicht nur wird die gesamte Jahresproduktion der DEFA verboten, auch das Institut für Filmwissenschaft wird umstrukturiert, so dass in der Folgezeit die Filmhistoriografie in den zentralen Forschungsplan eingebunden und in seiner Unabhängigkeit stark beschnitten wurde (zudem werden Berufsverbote erteilt). Dennoch konnte die Filmwissenschaft westliche Ansätze der Massenkommunikations- und Rezeptionsforschung übernehmen, erste umfassende Studien zum deutschen Exilfilm vorlegen und sich gegen die in der DDR-Filmhistoriografie vorherrschende Direktive stellen, „Filmströmungen vorrangig nach ihrem politisch-revolutionären Gehalt zu beurteilen“ (S.176). Andererseits herrschte eine große Scheu davor, tabuisierte Themen, wie z. B. Filme des Dritten Reiches, überhaupt anzugehen, während man mit dem eigenen Erbe, weiterhin den Leitsätzen der SED folgend, eher dogmatisch verfuhr, obwohl auch hier Brüche zu verzeichnen waren (z. B. Wolfgang Gersch's Analyse zu *Kuhle Wampe*).

In der dritten Phase von 1980 bis zur Auflösung der DDR gehen die Versuche, eine Medienwissenschaft auszubauen, wegen organisatorischer Probleme über Planungsgremien nicht hinaus. Bleibt das großangelegte DEFA-Forschungsprojekt deswegen bis zum Ende der Sozialistischen Einheitsrepublik auch unvollendet, so können sich andererseits neue systemkritische Forschungsperspektiven etablieren. Während z. B. Alicia Helman (Polen) und Lutz Haucke am Selbstverständnis des marxistischen Weltbildes rütteln, das die Filmgeschichte als eine Fortschrittsgeschichte interpretiert, importiert Dietrich Mühlberg westliche Rezeptionstheorien, um sich gegen die vorherrschenden Widerspiegelungstheorien zu stellen. Die Filmgeschichtsschreibung zeugt von einer größeren Vielfalt, z. B. durch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem „reaktionären Erbe“: Preußen-Filme der Weimarer Zeit, Filme des Dritten Reiches, aber auch der westdeutschen Filmgeschichte. Zudem konnte in vorsichtigen Ansätzen eine Kritik am 11. Plenum des ZK der SED geübt werden.

So konstatiert Becker in ihrem Resümee, dass die DDR-Filmhistoriografie durchaus von dogmatischen *und* undogmatischen Positionen gekennzeichnet gewesen war, die fallweise vom Mut oder von der Scheu einzelner Wissenschaftler/innen zeugten, während ideologiefreie Zonen im Verhältnis zum allgemeinen politischen Klima wachsen oder schrumpfen.

Es bleiben nur wenige Schönheitsfehler dieser wirklich gelungenen Arbeit zu vermerken: So z. B. steht Becker nicht ganz auf festem Boden, wenn sie versucht, die verschiedenen Filmgattungen der Weimarer Republik zu definieren – ob Filmexpressionismus, Kammerspielfilm, Neue Sachlichkeitsfilme, Straßen-

und Zille-Filme, kritisch-realistischer Film etc. –, weil sie diese, sich manchmal überschneidenden Begrifflichkeiten nicht aus ihren sich widersprechenden Quellen herleitet. So findet etwa das großangelegte Forschungsprojekt *Kunst und Literatur im Exil 1933-1945* (1975-1982) keine Erwähnung, obwohl dort erstens Filmemigranten durchaus thematisiert werden und zweitens die sieben Bände der Studie mit Ausnahme des Bandes zum Exil in der Sowjetunion durch ihre Undogmatik überzeugen; dies führt letztlich zu einer verzerrten Darstellung der Exilforschung in der letzten Phase. Andererseits scheint Becker in ihrer Diskussion zur Neubewertung der Preußen-Filme nicht zu wissen, dass Gerhard Schoenberger ein damals in West-Berlin lebender Wissenschaftler ist, der dieses Thema schon für die große Preußen-Ausstellung und Filmretrospektive im Reichstagsgebäude (1981) behandelt hatte. Dennoch: Wenn sich jetzt nur noch jemand gleichermaßen überzeugend der Geschichte der westdeutschen Filmhistoriografie annehmen würde...

Jan-Christopher Horak (Los Angeles)