

Dagmar Schittly

DDR-Alltag im Film

Verbotene und zensierte Spielfilme der DEFA

Lohnt sich rund ein Jahrzehnt nach der deutschen Wiedervereinigung die Beschäftigung mit dem Filmerbe eines untergegangenen Staates? Oder, wie der DDR-Regisseur Egon Günther in der „Zeit“ fragte: „Lohnt es sich, die Hand voll alter, verdammt schöner DEFA-Filme aus dem Keller zu holen?“¹

Das tut es zweifellos. Denn kaum ein anderes Medium als der Film spiegelt gesellschaftliche Realitäten unmittelbarer und zeitnaher wider, nirgendwo sonst lässt sich kollektives Erleben besser nachempfinden, und kaum eine andere Kunstform gibt mehr Sichten auf den Alltag der Menschen frei. Entsprechend mehren sich auch die Forschungen zum Filmwesen der DDR, das als abgeschlossenes Forschungsgebiet Aufschlüsse vielerlei Art geben kann, vor allem zum Verhältnis von Politik und Kultur. Die Aufbereitung der zahlreichen Akten und Materialien – vom Politbüro bis hin zum Ministerium für Staatssicherheit – durch Stiftungen und Archive trägt erheblich dazu bei, die Entstehungsgeschichte von Kunst und Kultur in der DDR zu beleuchten.

I. Film als Propagandainstrument

Die Machthaber der kommunistischen Staaten erkannten bereits früh die Möglichkeiten, die der Film bot. Ähnlich wie im Nationalsozialismus wurde daher das Filmwesen von Anfang an zentralisiert und als Propagandainstrument eingesetzt. Der außerordentlich hohe Stellenwert, der dem Medium als Mittel der Propaganda und Agitation beigemessen wurde, führte dazu, dass der Film stets „Chefsache“ war – wichtige Entscheidungen wurden zumeist auf höchster Ebene getroffen. Dem Film wurde die Fähigkeit zugesprochen, die Massen zu mobilisieren und für die Politik der Regierenden zu gewinnen. Neben seiner enormen emotionalen Wirkung erreichte zudem kaum ein anderes Medium so schnell und umfassend die

Der Beitrag basiert auf der Dissertation der Autorin: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen, Berlin 2002.

1 DEFA = Deutsche Film AG.

Menschen. Vor allem in der Sowjetunion mit ihrer ländlichen Struktur und einer hohen Analphabentequote konnte so die Ideologie der Herrschenden unter das Volk gebracht werden, deshalb galt der Film entsprechend von Anfang an als Mittel zur Sicherung der Herrschaft der kommunistischen Partei – Lenin und Stalin selbst betonten in zahlreichen Abhandlungen immer wieder die bedeutende Rolle dieser Kunstform.²

Die Satellitenstaaten im sowjetischen Einzugsbereich, allen voran die DDR, taten es dem „Bruderland“ gleich und begannen unmittelbar nach ihrer Entstehung mit dem Aufbau eines eigenen Filmwesens. Das Wissen der sowjetischen Besatzungsmacht um die Bedeutung von Filmproduktionen führte nach dem Krieg in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und später in der Deutschen Demokratischen Republik zum Aufbau einer Filmindustrie, die in den folgenden Jahren einer umfassenden Kontrolle nahezu sämtlicher staatlichen Organe unterlag. Der Film sollte einen Beitrag zur Umerziehung der deutschen Bevölkerung im Sinne des Sozialismus leisten und das System stabilisieren.

II. Aufbruch und Neubeginn

Im Auftrag von Stalin wurde bereits im Mai 1946 der staatliche, monopolistische Filmbetrieb Deutsche Film AG, kurz DEFA, gegründet. Die DEFA repräsentierte fortan die gesamte ostdeutsche Filmindustrie. Für ihre Erzeugnisse galten nicht – wie im Westen – die Gesetze des Marktes, vielmehr sollte die DEFA Filme im Sinne des Marxismus-Leninismus zur Gestaltung einer sozialistischen Gesellschaft herstellen. Mit Argusaugen wachte die Partei über die Resultate und griff sofort ein, wenn ihr ein Vorhaben nicht konform erschien. Diese politische Einflussnahme führte dazu, dass die DEFA-Filme sowohl die allgemeinpolitische als auch kulturpolitische Situation in der DDR unmittelbar widerspiegeln und damit heute als „Zeitzeugen“ den Blick auf den Alltag der Bürger ermöglichen.

2 Am bekanntesten ist der Ausspruch Lenins vom Film als der „wichtigsten aller Künste“.

Ebenso wie die politische und gesellschaftliche Landschaft im Osten war auch das Filmwesen geprägt von einem Wechselspiel zwischen repressiven Eingriffen und kontrollierten Zugeständnissen. Dieses Auf und Ab erlaubte der Kunst wenig Freiraum. Die Filmschaffenden versuchten die Gratwanderung, auf der einen Seite ihre eigenen künstlerischen Ansprüche zu verwirklichen und auf der anderen Seite der Zensur und den ständig drohenden Verboten aus dem Weg zu gehen. Entsprechend reagierten sie rasch auf politische Kurswechsel: Ein scheinbar liberaleres Klima zog sofort die Produktion kritischerer Filme nach sich. Zusätzlich wurde ein in Diktaturen häufig angewandtes Mittel eingesetzt: die „verschlüsselte“ Botschaft. Dieses in der Rezeption durch die Zuschauer meist von den Zensoren nicht vorherzusehende Phänomen ist die Ursache für viele erst nachträglich erfolgte Reaktionen und erklärt, warum überhaupt Filme entstehen konnten, die später verboten wurden. Gerade diese verbotenen Filme aber gehören heute zu den spannendsten Dokumenten der DDR-Geschichte.

III. Hoffnung und Ernüchterung

In der Sowjetischen Besatzungszone wurde zunächst eine „behutsame“ Kulturpolitik verfolgt, viele Künstler sollten für die Mitarbeit gewonnen werden. Doch schon Ende der vierziger Jahre wurde deutlich, dass es sich bei der „kulturellen Freiheit“ nur um eine Übergangsphase gehandelt hatte. Nach den liberalen Anfängen wurde die DEFA und damit der DDR-Film gleichgeschaltet und einer ausgefeilten Kontrolle und Zensur unterworfen. Von nun an war sie den kulturpolitischen Launen der SED-Funktionäre ausgesetzt. Aus der DEFA wurden nach und nach die undogmatischen Kräfte verdrängt und durch ideologisch geschulte, linientreue Parteifunktionäre ersetzt. Im Protokoll einer Sitzung von ZK-Funktionären am 3. Mai 1949 hieß es: „Wir werden in Zukunft keine Kompromisse in ideologischen Fragen mehr zulassen. Das bedeutet eine politische Umorientierung der Genossen bei der DEFA.“³ Zusätzlich wurden zahlreiche filmkontrollierende Instanzen – darunter der Künstlerische Beirat bei der SED und im Jahr 1952 das Staatliche Komitee für Filmwesen – geschaffen, die künftig über die Produktionen wachten.

3 Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR (SAPMO), Signatur DY 30/IV 2/4/278, S. 200–206 (ZK = Zentralkomitee [der SED]).

Auch die entstandenen Filme waren von nun an stärkerer Kritik ausgesetzt, Drehbücher und Projekte mussten zahllose Instanzen passieren. Viele Filme der ersten Jahre, wie beispielsweise „Die Mörder sind unter uns“ oder „Die Buntkarierten“, die beim Publikum sehr erfolgreich waren, wurden nun von vereinzelt Funktionären als bürgerlich, unverbindlich und nicht ausreichend fortschrittlich bezeichnet. Immer stärker wurde jetzt von den Filmkünstlern die Hinwendung zum „Sozialistischen Realismus“ gefordert.⁴

Das erste Verbot eines DEFA-Filmes widerfuhr Falk Harnacks Film „Das Beil von Wandsbek“ im Jahr 1952. Der Film nach einem Roman von Arnold Zweig zeigt die Geschichte des Metzgers Teetjen (Erwin Geschonneck), der in den ersten Jahren des Naziregimes an Stelle des Henkers gegen eine Entlohnung die Hinrichtung von vier Antifaschisten übernimmt. Als die Tat öffentlich bekannt wird, erhängt sich seine Frau – schließlich begeht auch Teetjen Selbstmord. Dem Film wurde vorgeworfen, er zeige einen Mörder als Helden – negative Helden durfte es jedoch im Sozialismus nicht geben. In einer Politbüro-Resolution hieß es: „Noch krasser offenbaren sich die Fehler des kritischen Realismus in dem Film ‚Das Beil von Wandsbek‘, der nicht die Kämpfer der deutschen Arbeiterklasse zu den Haupthelden macht, sondern ihren Henker.“⁵ Dies passte nicht in das offizielle Bild, das die DDR zu diesem Zeitpunkt von ihrer Gesellschaft zeichnete: eine Gesellschaft, bestehend aus kommunistischen, antifaschistischen Widerstandskämpfern, die der nationalsozialistischen Ideologie abgeschworen hatte; der bessere Teil Deutschlands. „Das Beil von Wandsbek“ ist nur ein Beispiel für die sich mehrenden Eingriffe der Partei in das Filmwesen. Diese Restriktionen hatten Konsequenzen: Viele Regisseure der Anfangszeit, so auch Falk Harnack, kehrten der DEFA den Rücken und arbeiteten fortan im Westen. Die Regisseure und Darsteller jedoch, die blieben, sahen sich in den folgenden Jahren einer immer stärkeren Reglementierung ausgesetzt.

4 Der Begriff des „Sozialistischen Realismus“ wurde zu Beginn der dreißiger Jahre unter Mitwirkung Stalins in der Sowjetunion geprägt. Er sollte wahrheitsgetreu und geschichtlich konkrete Darstellungen der Wirklichkeit fördern. „Hierbei muss die Wahrheitstreue und die geschichtliche Konkretheit der künstlerischen Darstellung der Wirklichkeit Hand in Hand gehen mit der Zielsetzung einer ideologischen Umformung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus.“ Vgl. D. Pissarewski, Das stalinistische Prinzip des sozialistischen Realismus – die höchste Errungenschaft der Lehre von der Kunst, in: Deutsche Filmkunst, (1953) 1, S. 10–31.

5 „Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst.“ Resolution des Politbüros des ZK der SED vom 27. Juli 1952.

IV. „Neuer Kurs“ und Rückkehr zum alten

Stalins Tod sorgte im Jahr 1953 für Verunsicherung und daraus resultierende „Kurschwankungen“ im kommunistischen Lager, die sich auch auf den Kulturbereich auswirkten. Die kommende politische Linie ließ sich zunächst nicht absehen. Relativ überraschend erfolgte eine Neuorientierung, der so genannte „Neue Kurs“; einige der vorherigen Zwangsmaßnahmen wurden zurückgenommen. Die Proklamierung des Neuen Kurses wurde von den Kulturschaffenden geschickt genutzt, um neue kulturpolitische Forderungen zu formulieren. Und auch die Filmschaffenden verlangten mehr Freiheiten. Vor dem Hintergrund des politischen „Tauwetters“ wurden zwar einige Änderungen erwirkt, welche die Arbeitsbedingungen der Künstler erleichterten – an der grundsätzlichen politischen Ausrichtung der Filmpolitik der SED änderte sich jedoch nichts. Dies zeigte sich bereits kurze Zeit später, als einige Produktionen aus den „kritischen Monaten Ende 1956/Anfang 1957“ nach der kulturpolitischen Kurskorrektur Ende der fünfziger Jahre nicht zur Aufführung gelangten, da diese „infolge ideologischer Schwankungen von Künstlern schief geraten“ seien.⁶

V. Unerwünschter Realismus

Zu einem dieser Filme gehörte das Werk eines der erfolgreichsten und renommiertesten Regisseure der DEFA, Konrad Wolf, Bruder des Geheimdienstchefs der DDR, Markus Wolf. Der im Jahr 1958 entstandene Spielfilm „Sonnensucher“ schildert den Alltag der Bergarbeiter im sowjetisch verwalteten Uranbergwerk „Wismut“ aus der Sicht verschiedener Personen. Die authentische und realistische Beschreibung sparte auch die Probleme und Schwierigkeiten der Menschen nicht aus. Typische Nachkriegsschicksale werden ebenso thematisiert wie die Versuche des Neubeginns Gestrandeter. Die Darstellung stieß bei den Parteifunktionären auf derart heftigen Widerstand, dass sich schließlich das Politbüro im Beisein von SED-Chef Walter Ulbricht den Film ansah und notwendige Szenenschnitte bestimmte. Nach der Überarbeitung versuchte die DEFA, die Freigabe des Films zu erreichen. Doch nachdem nun auch der

Sowjetunion die dargestellte Uranförderung missfiel, wurde der Film zurückgezogen und erst 14 Jahre später im DDR-Fernsehen ausgestrahlt.

Ein Film, der die alltägliche Situation der Jugendlichen in der DDR aufgriff, geriet Ende der fünfziger Jahre ebenfalls ins Kreuzfeuer der Kritik: Der Regisseur Gerhard Klein und der Autor Wolfgang Kohlhaase realisierten im Stil der italienischen Neorealisten im Jahr 1957 „Berlin – Ecke Schönhauser“. Das eindrucksvolle Portrait zweier Freunde in Ostberlin, die einer Gruppe „Halbstarker“ angehören, stand ganz in der Tradition ähnlicher westlicher Produktionen wie „Die Halbstarken“ oder „Die Saat der Gewalt“ mit Marlon Brando. Auch die Jugendlichen in der DDR, die Klein zeigt, hören Rock n’ Roll, verbringen ihre Zeit auf der Straße und lehnen sich gegen Konventionen auf. Obwohl bei „Berlin – Ecke Schönhauser“ antiwestliche Tendenzen zu erkennen sind, versuchten die Filmemacher gleichzeitig auch die Schwierigkeiten der Jugendlichen im DDR-Alltag realistisch darzustellen. Dabei wird ihr Umfeld kritisch beleuchtet, die Ursachen werden auch in den gesellschaftlichen Verhältnissen gesucht. Dies drückt sich beispielsweise in einem Satz des Protagonisten Dieter aus: „Warum kann ich nicht leben, wie ich will? Warum habt ihr lauter fertige Vorschriften? Wenn ich an der Ecke stehe, bin ich halbstark. Wenn ich Boogie tanze, dann bin ich amerikanisch, und wenn ich das Hemd über der Hose trage, ist es politisch falsch.“ Auf die Anwerbungsversuche der Jugendorganisation FDJ antwortet er: „Ich bin genau der Typ, der euch nicht passt.“ So viel Deutlichkeit ging den Funktionären dann doch zu weit: Schon beim Drehbuch erfolgten Korrekturen, da zu viel Negatives im Vordergrund der Handlung stünde. Doch schließlich konnte der Film gedreht werden. Die für das Filmwesen zuständige Hauptverwaltung Film beim Ministerium für Kultur urteilte jedoch: „Da wir den Film für ein Musterbeispiel einer neuen Form von Dogmatismus halten und da wir davon überzeugt sind, dass er schädlich auf unsere Menschen wirken wird, sind wir der Meinung, dass es unverantwortlich wäre, ihn so zuzulassen, und werden auch Testvorführungen in dieser Form nicht zustimmen können.“⁷ Doch zu diesem Zeitpunkt gab es auch liberalere Stimmen, die sich für eine Aufführung auszusprechen wagten – darunter der damalige FDJ-Funktionär Joachim Herrmann. Der Film wurde innerhalb kürzester Zeit zu einem Publikumserfolg. Doch musste „Berlin – Ecke

⁶ So das Mitglied der ZK-Kulturkommission, Alfred Kurella, in einem Brief an den Vorstand des FDGB, Herbert Warnke, SAPMO IV 2/2026/77, S. 111–112.

⁷ Zit. n. Ralf Schenk, Mitten im Kalten Krieg, 1950 bis 1960, in: ders. (Hrsg.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, Berlin 1994, S. 130.

Schönhauser“ in den darauf folgenden Jahren, die von einer Verhärtung der Kulturpolitik geprägt waren, immer wieder als Beispiel für negative und unerwünschte DEFA-Filme herhalten.

VI. Neuanfang und Kahlschlag

Anfang der sechziger Jahre befand sich der DEFA-Spielfilm angesichts permanenter Gängelei und Bevormundung im Niedergang: Kaum ein Zuschauer interessierte sich noch für DEFA-Produktionen, international spielte der DDR-Film nahezu keine Rolle mehr. Dies schreckte die Partei auf, die jedoch den Künstlern die Schuld gab: „Die Kenntnisse vieler Filmschaffenden von Problemen unseres Lebens, mit denen sich Millionen Menschen beschäftigen, sind unzureichend.“⁸

Aber die Filmschaffenden waren nicht mehr bereit, die für sie unerträglich gewordene Situation stillschweigend hinzunehmen. Immer deutlicher äußerten sie ihre Frustration, wie beispielsweise der Autor Günter Kunert: „... denn leider ist es bei uns unmöglich geworden, eine simple Sentenz wie ‚Der Winter ist kalt‘ zu äußern, ohne dass einem vorgeworfen wird, man negiere drei andere wesentliche Jahreszeiten und erkenne außerdem nicht die Kräfte, die in der Lage seien, den Winter zu einem zweiten Sommer umzugestalten.“⁹ Wie beunruhigt die Funktionäre über diese Stimmung waren, geht aus einer inoffiziellen Mitteilung des Ministeriums für Staatssicherheit hervor: „In vielen Diskussionen ist der Einfluss und die Wirksamkeit der gegnerischen Argumente unverkennbar, z. B. ... eine wahre sozialistische Filmkunst könne nicht entstehen, weil die propagandistischen Anforderungen, die angeblich von der Partei gestellt werden, mit einer hohen künstlerischen Gestaltung nicht vereinbar seien ...“¹⁰

Die Partei reagierte auf die problematische Lage und beschloss einige Neuerungen, darunter finanzielle Anreize und eine personelle Verjüngung der Funktionäre im DEFA-Studio. Die Künstler sollten zudem mehr künstlerische und thematische Freiheiten erhalten. Vor allem der damalige „Filmminister“ Günter Witt bemühte sich zu Beginn der sechziger Jahre, eine undogmatischere Linie einzuschlagen.

8 Protokoll der Politbüro-Sitzung Nr. 52/61, SAPMO DY 30/J IV/2/2/794, S. 1 ff.

9 Antwort von Günter Kunert im Rahmen einer Umfrage, in: Deutsche Filmkunst, (1961) 5, S. 156.

10 Bericht über einige Gesichtspunkte zur Verbesserung der Spielfilmproduktion der DEFA, 10. Juli 1961, Bundesbeauftragter für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR (BStU), Signatur ZAIG 442, S. 1–22.

Vor diesem Hintergrund kam es tatsächlich zu einer Art Aufbruch im DEFA-Film. Es entstanden Filme, die sich mit negativen Erscheinungen im Alltag der DDR – wie Karrierismus, Anpassung und Heuchelei – auseinander setzten. Namhafte Regisseure griffen Themen auf, die aktuell die Menschen beschäftigten, und versuchten, mit ihrer pointierten Darstellung Missstände aufzuzeigen. Doch noch bevor diese Filme ihr Publikum erreichen konnten, griff die Partei ein wie nie zuvor: Nahezu sämtliche zu diesem Zeitpunkt entstandenen DEFA-Produktionen – fast allesamt mit Gegenwartsthematik – wurden verboten, die Verantwortlichen bestraft oder aus dem Filmbetrieb entfernt. Der „Kahlschlag“ ereignete sich während des berüchtigten 11. Plenums des Zentralkomitees der SED im Dezember 1965. Zwei Filme zog die Partei exemplarisch für die gesamte Entwicklung des Filmwesens heran: „Denk bloß nicht, ich heule“ von Frank Vogel und „Das Kaninchen bin ich“ von Kurt Maetzig. Mit ihrer Darstellung einer angeblich dem „Sozialismus fremden Lebensweise“ stellten diese Filme in den Augen der Partei eine Gefährdung für die Bevölkerung dar. Im Hauptreferat von Erich Honecker fielen die deutlichsten Worte: „Unsere DDR ist ein sauberer Staat. In ihr gibt es unverrückbare Maßstäbe der Ethik und Moral, für Anstand und gute Sitte. ... In einigen während der letzten Monate bei der DEFA produzierten Filmen, ‚Das Kaninchen bin ich‘ und ‚Denk bloß nicht, ich heule‘ ... , zeigen sich dem Sozialismus fremde, schädliche Tendenzen und Auffassungen.“¹¹

Der spektakulärste Fall war der Fall Maetzig, einer der namhaftesten Regisseure der DEFA – Schöpfer der propagandistischen „Thälmann-Filme“. In „Das Kaninchen bin ich“ schilderte er die Beziehung einer jungen Frau zu einem opportunistischen und karrieristischen Richter. Der Film sollte „etwas vom Lebensgefühl unserer jungen Generation“ vermitteln.¹² Von Beginn an hatte es Probleme mit diesem Filmvorhaben gegeben – bereits die literarische Vorlage von Manfred Bieler wurde nicht freigegeben. Auch im Verlauf der Produktion kam es immer wieder zu Auseinandersetzungen zwischen dem DEFA-Studio und Parteiinstanzen. Dennoch wurde „Das Kaninchen bin ich“ am 26. Oktober 1965 nach einigen Veränderungen zugelassen. Kaum jemand rechnete nun mehr mit Schwierigkeiten. Doch was dann folgte, war ein Paukenschlag: Während des 11. Plenums wurde der Film aufs schärfste verurteilt und die Beteiligten

11 Erich Honecker, Ein sauberer Staat mit unverrückbaren Maßstäben, in: 20. Internationales Forum des Jungen Films 1990, Informationsblatt Nr. 15, Berlin 1990.

12 Die Union, 2. September 1965.

rüde angegriffen. Der Leiter der Abteilung Kultur im ZK der SED, Siegfried Wagner, erklärte, der Film enthielte eine „Verzerrung unserer sozialistischen Wirklichkeit und des Wirkens der Rolle der Partei“¹³. Durch sämtliche Reden zog sich der Vorwurf, mit dem Film hätten die Beteiligten gegen den Staat und die Partei agiert. Nur vereinzelt wagten es Referenten, den Versuch der Filmschaffenden anzuerkennen, „schwierige Konfliktsituationen der Gegenwart zu bewältigen“¹⁴.

Die DEFA-Produktionen der sechziger Jahre hätten das Potenzial gehabt, das Publikum zurückzuerobern – denn sie zeigten echte, alltägliche Schwierigkeiten und Probleme, mit denen sich die Bevölkerung identifizieren konnte. Doch die Partei verhinderte diesen Neuanfang; die kritischen Filme der Jahre 1965/66, darunter Günter Stahnkes Werk mit dem programmatischen Titel „Der Frühling braucht Zeit“ oder der ästhetisch außergewöhnliche erste Spielfilm des Dokumentarfilmers Jürgen Böttcher, „Jahrgang 45“, gelangten nicht zur Aufführung oder wurden mitten in der Produktion abgebrochen. Alle wichtigen Positionen der Organe wurden neu besetzt, die Kontrolle noch stärker ausgebaut als zuvor.

In den Sog des 11. Plenums geriet ebenfalls einer der heute bekanntesten Spielfilme der DEFA: „Spur der Steine“ von Frank Beyer mit Manfred Krug in der Hauptrolle. Er gelangte trotz des 11. Plenums des ZK nach einigem Hin und Her zur Aufführung, wurde jedoch wenige Tage später nach von der SED organisierten Protesten aus den Kinos genommen. „Spur der Steine“ entstand nach Motiven des gleichnamigen Bestsellers von Erik Neusch. Während bei der literarischen Vorlage die kritischen Untertöne noch hingenommen worden waren, intervenierte die Partei bei der zugespitzten filmischen Fassung – wenn auch mit Verspätung. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Zimmermannsbrigade „Balla“, ein raubeiniges Septett, das ohne Respekt vor Partei und Staat auf der Großbaustelle Schkona regiert. Auch in diesem DEFA-Film werden erneut Karrierismus, wirtschaftliche Mängel und fehlendes Verantwortungsbewusstsein thematisiert. Stilistisch an einen Western erinnernd, sind auch die Methoden der Brigade rau und anarchistisch. Die Identifikationsfigur bildete zweifellos Manfred Krug mit seiner überzeugenden Darstellung des Brigadeführers „Balla“. Schon die ersten Diskussionen in der Ent-

stehungsphase zeigten, dass die Partei eine kritische Haltung zu dem Werk einnahm. In der Hauptverwaltung Film hieß es, „dass dieser Film eine falsche Darstellung der Partei und eine uns fremde Ideologie beinhaltet“¹⁵. Doch offensichtlich herrschte in der Partei keine Einigkeit über den Film – einige Funktionäre hielten an „Spur der Steine“ fest. Nach mehreren Änderungen sollte der Film im Politbüro vorgeführt werden.

Etliche Schwierigkeiten und Bedenken wurden schließlich – da sich auch Chefideologe Kurt Hager für „Spur der Steine“ einsetzte – überwunden, und im Mai 1966 erfolgte die Zulassung. Nach der Premiere schlug die Stimmung jedoch um: Im Juni wurde durch Politbüro und ZK der SED beschlossen, den Einsatz des Filmes kurzfristig zu beenden. Argumente waren unter anderem die Abwertung der Funktionäre der Partei im Film sowie die angeblich vorhandene Tendenz gegen Partei und Staat. Die Vorführungen wurden daraufhin von bestellten Protestierern gestört, welche die angebliche Ablehnung des Films durch das Publikum deutlich machen sollten. „Spur der Steine“ wurde abgesetzt und verboten. Der Regisseur Frank Beyer musste das DEFA-Studio verlassen und wurde aufgefordert, an einem Theater außerhalb Berlins zu arbeiten. Erst nach dem Ende der DDR kam „Spur der Steine“ wieder in die Kinos.

VII. Rückzug ins Private

Von dem vernichtenden Kahlschlag des 11. Plenums sollte sich das Filmwesen der DDR nie mehr ganz erholen, das Vertrauen zwischen den Künstlern und der Partei war endgültig zerstört. Nur langsam ging es bei der DEFA wieder aufwärts. Ein Bericht des Ministeriums für Staatssicherheit gab die Stimmung und Verunsicherung unter Künstlern wie auch Funktionären wieder: „Würden ‚risikolose und politisch eindeutige‘ – gemeint im Sinne von konfliktlosen und einfachen – Filme produziert, erziele man damit keine Resonanz in der Bevölkerung. Würde man sich an kompliziertere und problematische Stoffe wagen, könne man auf Grund der ‚Überängstlichkeit und des Unvermögens der Leitungen‘ noch wegen politischer Fehler kritisiert werden.“¹⁶

15 Akte des Ministeriums für Kultur/HV Film. Bericht über Anteil der Abt. Filmproduktion an der ideologischen Auseinandersetzung um den Spielfilm „Spur der Steine“ vom 30. Juni 1966, Bundesarchiv – Filmarchiv, Berlin.

16 Information über einige Erscheinungen im VEB DEFA-Studio für Spielfilme und in der Leitungstätigkeit im Filmbereich, 30. Januar 1969, BStU, Signatur ZAIG 1648, S. 1–13.

13 Referat von Siegfried Wagner vor dem 11. Plenum, SAPMO, Signatur DY 30/IV 2/1/337 (Politbüro), S 328.

14 So Siegfried Wagner, nachdem auch er während des Plenums angegriffen wurde.

Die Situation im Filmwesen entspannte sich scheinbar erst, als auf Druck Moskaus im Jahr 1971 die Ablösung von Staatschef Ulbricht durch Honecker erfolgte. Dessen Äußerungen machten Hoffnung, kündigte sich doch eine „Liberalisierung“ der kulturpolitischen Linie der SED an. Aber nach wie vor hatte die DEFA mit einem massiven Besucherrückgang zu kämpfen – die Qualität der Produktionen nahm immer mehr ab. Der Regisseur Günther Rücker erklärte: „Die Filmemacher sollten darüber sprechen, wie so viel Lebenswahrheit aus unseren Filmen verloren ging, denn mit ihrem Verlust ging der Verlust der Besucher in den Kinos Hand in Hand.“¹⁷ Die Partei versuchte durch einige filmpolitische Lockerungen, wie beispielsweise die Zuassung bisher verbotener Produktionen, das Filmwesen wieder anzukurbeln. Es sollte ein vertrauensvolleres Klima zwischen Partei und Kunst geschaffen werden.

In den siebziger Jahren wurden „brisanter“ politische Themen im Bereich des Filmes aber nach wie vor gemieden. Vielmehr gingen die Filmschaffenden dazu über, den Blick auf das Private zu richten. So fand der „dokumentare Realismus“ in den siebziger Jahren zunehmend Anhänger unter den jüngeren Regisseuren. Kennzeichnend für diese Stilrichtung war das Drehen an Originalschauplätzen und mit Laiendarstellern. Die Handlung drehte sich überwiegend um Alltagsprobleme in der DDR. Die Filmemacher versuchten, dem bisherigen Dogmatismus sowie gesamtpolitischen Parolen auszuweichen und neue Wege zu gehen. Von nun an rückten verstärkt Einzelschicksale und Ausschnitte des DDR-Lebens in den Vordergrund. Zum Hauptgegenstand der Filme wurde die Frage nach der Möglichkeit, Glücksansprüche im DDR-Alltag zu verwirklichen. Die Partei beobachtete das Entstehen dieser neuen filmischen Bewegung mit Unbehagen – vermutete man doch sogleich eine oppositionelle „Plattform“. Zudem wurde kritisiert, dass die entstandenen Werke nicht ausreichend politisch Stellung bezögen und deprimierend auf die Zuschauer wirken könnten.

Schon bald zeigten erneute Eingriffe von Parteiseite, dass es mit der scheinbaren Liberalisierung der Filmpolitik nicht allzu weit her war. Insbesondere der Regisseur Egon Günther hatte mit der Zensur zu kämpfen. Gleich zwei seiner Filme, „Der Dritte“ und „Die Schlüssel“, waren massiver Kritik ausgesetzt. Den Produktionen, die zu den bemerkenswertesten DEFA-Erzeugnissen gehören, blieben Schnitte, Korrekturen und spätere Verbote

nicht erspart. „Die Schlüssel“ (1974) zeigt ein junges Paar, das nach Polen reist und dessen Glück durch den tragischen Tod der Frau jäh zerstört wird. Der Film ist in einem dokumentarisch nüchternen Stil gedreht und versucht so, den Blick des Publikums für die Wirklichkeit zu schärfen. Nach zahllosen Änderungen kam „Die Schlüssel“ zwar zur Aufführung, wurde aber später nicht mehr gezeigt und Anfang der achtziger Jahre vollständig verboten. In „Der Dritte“ erzählt Günther die wahre Geschichte der Margit Fliesser, die nach zwei gescheiterten Beziehungen nun auf der Suche nach dem dritten und richtigen Mann ist. Das differenzierte Frauenporträt zeigt ungeschönt und mit einer ungewohnten Offenheit die Probleme und Schwierigkeiten einer allein stehenden Frau im Alltag der DDR. Bereits in der Produktionsphase gab es Kritik von den unterschiedlichsten Seiten, zum Beispiel vom Demokratischen Frauenbund, aber am Ende bestimmte Kurt Hager persönlich, dass es zur Aufführung des Films kommen solle.¹⁸ Doch folgten bei weiteren Filmprojekten des realistischen, dokumentaren Stils mehrfach Eingriffe durch die Partei. Die Verfilmung des Romans „Franziska Linkerhand“ von Brigitte Reimann im Jahr 1975 wurde sogar gänzlich untersagt.

Beinahe parallel entwickelte sich bei der DEFA der „dramatisch-emotionale Stil“, der dem nüchternen, dokumentaren Realismus Gefühle und Leidenschaft auf der Leinwand entgegensetzte. Diese Filme waren beim Publikum sehr erfolgreich; das bekannteste Werk dieser Richtung, „Die Legende von Paul und Paula“ von Regisseur Heiner Carow aus dem Jahr 1972, wurde zu einem der größten Kassenschlager des DDR-Films – trotz kritischer Stimmen, die dem Film zu viel Freizügigkeit vorwarfen. Im Zentrum dieser Filme standen häufig unkonventionelle Hauptfiguren, Ausbruchsversuche aus dem Alltag und das Aufbegehren gegen starre Regeln und Kleinbürgerlichkeit. Sie stellten die Frage, ob ein Ausbruch des Einzelnen aus der „geschlossenen Gesellschaft“ der DDR möglich sei. So auch im größten Erfolg der DEFA, Konrad Wolfs „Solo Sunny“ (1980), der das Leben der unangepassten Sängerin Sunny (Renate Krößner) im Berliner Stadtteil Prenzlauer Berg erzählt. Milieugetreu schildert Wolf ihre Schwierigkeiten mit Anspruch und Wirklichkeit, ihre Sehnsüchte stoßen auf Ordnungsdenken und Kleinkariertheit. Viele Zuschauer konnten sich mit der Protagonistin identifizieren, die den Ausbruch „im langweiligsten

17 Zit. n. Manfred Jäger, Kultur und Politik in der DDR, Köln 1994, S. 154.

18 Dies wird deutlich aus einer Aktennotiz über ein Gespräch mit „Filmminister“ Günter Klein am 23. 12. 1971. SAPMO IV A 2/906/124 (ZK Kultur).

Land der Welt“ – wie Hauptfigur Edgar Wibeau die DDR in Ulrich Plenzdorfs „Die neuen Leiden des jungen W.“ bezeichnet – wagt. Nach zehn Wochen hatten bereits mehr als eine halbe Million Zuschauer „Solo Sunny“ gesehen. Bei den Berliner Filmfestspielen erhielt der Film den ersten Preis der internationalen Filmkritik, Renate Kröbner den Preis für die beste weibliche Hauptrolle.

„Solo Sunny“ war einer der zahlreichen „Frauenfilme“ der DEFA, welche die gesamten achtziger Jahre prägen sollten.

Die Ausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann im Jahr 1976 und die damit einhergehende Spaltung zwischen der Partei und zahlreichen Künstlern ließ auch das Filmwesen nicht unberührt, insbesondere, da nun auch die Staatssicherheit ihre Aktivitäten massiv verstärkte – hatte man ihr doch zahlreiche Versäumnisse im Zusammenhang mit der Biermann-Affäre vorgeworfen. Jeder Schritt derjenigen Filmkünstler, welche die Protestresolutionen gegen die Ausbürgerung unterschrieben oder die Kontakt zu Unterzeichnern hatten, wurde akribisch überwacht. Viele von ihnen bekamen Probleme bei der Arbeit im DEFA-Studio, weshalb einige begannen, im Westen zu arbeiten – wie Frank Beyer oder Egon Günther. Der Einsatz von Filmen, an denen am Protest Beteiligte mitgewirkt hatten, wurde ebenfalls erschwert. So wurden die Filme und die Musik von Manfred Krug nach seiner Übersiedlung in den Westen in der DDR verboten.

VIII. Ringen um Stabilität

Die achtziger Jahre erwiesen sich auch für den Kulturbereich der DDR als Jahre der Stagnation und Resignation. Die Regierung sah sich vor großen wirtschaftlichen und innenpolitischen Schwierigkeiten. Der folgende Schlingerkurs führte zu Verunsicherung und Unzufriedenheit. Angesichts der unveränderten Haltung der DDR-Führung nach dem durch Gorbatschow eingeleiteten Öffnungskurs in der Sowjetunion nahmen die Irritationen und Unsicherheiten unter den Künstlern weiter zu. Für den Filmbereich mehrten sich die Signale, die Künstler sollten es mit ihrer Wahrheitssuche und Offenheit nicht übertreiben. Im SED-Organ „Neues Deutschland“ erschien ein Artikel, der die Filmschaffenden erneut einschüchterte.¹⁹

¹⁹ Der Brief stammte von einem gewissen Hubert Vater, über dessen Identität viel spekuliert wurde. Hubert Vater, Erwartungen eines Lesers an DEFA und Fernsehen – was ich

Das Verbot von „Jadup und Boel“ (1980/Aufführung 1988), der Regiearbeit von Rainer Simon, erschütterte das Verhältnis zwischen Partei und Film erneut nachhaltig. Die Geschichte von der Wandlung eines Bürgermeisters in einer typischen DDR-Kleinstadt hatte offensichtlich zu deutlich auf Schwächen des Systems hingedeutet. Obwohl die Filmemacher heftig um die Aufführung kämpften, erteilte die Partei die Zulassung nicht. Derartig zermürbende Auseinandersetzungen hinterließen Spuren im Filmwesen. Die Agonie im DDR-Film schritt Mitte der achtziger Jahre immer weiter fort.

Ende der achtziger Jahre überschlugen sich die Ereignisse. Die Filmschaffenden hofften nun, nach dem Sturz des alten Regimes, auf die Abschaffung der Zensur und auf ein ungestörtes Arbeiten. Doch die angestoßenen Umstrukturierungen innerhalb der DEFA kamen zu spät: Die DEFA wurde 1992 an einen französischen Investor verkauft und die Mehrzahl der Beschäftigten entlassen. Auch die zur Wendezeit entstandenen Werke, viele davon zuvor auf Eis gelegt, fanden keine Zuschauer. Der DEFA-Film stieß auf kein Interesse mehr.

Auch heute sind DEFA-Produktionen, ausgenommen Klassiker wie „Spur der Steine“, selten zu sehen. Dabei lohnt sich die Betrachtung aus vielerlei Gründen. Viele DEFA-Filme sind von der aufrichtigen Absicht geprägt, anspruchsvolle Kunstwerke mit einer authentischen Darstellung, einem „oft unbewussten Abbilden von Befindlichkeiten und Umständen“, so Egon Günther, zu schaffen. Damit bieten sie als zeitgeschichtliche Dokumente einzigartige Einblicke in die gesellschaftliche Realität der DDR und den Alltag der Menschen. Und die Beschäftigung mit dem DEFA-Filmerbe macht dabei eines ganz deutlich: Alltag war in der DDR nie privat, sondern immer politisch.

Internetverweise der Autorin:

Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv: www.bundesarchiv.de
Bibliothek der Hochschule für Film und Fernsehen, Potsdam: www.bibl.hff-potsdam.de
Fimmuseum Potsdam: www.filmmuseum-potsdam.de
Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin: www.kinemathek.de bzw. www.filmmuseum-berlin.de
DEFA-Stiftung: www.defa-stiftung.de
Stiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur: www.stiftung-aufarbeitung.de

mir von unseren Filmemachern wünsche, in: Neues Deutschland vom 18. 11. 1981.