



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Immer im Kreis rum!“ - Film in der DDR
zur Zeit kulturpolitischer Engführung

Jadup und Boel und andere DEFA-Gegenwartsspielfilme
der frühen achtziger Jahre

Verfasser

Mario Keller

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A312

Studienrichtung lt. Studienblatt: Geschichte

Betreuer: Univ.-Prof Dr. Frank Stern

He's a real nowhere man,
Sitting in his nowhere land,
Making all his nowhere plans
for nobody.¹

1 In auffällig vielen DEFA-Gegenwartsspielfilmen der frühen Achtziger finden sich - beispielsweise durch ein im Hintergrund hängendes Poster, oder einen wie John Lennon aussehenden Schallplattenunterhalter (DJ) - eine Anspielung auf die *Beatles*. Passend zum Thema dieser Arbeit wurde dieses Zitat aus dem Lied *Nowhere Man* vom Album *Rubber Soul* (1965) ausgewählt.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
1.1 Die DDR in den siebziger und achtziger Jahren.....	7
1.1.1 Staat und Gesellschaft der DDR in der „Ära Honecker“.....	7
1.1.2 Die geschichtswissenschaftliche Aufarbeitung der DDR.....	13
1.1.3 Zusammenbruch – Scheitern – oder Revolution?.....	16
1.1.4 Resümee.....	21
1.2 Die Relevanz des DEFA-Spielfilms für die Geschichtswissenschaften.....	21
1.2.1 Die DEFA als Spiegel von Kommunikationsprozessen und Herrschaft.....	23
1.2.2 Bilder des ostdeutschen Alltags – Repräsentationen aus einem vergangenen Land.....	27
1.3 Methode - Herangehensweisen an das Medium Film/Kino.....	30
1.4 Quellenlage.....	31
2. Geschichte und Ästhetik der DEFA-Spielfilme.....	35
2.1 Historischer Abriss und Brüche in den ersten drei DDR-Jahrzehnten.....	35
2.1.1 Gründung im Zeichen des Antifaschismus.....	35
2.1.2 Die fünfziger Jahre.....	36
2.1.3 Kultureller Aufbruch und „Kahlschlag“.....	37
2.1.4 Der Beginn der Ära Honecker.....	40
2.2 Die DEFA in der Post-Bierman Ära – „Aufbruch oder Niedergang“.....	42
2.3 Anmerkungen zu Filmischen Traditionen und Ästhetik des DEFA-Spielfilms.....	49
2.4 Der DEFA-Studiokomplex.....	52
2.5 Der „Vater-Brief“ und die Helden-Debatte in der DDR-Presse.....	56
Zwischenresümee.....	63
3. Filmschicksale: Beunruhigung, Unsicherheit und Scheitern in ausgewählten Filmen der Jahrgänge 1980-1983.....	65
3.1 Jadup und Boel.....	67
3.1.1 Die Filmemacher.....	68
3.1.2 Entstehung und Abnahmeprozess.....	71
3.1.3 Filmanalyse.....	76
3.2 Das Fahrrad.....	95
3.2.1 Die Filmemacher.....	95
3.1.2 Entwicklung des Stoffes und Abnahmeprozess.....	96
3.1.3 Rezeption beim Publikum.....	99

3.1.4 Filmanalyse.....	101
3.2.4 Mediale Rezeption.....	112
3.3 Andere Filme der Jahrgänge 1980 bis 1983.....	115
3.3.1 Märkische Forschungen.....	115
3.3.2 Insel der Schwäne.....	118
4. Conclusio.....	125
Anhang.....	129
Abkürzungsverzeichnis.....	129
Quellen- und Literaturverzeichnis.....	130
Monographien und Aufsätze.....	130
Artikel der Tages- und Wochenpresse.....	135
Archivalien.....	137
Filmographie.....	139
Abstracts.....	140
Curriculum Vitae.....	142
Danksagung.....	143

1. Einleitung

Diese Arbeit handelt von Filmen aus einem Staat, der nicht mehr existiert. Nachdem in der Nacht von 9. auf 10. November 1989 die Berliner Mauer gefallen war und am 18. März 1990 in den ersten freien Wahlen die Mehrheit der Ostdeutschen gegen die kommunistischen Machthaber stimmte, erklärte die ostdeutsche Volkskammer, dass die *Deutsche Demokratische Republik* (DDR) am 3. Oktober 1990 aufgelöst werde.² Zwei Jahre später wurden auch die staatlichen Filmstudios Potsdam-Babelsberg, ehemals Sitz der DEFA (*Deutsche Film AG*), durch die *Treuhandanstalt* verkauft.³

Auch wenn das Ende der SED-Herrschaft und der Beitritt der neuen Bundesländer zur Bundesrepublik Deutschland für die meisten Ost- und Westdeutschen subjektiv sehr plötzlich kam, war der Niedergang der DDR und des gesamten *Ostblocks* aus historischer Perspektive ein komplexer und sich über viele Jahre hinweg ziehender Prozess. Obwohl nicht der Fehler begangen werden soll, die gesamte Entwicklung dieses Staates auf dessen Ende hin zu deuten, war insbesondere das letzte Jahrzehnt der DDR erwiesenermaßen eine Zeit der strukturellen Stagnation und der zunehmenden Dysfunktionalitäten. Den hohen Phrasen der *Sozialistischen Einheitspartei* (SED) von der allumfassenden Überlegenheit der *sozialistischen Produktionsgemeinschaft* gegenüber der *kapitalistischen Welt* schenkte kaum noch jemand Gehör. Im Angesicht des westlichen Wohlstands, den die DDR-Bürger jeden Tag über das Westfernsehen zu sehen bekamen und der Mangelwirtschaft im eigenen Staat, glaubte so gut wie niemand mehr an die Parolen des durch den Marxismus-Leninismus vorherbestimmten Sieges der Arbeiterklasse über die Bourgeoisie.⁴

Wie erlebten Menschen, die in der DDR sozialisiert wurden, die teilweise ihr ganzes Leben dort verbracht hatten – für die die DDR also, trotz aller Widersprüchlichkeiten, trotz Willkür und Besitzelungen ihre Heimat darstellte – dieses Land? Wie veränderte sich ihr Erwartungshorizont im Laufe dieses Jahrzehnts? Setzten sie noch Hoffnung in die Reformierbarkeit des Systems? Oder konzentrierten sie sich so sehr auf die Bewältigung des Alltags, dass Politik und Utopie in ihrem Leben keinerlei Rolle mehr spielten?

Vor dem Hintergrund dieser gesellschaftshistorischen Fragen behandelt die folgende Arbeit DEFA-Spielfilme der Jahrgänge 1980 bis 1983, in denen die Widersprüchlichkeiten von Alltag, Politik und Utopie im letzten Jahrzehnt der DDR reflektiert werden. Dabei wird es in der Arbeit

2 Ulrich Mählert, Kleine Geschichte der DDR (Beck'sche Reihe 1275, München 1998) 176-185.

3 <http://www.defa.de/cms/geschichte> [20.01.2013].

4 Mählert, DDR, 133-142.

auch darum gehen, wie es überhaupt möglich gewesen ist, dass im staatlichen *Volkseigenen Betrieb* (VEB) DEFA Filme entstanden, die fundamentale Mängel im DDR-Alltag aufzeigten und zum Teil sogar ideologische Dogmen hinterfragten.

Zu Beginn der Arbeit soll der historische Kontext von DDR und DEFA ausgearbeitet werden. Dabei wird sich ein Kapitel der Relevanz der DEFA-Spielfilme für die Geschichtswissenschaft widmen. Kapitel 3 soll sich schließlich mit Filmbeispielen aus den frühen achtziger Jahren beschäftigen. Dabei erfolgt eine genaue Beschreibung der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte zweier Filme (*Jadup und Boel* und *Das Fahrrad*) sowie eine Analyse dieser und zwei weiterer Filme der Jahrgänge 1980 bis 1983. Diese Jahrgänge wurden ausgewählt, da sie – wie in der Arbeit zu zeigen sein wird – einen Kristallisierungs- beziehungsweise Wendepunkt zwischen einer verhältnismäßig liberalen und einer eher repressiven Phase der Filmpolitik darstellen.

Es muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass auch kritische DEFA-Filmemacher⁵ weit davon entfernt waren, Verbrechen der SED-Diktatur in ihren Filmen darstellen oder die Herrschaft der Partei explizit infrage stellen zu können.

„Anyone persecuted in the GDR can find ample cause to judge their art harshly. A gap exists between art that even at its most critical was state-sponsored and actual cases of profound injustice that were beyond the pale of artistic representation in the GDR.“⁶

Doch auch die Filmemacher selbst befanden sich in einem ständigen Zwiespalt zwischen ihren eigenen Ansprüchen beziehungsweise denen des Publikums und den Vorgaben der SED. So galt die Feststellung des Liedermachers Wolf Biermann auch für die *Spielfilmschaffenden* der DEFA:

„Auch das Grau in Grau der DDR-Diktatur war ja bei näherem Hinsehen ein buntes Grau. Die meisten lebendigen Menschen in der DDR haben nämlich immer beides zugleich: sich angepaßt und widerstanden.“⁷

5 Die Bezeichnung Filmemacher soll in der Arbeit als Sammelbegriff für alle kreativ am Film beteiligten Berufsgruppen benutzt werden (Regisseure, Drehbuchautoren, Szeneristen, Dramaturgen, Kameraleute, Schnittmeister usw.). In der DDR war meist der Begriff *Filmschaffende* gebräuchlich. In der Arbeit wird das generische Maskulinum verwendet werden. Tatsächlich waren Frauen in vielen Filmberufen eine Minderheit.

6 Joshua Feinstein, *The Triumph of the Ordinary. Depictions of Daily Life in the East German Cinema, 1949-1989* (Chapel Hill/London 2002) 17.

7 Wolf Biermann, *Buntes Grau. Ein paar Details*. In: Roman Grafe (Hg.), *Die Schuld der Mitläufer. Anpassen oder Widerstehen in der DDR* (München 2009) 13.

1.1 Die DDR in den siebziger und achtziger Jahren

Dieses Kapitel soll zunächst einen kurzen Abriss über die Geschichte der DDR in den siebziger und achtziger Jahren geben. Anschließend erfolgt ein Überblick über historiographische Kategorisierungen und Betrachtungsweisen der DDR als Staat beziehungsweise als Gesellschaft. In einem dritten Punkt wird unterschiedlichen Erklärungs- und Deutungsmodellen betreffend dem Ende der DDR nachgegangen.

1.1.1 Staat und Gesellschaft der DDR in der „Ära Honecker“

Am 3. Mai 1971 wurde Walter Ulbricht, der bis dahin erste Mann im Staat, von den übrigen Mitgliedern des Politbüros des *Zentralkomitees* (ZK) der *Sozialistischen Einheitspartei* (SED) informiert, dass er freiwillig zurückzutreten habe. Wie heute bekannt ist, geschah dies in Absprache mit der Parteiführung in Moskau und war bereits seit längerem vorgesehen.⁸ Der Rücktritt Ulrichts fand zu einem Zeitpunkt statt, an dem durch den so genannten *Kahlschlag* gegenüber Kultur- und insbesondere Filmschaffenden auf dem 11. Plenum des ZK der SED 1965, sowie durch die Niederschlagung des Prager Frühlings durch Truppen des Warschauer Pakts 1968, die Hoffnungen auf eine Demokratisierung beziehungsweise Liberalisierung des Sozialismus vorerst zunichte gemacht worden waren.⁹ Nichtsdestotrotz weckte der Wechsel an der Spitze der Partei gewisse Erwartungen, vor allem bei der breiten Bevölkerung - aber auch bei Künstlern und Intellektuellen - auf größere ökonomische und kulturelle Freiräume.¹⁰

Im Rahmen des *VIII. Parteitages der SED* (15.-19. Juni 1971) verkündete der neue *Erste Parteisekretär* Erich Honecker, die „Hauptaufgabe“ der SED sei die unmittelbare Verbesserung der Lebensbedingungen der Bevölkerung der DDR. Trotz massiver Zweifel von Wirtschaftsfunktionären setzte Honecker durch, dass eine Steigerung des „materiellen und kulturellen Wohlstandes“ der Bevölkerung um jeden Preis, auch durch die Aufnahme weiterer Schulden im westlichen Ausland, erreicht werden sollte.¹¹ Diese Wirtschaftspolitik, später oft als *Konsumsozialismus* bezeichnet, sollte die Beliebtheit der *führenden Partei* fördern und die Loyalität

8 Mählert, DDR, 114.

9 Am 11. Plenum des ZK der SED wurde beinahe ein gesamter Filmjahrgang verboten. Das Plenum stellt einen einzigartigen Bruch in der kulturellen Entwicklung der DDR dar. siehe Kapitel 2.1. Vgl. Günter Agde, *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente* (Berlin 1991).

10 Uta Becher, „Notizen aus der Provinz“. Kleinbürgertum und Spießigkeit in Widerspiegelungen des DDR-Alltags – Kritik oder erwünschtes Ideal? In: Dieter Wiedemann, u.a. (Hg.), *Der DEFA-Spielfilm in den 80er Jahren-Chancen für die 90er?* (BFF, Bd. 44, Berlin 1992) 192-195 sowie Ralf Schenk, *Eine kleine Geschichte der DEFA. Daten, Dokumente, Erinnerungen* (Schriftenreihe der DEFA-Stiftung, Berlin 2006) 173.

11 Peter Skyba, *Sozialpolitik und Herrschaftssicherung. Entscheidungsprozesse und Folgen in der DDR der siebziger Jahre*. In: Clemens Vollnhals, Jürgen Weber (Hg.) *Der Schein der Normalität. Alltag und Herrschaft in der SED-Diktatur* (München 2002) 39-47.

der Massen sichern.¹² Es kam zu einer scheinbaren Liberalisierung und zur Beseitigung offensichtlich überkommener gesellschaftlicher Tabus: „Die SED gab es auf, die Jugend in jedem Bereich zu reglementieren. (...) Binnen nur vier Tagen verkaufte der staatliche Handel im November 1971 fast 150000 Levi's ‚Blue Jeans‘, nachdem die ‚Nietenhosen‘ jahrelang als Symbol westlicher Dekadenz gegeißelt worden waren.“¹³ Auch der bisher bekämpfte Empfang westlicher Radio- und Fernsehstationen wurde nun offiziell nicht mehr verboten.¹⁴

Der Machtwechsel an der Spitze der DDR erfolgte parallel zu der vor allem durch Bundeskanzler Willy Brandt verfolgten diplomatischen Annäherung der beiden deutschen Staaten. Bis dahin war die DDR auf Grund der von Bonn verfolgten *Hallstein-Doktrin* lediglich innerhalb des *Ostblocks* als eigenständiger Staat anerkannt gewesen.¹⁵ Der Grundlagenvertrag mit der BRD 1972, das KSZE-Abkommen von Helsinki 1975, sowie der Besuch des österreichischen Bundeskanzlers Bruno Kreiskys in der DDR 1978 (der erste Staatsbesuch eines westlichen Staatoberhauptes) stellten zentrale Momente dieser diplomatischen Aufwertung dar.¹⁶

Die starke Betonung der Verbundenheit mit der Sowjetunion unter Honecker sollte nicht über die steigende wirtschaftliche und damit zwangsläufig auch kulturelle Verflechtung der DDR mit westeuropäischen Staaten, allen voran mit der Bundesrepublik Deutschland hinwegtäuschen. Gegenüber dem Bild einer *Sowjetisierung* der Gesellschaft von *oben* steht also das Bild einer *subkutanen Amerikanisierung* und Verwestlichung von *unten* durch die westdeutschen Medien und durch die meist über Verwandten bezogenen Konsumgüter aus dem Westen.¹⁷

Um die guten Beziehungen zu den Wirtschaftspartnern im Westen und das Gleichgewicht der *friedlichen Koexistenz* nicht zu gefährden, schränkte die SED während der siebziger Jahre allzu offensichtliche Menschenrechtsverletzungen ein oder versuchte diese besser zu verheimlichen.¹⁸ Die scheinbare gesellschaftliche Liberalisierung zu Beginn der Ära Honecker ging einher mit unterschiedlichen Maßnahmen zur Machtstabilisierung. Grenzanlagen wurden ausgebaut, viele der noch verbliebenen privaten Initiativen in der DDR-Wirtschaft verstaatlicht und das *Ministerium für Staatssicherheit* (MfS, *Stasi*) erhielt unter Erich Mielke immer größere Befugnisse.¹⁹ Im Jahr 1989

12 Ebenda.

13 Mählert, DDR, 119.

14 Ebenda. Zum Fernseh-Konsum in der DDR allgemein vgl. Michael Meyen, Einschalten, Umschalten, Ausschalten? Das Fernsehen im DDR-Alltag (MAZ11, Leipzig 2003).

15 Die BRD drohte im Rahmen der *Hallstein-Doktrin* mit dem Abbruch diplomatischer Beziehungen zu Drittstaaten sollten diese die DDR anerkennen. Mählert, DDR, 124ff.

16 Vgl. Stefan Gron, „Partner DDR“? Zur Entwicklung der bilateralen Beziehungen zwischen Österreich und der Deutschen Demokratischen Republik (ungedr. geisteswiss. Dipl. Wien 2005).

17 Bernd Faulenbach, Nur eine „Fußnote der Weltgeschichte“? Die DDR im Kontext der Geschichte des 20. Jahrhunderts. In: Rainer Eppelmann, Bernd Faulenbach, Ulrich Mählert (Hg.), Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung (Stiftung Aufarbeitung der SED-Diktatur, Paderborn 2003) 11.

18 Vgl. Richard Bessel, Ralph Jessen, Einleitung. Die Grenzen der Diktatur. In: dieselben (Hg.), Die Grenzen der Diktatur. Staat und Gesellschaft in der DDR (Göttingen 1996) 12f.

19 Dagmar Schitly, Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen

arbeiteten schließlich 91.000 offizielle Mitarbeiter und 174.000 *inoffizielle Mitarbeiter* (IM) für den Geheimdienst. Vor allem über die IM-Spitzel, die für regelmäßig gelieferte Informationen über Kollegen, Bekannte und Freunde diverse Privilegien und Geld erhielten, versuchte man ein möglichst dichtes Überwachungsnetz zu errichten.²⁰

Das MfS stellte jedoch nur eines von vielen Elementen zur Kontrolle und Überwachung der eigenen Bevölkerung dar.²¹ In der Schule, in der Universität und im Betrieb, sowie in der Vielzahl von Partei-Organisationen mussten die Menschen – so sie studieren oder Karriere machen wollten – ihre Treue und Zugehörigkeit zur *führenden Partei* bekunden.²² Diese Bekundungen zur SED und die Mitgliedschaft in den Massenorganisationen sagten in den letzten zwei Jahrzehnten der DDR nur mehr wenig über die tatsächlichen politischen Ansichten der Menschen aus. Sie waren teilweise schlicht notwendig, um etwa gewisse Sozialleistungen in Anspruch zu nehmen oder um über den *Freien Deutschen Gewerkschaftsbund* (FDGB) verreisen zu können.²³

Kurzfristig ging Anfang der siebziger Jahre die Rechnung der neuen Parteispitze auf: Die massive Erhöhung verschiedenster Sozialleistungen, die Reduktion der Arbeitszeit, die Förderung des Wohnbauprogramms, die Beibehaltung der Mietzinsobergrenze, zahlreiche Investitionen und zaghafte Reformen führten zu einem leichten Anstieg des Lebensstandards der Bevölkerung.²⁴ Obwohl die tatsächliche Zustimmung der Bevölkerung schwer messbar ist, „gibt es doch eine Reihe von Indikatoren, die darauf hindeuten, dass die Zufriedenheit großer Teile der Bevölkerung mit der materiellen Lebenslage und auch die Akzeptanz des SED-Staates gerade Anfang der ersten Hälfte der siebziger Jahre deutlich zunahm.“²⁵ Dies soll nicht gleich bedeuten, dass im Falle einer Abstimmung tatsächlich eine Mehrheit für die SED votiert hätte, sondern, dass sich die Menschen mit ihrem Leben in der DDR eher arrangierten als bisher. Auch kann man bis zu einem gewissen Grad die Entwicklung einer eigenständigen DDR-Identität beobachten. Diese eigenständige Identität wurde jedoch auch von den offiziellen DDR-Medien proklamiert. Sie bedeutete ein endgültiges Abrücken vom Ziel eines vereinten sozialistischen Deutschlands und war Grundvoraussetzung für die Annäherung der beiden deutschen Staaten.²⁶

(Berlin 2002) 168.

20 Vgl. Clemens Vollnhals, Denunziation und Strafverfolgung im Namen der Partei. In: *ders., Weber* (Hg.), Normalität, 113-156.

21 Ebenda, 119.

22 Die wichtigsten der SED unterstellten Massenorganisationen waren der Freie Deutsche Gewerkschaftsbund (FDGB), die *Freie Deutsche Jugend* (FDJ) oder der *Demokratische Frauenbund Deutschlands* (DFD) u.v.m.

23 Mählert, DDR, 139f.

24 Diese war auf dem Niveau von 1936 eingefroren und betrug in etwa 0,80-1,20 Mark pro Quadratmeter. Die Mieten waren bis zum Ende der DDR nie kostendeckend. Vgl. Annette Kaminsky, Wohlstand, Schönheit, Glück. Kleine Konsumgeschichte der DDR (Beck'sche Reihe 1410, München 2001) 124f.

25 Skyba, Sozialpolitik, 72. Nach: Thomas Gensicke, Mentalitätswandel und Revolution. Wie sich die DDR-Bürger von ihrem System abwandten. In: Deutschland Archiv 25 (1992) 1266-1283.

26 Mählert, DDR, 124ff.

Aus der Perspektive der *Kulturschaffenden* hielt die liberale Phase nicht lange an. Ein klarer Bruch zwischen den Künstlern der DDR und der SED-Spitze kam im November 1976 mit der *Ausbürgerung* des regimekritischen, doch zu diesem Zeitpunkt immer noch kommunistischen Wolf Biermann. Dem Liedermacher, der in der DDR bereits seit langem Auftrittsverbot hatte, wurde während einer Tournee im Westen über die DDR-Medien mitgeteilt, dass ihm die Staatsbürgerschaft entzogen worden sei. Dies führte zu massiven Protesten unter Intellektuellen und *Kulturschaffenden* der DDR. Der von einigen der prominentesten DDR-Schriftsteller verfasste Protestbrief gegen die *Ausbürgerung* wurde in den folgenden Tagen von einer Vielzahl namhafter DDR-Künstler, darunter auch viele Schauspieler und Filmemacher, unterzeichnet.²⁷ Die SED-Spitze reagierte in gewohnter Weise mit Repressionen und drohte den Unterzeichnern der Petition mit Sanktionen, die bis zu Berufsverbot oder Haft reichen konnten. Viele der Unterzeichner verließen daraufhin auf Druck des Regimes die DDR. Andere nahmen die Repressionen in Kauf. Die Affäre um die *Ausbürgerung* Biermanns stellte einen bis dahin ungekannten – weil öffentlichen – Bruch von Künstlern und Intellektuellen mit der Kulturpolitik der SED dar.²⁸ Dieser Bruch hatte jedoch auch außerhalb der Künstlerszene Folgen. Erstmals formierte sich eine Opposition, die nun in größerem Maß begann, auch in Westdeutschland zu publizieren.²⁹

Offensichtlich wurde das Scheitern von Honeckers Wirtschaftsstrategie mit dem Erdölschock 1979. Tatsächlich war jedoch bereits Mitte der siebziger Jahre ersichtlich, dass die Strategie zu keiner merklichen Steigerung der Arbeitsproduktivität führte und dass der erwartete Entwicklungssprung in der technologischen und wirtschaftlichen Entwicklung ausblieb. Vielmehr finanzierte sich die DDR weiterhin durch Schulden und wurde immer stärker abhängig vom Export und von westlichen Devisen. Obwohl die DDR Anfang der achtziger Jahre einen der höchsten Lebensstandards im *Ostblock* und eine im Vergleich zu den *sozialistischen Bruderstaaten* hohe Wirtschaftsleistung vorweisen konnte, war sie von Zahlungsunfähigkeit bedroht.³⁰ Diese Entwicklung war unter anderem der Verringerung der Erdölexporte aus der krisengebeutelten Sowjetunion geschuldet. Im Jahr 1983 wurde die drohende Staatspleite durch einen, maßgeblich vom bayrischen Ministerpräsidenten Franz Josef Strauß vermittelten Kredit über mehrere Milliarden Mark bei westdeutschen Banken vorerst abgewendet.³¹

27 Die Liste der Unterzeichner vgl. Manfred *Jäger*, Kultur und Politik in der DDR. Ein historischer Abriß (Edition Deutschland Archiv, Köln 1982) 161ff.

28 Literatur dazu vgl. Robert *Grünbaum*, Die Biermann Ausbürgerung und ihre Folgen. In: *Eppelmann* u.a. (Hg.), Bilanz und Perspektiven, 173. Zur Biermann-Debatte im DEFA-Studio vgl. Ingrid *Poss*, Peter *Warnecke* (Hg.), Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA (Berlin 2006) 315.

29 *Schittly*, Regie und Regime, 169.

30 *Kaminsky*, Wohlstand, 142.

31 *Mählert*, DDR, 137.

Die ökonomischen Krise des gesamten *Ostblocks* Anfang der Achtziger führte bei der benachbarten Volksrepublik Polen zur Herausforderung des Herrschaftsanspruches durch die unabhängige Gewerkschaftsbewegung *Solidarność* und zur Ausrufung des Kriegsrechts.³² Aus Angst vor einem Übergreifen der Bewegung auf die DDR wurde vorläufig der visafreie Reiseverkehrs mit dem *Bruderstaat* Polen ausgesetzt. Aus Sicht der SED waren die ersten Jahre des neuen Jahrzehntes eine massive Staatskrise. Zu den genannten Faktoren kamen der kurzzeitige Rückfall in die Konfrontationspolitik des *Kalten Krieges* und das Ende der *Friedlichen Koexistenz*. Die Ursachen waren in erster Linie die von der Administration Reagan betriebene erneute NATO-Aufrüstung und der Einmarsch sowjetischer Truppen in Afghanistan.³³

Die Folge war, dass auf kultur- und gesellschaftspolitischer Ebene ein „Zick-Zack“ Kurs zwischen *harter* und *weicher* Politik verfolgt wurde.³⁴ Dieser betraf nachhaltig auch die Filmschaffenden der DDR. Ein bereits abgedrehter Film – nämlich Rainer Simons *Jadup und Boel* – wurde Anfang der achtziger Jahre gänzlich verboten (R/B: Rainer Simon, 1980/88³⁵). Es war der letzte DEFA-Film, um den innerhalb des Studios massiv gestritten wurde. Er war auch der letzte, der das Potential gehabt hätte, eine Debatte über Grundsatzfragen in der DDR anzuregen (siehe Kapitel 2.2 sowie Kapitel 3.1). Doch nicht nur durch Verbote wurde bei der DEFA interveniert. Die Studioleitung und die für die Zulassung der Filme zuständige *Hauptverwaltung Film* (HV-Film) im *Ministerium für Kultur* (MfK) verwendete in den achtziger Jahren subtilere Methoden, um Filmemacher einzuschränken.³⁶ Beispielsweise verzögerte man Projekte über Jahre hinweg, stoppte sie, nachdem schon Jahre an ihnen gearbeitet worden war, oder brachte unbeliebte Filme nur ganz kurz und ohne sie zu bewerben ins Kino.³⁷ Die *harten* Eingriffe erschienen dabei insofern anachronistisch, da der Kino-Spielfilm ohnehin nicht mehr dieselbe Bedeutung hatte wie in den Jahrzehnten zuvor. So gut wie jeder Haushalt verfügte über einen Fernseher und konnte damit – abgesehen von der Region um Dresden – auch staatliches und privates Westfernsehen empfangen.³⁸

Die Kino-Krise grässerte also im Osten genauso wie im Westen. Allgemein waren die Kinos der DDR jedoch besser gefüllt als die der BRD. Meist aber weniger aufgrund der DEFA-Filme als

32 Ebenda.

33 Detlef Nakath, Gerd-Rüdiger Stephan, Die achtziger Jahre – Erosion der SED-Herrschaft. In: Eppelmann u.a. (Hg.), Bilanz und Perspektiven, 76.

34 Mählert, DDR, 138. Nach: Hermann Weber, Geschichte der DDR (München 1989), 458, 506.

35 Erstere Jahreszahl bezieht sich jeweils auf das Produktionsjahr (nicht das Jahr der Freigabe), zweitere auf das Jahr in dem die Premiere stattfand. Da diese bei DEFA-Filmen in einer Vielzahl von Fällen variierte ist die Unterscheidung notwendig. Die Produktionsdaten aller Filme vgl. <http://www.defa.de/cms/filme> [20.01.2013].

36 Erika Richter, Die Verbotsfilme der DEFA. In: Rainmund Fritz, Filmarchiv Austria (Hg.), Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992 (Wien 2001) 49-63.

37 Beispielsweise bot Gen.-Direktor Mäde dem Regisseur Heiner Carow an *Simplicius Simplicissimus* zu verfilmen. Nach drei Jahren Arbeit und mehreren Drehbuchentwürfen wurde das Projekt eingestellt. Vgl. Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 390ff.

38 Vgl. Meyen, Einschalten, 37-56.

aufgrund westlicher Importe.³⁹ Die abnehmende Beliebtheit der DEFA-Filme und des DDR-Fernsehens spiegelte einen gesellschaftlichen Trend wider, der sich überall in der DDR fand: Eine immer stärker werdende Fixierung auf Westdeutschland sowie auf *westliche* materielle und kulturelle Produkte, die aus dem zunehmenden Überdruss am eigenen Staat resultierte.

Die alltägliche Frustration der DDR-Bevölkerung, die seit der zweiten Hälfte der siebziger Jahre nachweislich stetig anstieg, wird anhand der wachsenden Zahl von *Eingaben* und heute einsehbaren Stimmungsberichten des MfS deutlich.⁴⁰ Auch die Zahl der Ausreiseanträge stieg – trotz daraus resultierender Verfolgung durch die Staatssicherheit sowie sozialer Stigmatisierung – immer stärker an. Die Frustration hatte eine Reihe von Gründen. Zu der in der DDR schon immer vorhandenen politischen Unfreiheit sowie der physischen Abschottung des Landes gegenüber dem Westen trugen nun auch verstärkt eine erneute Mangelwirtschaft und die offensichtlich ungerechte Verteilung des Wohlstands bei.⁴¹ Mangelwirtschaft bedeutete im Fall der DDR, dass zwar ausreichend Kaufkraft vorhanden war, dieser jedoch eine nicht ausreichende Menge an nachgefragten Waren gegenüberstand. Häufig wurden zu wenige oder falsche (unbeliebte, bereits überholte, zu viele etc.) Waren produziert. Aufgrund der Devisenabhängigkeit der DDR mussten, trotz des alltäglichen Mangels, viele Produkte in den Westen exportiert werden. Während es sich dabei zuerst vor allem um Industrieerzeugnisse höherer Qualität handelte, wurden zunehmend auch Grundnahrungsmittel wie Wurst- und Fleischwaren exportiert, anstatt die Bedürfnisse der eigenen Bevölkerung zu befriedigen.⁴² Die Mangelwirtschaft offenbarte sich unter anderem durch jahrelange Wartezeiten für kostenintensive Produkte wie beispielsweise Autos.⁴³

Durch diese großen Schwankungen in der Versorgung wurden die ungerechte Verteilung und Privilegien immer offensichtlicher. Diese existierten in mehrerlei Hinsicht. Erstens durch die Bevorzugung bestimmter Regionen der DDR, die als politisch bedeutender als andere eingestuft wurden. Diese konnten mit besserer Versorgung rechnen. In erster Linie galt dies für die Hauptstadt Berlin (Ost).⁴⁴ „Darüber hinaus erfuhren ausgewählte Gruppen wie eben Arbeiter in Schwerpunktindustriezentren, junge Eheleute, Funktionäre etc. Vorteile beim Zugang zu Waren,

39 Hans-Joachim Meurer, Cinema and National Identity in a Divided Germany 1979-1989. The Split Screen (Lewiston/ Queenstone/ Lampeter 2000), 281-294. Appendix C: Table 24-34.

40 Eingaben waren eine Art Beschwerdebriefe bzw. Ansuchen die Bürger an Ministerien richten konnten. Vgl. Skyba, Sozialpolitik, 74f.

41 Annette Kaminsky, Konsumpolitik in der Mangelwirtschaft. In: Vollhals, Weber (Hg.), Der Schein der Normalität, 88ff.

42 Kaminsky, Wohlstand, 142ff.

43 Mitte der siebziger Jahren betrug die Wartezeit auf ein Auto durchschnittlich acht Jahre. Mitte der achtziger waren es zwölf. Ebenda, 136f.

44 Ebenda, 149.

Gütern und Dienstleistungen, während so genannte „unproduktive Gruppen“ - wie Rentner – vielfältige Benachteiligungen zu ertragen hatten.“⁴⁵

1.1.2 Die geschichtswissenschaftliche Aufarbeitung der DDR

Bevor ich auf die Ursachen und Wirkungszusammenhänge für das Scheitern und die Auflösung der DDR eingehe, möchte ich auf einige Aspekte der historischen Aufarbeitung dieses – der Selbstbezeichnung nach – ersten *Arbeiter- und Bauernstaates* auf deutschem Boden eingehen. Wie beurteilen Historiker die 41-jährige Geschichte der *Deutschen Demokratischen Republik* heute?

Bis zur *Wende* gab es verhältnismäßig wenige auf die DDR spezialisierte Historiker im Westen. Zu erwähnen ist hier in erster Linie Hermann Weber, der sich auch schon vor der 1989 intensiv mit der DDR auseinandergesetzt hatte.⁴⁶ In den 1990er Jahren erlebte die Geschichtswissenschaft zur DDR, auch durch die weitgehende Öffnung der Archive, einen regelrechten Publikations-Boom.⁴⁷ Dieser war gerade in den ersten Jahren der Nachwendezeit stark auf politik- und herrschaftsgeschichtliche Untersuchungen konzentriert und „entsprach den geschichtspolitischen Prioritäten der ersten Jahre des vereinigten Deutschlands“.⁴⁸ Die DDR wurde primär als *SED-Staat* im Sinne einer totalitären Diktatur beschrieben. Diese Forschungen über den *SED-Staat*, dessen Institutionen und Herrschaftsmechanismen, stellen die Grundlage für das heutige Wissen über die DDR dar.

Die Totalitarismus-Konzeption wurde im Laufe der letzten zwanzig Jahre jedoch aus unterschiedlichen Gründen kritisiert. Vor allem wurde eine stärkere Differenzierung zwischen Anspruch und gelungener Umsetzung von totalitärer Herrschaft gefordert.⁴⁹ Ohne Zweifel leitete sich der Herrschaftsanspruch und die Herrschaftsmethoden der *SED-Führungsgruppe* von einem stalinistisch geprägten Verständnis des Marxismus-Leninismus, das als totalitär beschrieben werden kann, her. Dies zeigte sich unter anderem dadurch, dass Rationalitätskriterien wie „wirtschaftliche Effizienz“ und „rechtliche Zulässigkeit“ politischen Zwecken untergeordnet waren: „Das zentrale Rationalitätskriterium war die Erhaltung der Macht der Partei.“⁵⁰ Die tatsächlich erfolgte Umsetzung des Anspruches auf totale Kontrolle und Steuerung der Bevölkerung wurde jedoch in

45 Kaminsky, Konsumpolitik, 88ff.

46 Bereits in dritter Auflage erschienen: Hermann Weber, Geschichte der DDR (München 1999). Überblick über die ältere Literatur zur DDR vgl. Hermann Weber, Die DDR. 1945-1990 (Oldenbourg Grundriss der Geschichte Bd.20, München 2006).

47 Überblick über die neue Literatur vgl. Eppelmann, u.a.(Hg.), Bilanz und Perspektiven.

48 Thomas Lindenberger, In den Grenzen der Diktatur. Die DDR als Gegenstand von „Gesellschaftsgeschichte“. In: Eppelmann u.a. (Hg.), Bilanz und Perspektiven, 240f.

49 Ebenda.

50 M.Rainer Lepsius, Die Institutionenordnung als Rahmenbedingung der Sozialgeschichte der DDR. In: Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka, Hartmut Zwahr (Hg.), Sozialgeschichte der DDR (Stuttgart 1994) 21.

der Forschung immer stärker widerlegt.⁵¹ Ebenfalls kritisiert wurde die mit dem Totalitarismusbegriff einhergehende implizite begriffliche *auf-eine-Stufe-Stellen* zwischen NS- und SED-Diktatur. Bernd Faulenbach bringt dies folgendermaßen auf den Punkt:

„Die DDR war zwar eine Diktatur mit einer nicht zu unterschätzenden, zeitweilig offen terroristischen repressiven Dimension, hat aber nicht wie das NS-System einen – universal-geschichtlichen bedeutsamen – Genozid zu verantworten. Das SED-System war nicht dadurch definiert, dass es darüber entschied, wer ein Lebensrecht auf Erden haben soll und wer nicht.“⁵²

Es sollte an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass es trotz des grundlegenden Selbstverständnisses der DDR als antifaschistischer Staat gewisse Kontinuitäten im Sinne von Mentalitäten („autoritäre Verhaltensmuster“, „Obrigkeitstaatliches Denken“ usw.)⁵³, sowie von Herrschaftspraktiken (Überwachungsstaat, Ein-Parteiensystem, Massenorganisationen) zwischen dem SED- und dem NS-Regime gab.

Die Wiedervereinigung Deutschlands 1990 machte die in 40 Jahren gewachsenen Unterschiede zwischen Ost- und Westdeutschen deutlich. Stärker denn je entstand, ob der Enttäuschung über die vielen negativen Folgeerscheinungen der Wiedervereinigung, das Bedürfnis vieler Ostdeutscher nach einer Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit.⁵⁴ Ein Resultat davon war die ab dem Ende der neunziger Jahre durch die deutschen Medien gehende *Ostalgie-Welle*. Auf die Verteilung des *SED-Staates* unmittelbar nach der *Wende* folgte damit die Verklärung.⁵⁵ Doch auch die seriöse Geschichtswissenschaft stellte sich ab Mitte der 90er immer stärker die Frage nach Erfahrungen, Mentalitäten und sozialem Handeln in der DDR:

„Der politikgeschichtlich begrenzte Ansatz verfehlte diejenigen Erfahrungen des In-der-DDR-Gelebthabens, die nicht in Unterordnung unter das Diktat der Partei aufgingen und in Millionen von Fällen ein Mehr beinhalteten: ein mehr oder weniger sinnvoll verbrachtes Leben trotz oder auch mit der Partei (...).“⁵⁶

Oder wie Bernd Faulenbach feststellt: „Man wird die DDR nicht hinreichend begreifen können, wenn man sie ausschließlich als totalitären Staat oder als Diktatur begreift.“⁵⁷ Vor allem im Rahmen

51 Faulenbach, „Fußnote der Weltgeschichte“, 15.

52 Ebenda, 16.

53 Ebenda, 4.

54 Dietrich Mühlberg, Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der DDR. In: Kaelble u.a. (Hg.), Sozialgeschichte der DDR, 62. sowie Wolfgang Engler, Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land (Berlin 2000).

55 Stefan Wolle, Die Welt der verlorenen Bilder. Die DDR im visuellen Gedächtnis. In: Gerhard Paul (Hg.), Visual History. Ein Studienbuch (Göttingen 2006) 333ff.

56 Lindenberger, „Gesellschaftsgeschichte“, 240f.

57 Ebenda.

sozialgeschichtlicher Forschungsprojekte ist gezeigt worden, wie viel *Eigen-Sinn* die Menschen der DDR trotz der *durchherrschten* Gesellschaft oft besaßen.⁵⁸

Nicht selten waren dem totalitären Anspruch der Diktatur durch eine Reihe von inneren und äußeren Faktoren Grenzen gesetzt.⁵⁹ Eine Grenze lag nach Bessel und Jessen „schlicht in der begrenzten Kapazität der Diktatoren, eine hochkomplexe Umwelt überhaupt mir der nötigen Differenzierung wahrzunehmen.“⁶⁰ Eine „Gesellschaftsgeschichte“ der DDR beruht dabei auf der Grundfrage, ob und inwiefern eine Trennung von Staat und Gesellschaft festgestellt werden kann. Dabei wurde beispielsweise von der Soziologin Sigried Meuschel die Existenz einer DDR-Gesellschaft generell infrage gestellt.⁶¹ Als Replik wurde von Sozialhistorikern wie Ralph Jessen darauf hingewiesen, dass man sich stärker auf „die informellen Beziehungen und Handlungsweisen konzentrieren [sollte], die einer am formalisierten Politikverständnis der SED orientierten Betrachtungsweise entging.“⁶² Vor allem im Bezug auf die Spätphase der DDR stand in dieser Hinsicht der Erklärungsansatz Meuschels, die ein Absterben der Gesellschaft beschrieb, die These von Jessen gegenüber, der die achtziger Jahre umgekehrt als ein Absterben des Staates interpretierte. Meuschel beschreibt eine Stilllegung gesellschaftlicher Prozesse und das Zurückziehen in die eigenen *Nischen*⁶³, während Jessen durch die immer mehr an Bedeutung gewinnenden informellen Strukturen, ohne die am Ende der achtziger Jahre ein Funktionieren der DDR-Wirtschaft unmöglich gewesen wäre, ein Erstarken der Zivilgesellschaft als Gegengewicht zum Staat sieht.⁶⁴

Passend dazu soll an dieser Stelle auf das Konzept des *Eigen-Sinns* eingegangen werden. Im Bezug auf die DDR wurde dazu von Thomas Lindenberger ein Sammelband mit dem Titel: „Eigen-Sinn und Herrschaft in der Diktatur“ herausgegeben.⁶⁵ Das Konzept *Eigen-Sinn* eignet sich insofern für diese Untersuchung, als damit die Dichotomie Herrschaft/Dissidenz aufgeweicht wird. *Eigen-Sinn* kann sich in vielerlei Hinsicht äußern. Durch Passivität oder Opposition, genauso wie durch Übereifer.⁶⁶ Herrschaft wird hier – folgend dem Konzept von Alf Lüdtke – als *soziale Praxis* verstanden, die nicht von einem monolithischen Machtzentrum ausgeübt wird, sondern auf

58 Lindenberger, „Gesellschaftsgeschichte“, 243.

59 Bessel, Jessen, Grenzen der Diktatur, 7-22.

60 Ebenda.

61 Siegrid Meuschel, Legitimation und Parteiherrschaft. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR 1945-1989 (Frankfurt a.M. 1992) 9-14.

62 Lindenberger, „Gesellschaftsgeschichte“, 240f.

63 Der Begriff *Nischengesellschaft* wurde Anfang der Achtziger vom Journalist und ehemaligen ständigen Vertreter der BRD in der DDR Günter Gaus geprägt.

64 Meuschel, Legitimation, 10 sowie Ralph Jessen, Die Gesellschaft im Staatssozialismus. Probleme einer Sozialgeschichte der DDR. In: *Geschichte und Gesellschaft*. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft. (Göttingen 1995 21.Jahrgang) 96-110.

65 Thomas Lindenberger, Eigen-Sinn und Herrschaft in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR (Zeithistorische Studien 12, Köln/Weimar/Wien 1999).

66 Thomas Lindenberger, Die Diktatur der Grenzen. Zur Einleitung. In: *ders.(Hg.)*, Eigen-Sinn (Köln u.a. 1999) 23.

Interaktion der *Herrschenden* und der *Beherrschten* beruht. Das Konzept betont die „Vielfalt informeller und indirekter Formen von Herrschaft“.⁶⁷

„Macht“ wird hier in Anlehnung an die von Michel Foucault begründete Denktradition als ein soziales Kräftefeld begriffen, an dem alle, auch die Herrschaftsunterworfenen, nicht nur als Objekte, sondern auch als Akteure teilhaben, und das in allen Funktionsbereichen und -ebenen wirksam wird: In der Familie ebenso wie im Betrieb, in der Direktionsebene ebenso wie im Großraumbüro, im Vier-Augen-Gespräch ebenso wie in der Menschenmenge.“⁶⁸

Lindenberger betont in seinem Beitrag, dass die Bedeutung der Ordnungen eines (autoritären) Staates, welche diese ursprünglich aus Sicht der *Herrschenden* haben sollten, nicht zwangsläufig mit den Bedeutungen identisch sind, die einzelne Menschen diesen gaben. Offizielle und inoffizielle Ordnungen erlangten aus subjektiver Sicht für die Menschen oft andere oder zusätzliche Bedeutungen.⁶⁹ Die Frage, die sich nun stellt ist, inwiefern „Sinn-Gebung“ durch den Staat und „Sinn-Gewinnung“ durch Einzelne sich überschnitten – oder eben nicht. Dabei muss auch betont werden, dass die „Steuerungskapazitäten der Parteidiktatur“ begrenzt waren und sich aus dieser Begrenztheit oft eine Reihe inhärenter Widersprüche ergaben.⁷⁰

1.1.3 Zusammenbruch – Scheitern – oder Revolution?

Wie kam es nun zu dem von den meisten Beobachtern unvorhergesehenen Auflösung des *Ostblocks* und der DDR?⁷¹ Zweifellos lässt sich eine Vielzahl von Faktoren feststellen, deren komplexes Zusammenwirken dabei eine Rolle spielte. Gerade weil mit dem gleichen Selbstverständnis, mit dem vor 1989 von vielen Beobachtern die Unmöglichkeit des Zusammenbruchs der Sowjetunion vorausgesagt wurde, danach die Unausweichlichkeit von dessen Scheitern behauptet wurde, ist es dabei von Bedeutung, nicht in teleologische Denkmuster zu verfallen. Vielmehr ist es wichtig, die Prozesse, die dazu führten, mit offenem Ausgang zu denken.⁷² Dabei ist es – wie Martin Kohli

67 Ebenda, 22. Nach: Alf Lüdtke, Einleitung: Herrschaft als soziale Praxis, In: *ders.*, Herrschaft als soziale Praxis. Historische und sozial-anthropologische Studien (Göttingen 1991).

68 Ebenda, 22f. Nach: Michel Foucault, Sexualität und Wahrheit (Frankfurt a.M. 1991) sowie Ulrich Brieler, Foucaults Geschichte. In: Geschichte und Gesellschaft 24. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft (Göttingen 1998) 248-182.

69 Ebenda, 24.

70 Ebenda, 25.

71 Martin Sabrow, Der Konkurs der Konsensdiktatur. Überlegungen zum inneren Zerfall der DDR aus kulturgechichtlicher Perspektive. In: Konrad H. Jarausch, *derselbe* (Hg.), Weg in den Untergang. Der innere Zerfall der DDR (Göttingen 1999) 84.

72 Konrad H. Jarausch, Implosion oder Selbstauflösung? In: *derselbe*., Martin Sabrow (Hg.), Weg in den Untergang. Der innere Zerfall der DDR (Göttingen 1999), 15. Nach: Wolf Lepsius, Die Folgen einer unerhörten Begebenheit. Die Deutschen nach ihrer Vereinigung (Berlin 1992) sowie *derselbe*, Benimm und Erkenntnis (Frankfurt 1997).

anmerkt – „unerheblich, ob die Alternativen ‚wirklich‘ eine Chance auf Realisierung hatten. Methodologisch bleibt geboten, zumindest die Möglichkeit im Blick zu halten.“⁷³

Sehr häufig wird im Bezug auf das Ende des *Ostblocks* der Begriff des *Scheiterns* in die Diskussion geworfen ohne diesen zu erläutern und zu hinterfragen. Dies soll an dieser Stelle in Kürze erfolgen. Zentral für das Verständnis von Scheitern ist dessen Vorgänger: die Krise.

„Von K. [Krisen] kann gesprochen werden, wenn zuvor bestehende stabile und funktionierende Zustände sich aufzulösen beginnen, erodieren, dysfunktional werden und (...) eine Reform, eine Revolution erforderlich wird und erfolgt. (...) Kennzeichen von K. ist, dass es in ihrem Prozess Alternativen gibt, Phasen der Konstellation in denen sich entscheidet ob sie überwunden werden können.“⁷⁴

Kurzfristig wurde die unmittelbare ökonomische Krise der DDR Anfang der achtziger Jahre überwunden – die politisch-gesellschaftliche Krise jedoch langfristig nicht. Eine Perspektive, die bei historischen Betrachtungen oft zu kurz kommt ist, dass Krisen genauso wie klassische Niederlagen eine Vielzahl an Momenten des Scheiterns – sowohl auf institutioneller als auch auf persönlicher Ebene – in sich tragen. Die Soziologen Junge und Lechner verstehen unter dem Begriff *Scheitern* eine potentiell in allen sozialen Beziehungen präsente Erscheinung – sei es durch real eingetretenes Scheitern, oder durch die bloße Möglichkeit des Scheiterns.⁷⁵

„Der Begriff umfasst in seiner Bedeutung mikro- und makrosoziale Phänomene. Er verweist jedoch immer auf sein dazugehörendes Zwillingskonzept: Handeln. Denn Scheitern setzt Handeln, zeitlich und in Vorgabe von Intentionen voraus. (...) Scheitern verweist auf Grenzen der Handlungsfähigkeit, auf einen allgegenwärtigen Grenzfall der Konstitution von Sozialität.“⁷⁶

Matthias Junge verweist in seinem Text auf den grundlegenden Unterschied zwischen *graduellem Scheitern* und *absolutem Scheitern*. Ersteres kann, im Sinne der Krisen-Überwindung zu einer Reorientierung des Systems beziehungsweise des Individuums und damit zur Entdeckung neuer Handlungsmöglichkeiten führen. Bei absolutem Scheitern ist dies nicht der Fall. Hier werden durch die Verschiebung der Grenzen des möglichen Handelns die Handlungsbedingungen und -voraussetzungen von innen heraus zerstört. Die Folge davon ist eine „Implosion des Sozialen“ die weiteres autonom empfundenes Handeln unmöglich macht. Auf persönlicher Ebene wäre die letzte

73 Martin Kohli, Die DDR als Arbeitsgesellschaft? Arbeit, Lebenslauf und soziale Differenzierung. In: *Kaelble* u.a. (Hg.), Sozialgeschichte der DDR, 23.

74 Rudolf Vierhaus, Krisen. In: Stefan Jordan (Hg.), Lexikon der Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe (Reclam 503, Stuttgart 2002) 193f.

75 Matthias Junge, Götz Lechner, Scheitern als Erfahrung und Konzept. Zur Einführung. In: *dieselben* (Hg.), Scheitern. Aspekte eines sozialen Phänomens (Wiesbaden 2004) 7ff.

76 Ebenda, 8.

Form des *absoluten* Scheiterns der Tod. Auf systemischer Ebene die dauerhafte Auflösung der ein System konstituierenden Strukturen und Institutionen.⁷⁷

Handeln wird von Junge daher gleichzeitig als eine Form ständiger „Scheiternvermeidung“ sowie der Bewältigung von *graduellem* Scheitern verstanden. In letzter Konsequenz versteht er daher auf makro-sozialer Ebene Gesellschaft als ein „Programm der Scheiternvermeidung“.⁷⁸

„Solange Handlungsfähigkeit gegeben ist, sind Strukturen Ressourcen des Handelns, die durch das Handeln reproduziert werden. Geht die Handlungsfähigkeit verloren erscheinen diese nicht mehr als Ressource. Sie werden nicht mehr reproduziert, sondern verwandeln sich in schlichte Faktizität, vergleichbar mit der Eigenständigkeit naturhafter Abläufe.“⁷⁹

In der Arbeit soll der Schwerpunkt auf der *eigensinnigen* Verarbeitung subjektiver Erfahrung sowie auf Alltagserfahrung in den DEFA-Spielfilmen gelegt werden. Die Analyse der Filme und ihrer Schicksale ist vor dem Hintergrund einer ökonomischen und politischen Krise, also vor sich verändernden Grenzen von Handlungsfähigkeit innerhalb eines Systems zu verstehen. Aus diesem Grund sollen Erfahrungsmomente des Scheiterns an eben jenen sich verändernden Grenzen oder umgekehrt am Beharren auf anachronistischen Grenzen eine Untersuchungskategorie sein.

Es soll an dieser Stelle festgehalten werden, dass die Erfahrung des *gelebt-habens* in einem nicht mehr existierenden Staat, sowie die kollektive Erfahrung von dessen Scheitern, die Identitäten von einzelner Menschen sowie auch nachfolgende politische Systemen entscheidend mitprägen.⁸⁰ Dies kann beispielsweise durch aus dem „Niederlagendenken“⁸¹ heraus entstehende, gesteigerte Reflexion der „Unterlegenen“ stattfinden, oder durch das Scheitern verklärende und relativierende Mythen („Dolchstoßlegende“, „Lost Cause“ etc.).⁸² Zweifellos lassen sich in der Entwicklung der Bundesrepublik nach der *Wende* sowohl in Bezug auf persönliche Erfahrung als auch auf politische Entwicklung ähnliche Prozesse beobachten wie bei anderen großen historischen Niederlagen. Anders wäre auf kultureller Ebene das Phänomen der *Ostalgie* oder auf politischer Ebene die Erfolge der Partei DIE LINKE nicht erklärbar.

Konrad H. Jarausch hat in der Einleitung des von ihm mit-herausgegebenen Sammelband *Weg in den Untergang – Der innere Zerfall der DDR* den Forschungsstand der ersten zehn Jahre Forschung zur *Wende* zusammengefasst. Er beschreibt die Ereignisse 1989/90 als ein Zusammenwirken

77 Matthias Junge, Kann Soziologie das „Scheitern“ denken? In: Ebenda, 16ff.

78 Ebenda, 28.

79 Ebenda, 18.

80 Vgl. Wolfgang Schivelbusch, Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865, Frankreich 1871, Deutschland 1918 (Frankfurt a.M. 2003) 11-48.

81 Ebenda, 12.

82 Ebenda, 11-48.

„äußerer und innerer Kausalfaktoren“⁸³. Als äußere Faktoren sind dabei einerseits die lang andauernde Versorgungs- und Strukturkrise in der DDR selbst, die Krisenerscheinungen im gesamten *Ostblock*, sowie die von Gorbatschow eingeleiteten Reformen in der Sowjetunion, von denen sich die SED-Führung nachdrücklich distanzierte, zu nennen. „Die Notwendigkeit einer *Perestroika* in der DDR wischte der Politbürokrat Kurt Hager im April 1987 in einem *Stern*-Interview mit der lapidaren Frage vom Tisch, ob „man seine Wohnung ebenfalls neu tapezieren“ müsse, nur wenn der Nachbar dies tue.“⁸⁴ Die Tatsache, dass sich mit *Glasnost* und *Perestroika* die von der DDR-Bevölkerung vor allem als Negativbeispiel wahrgenommene Sowjetunion nun als reformbereiter herausstellte als die eigene Parteispitze, ermutigte viele Bürger umso mehr, sich in der langsam entstehenden *Bürgerbewegung* zu engagieren. Entscheidend war dabei auch die Aufkündigung der *Breschnew-Doktrin*.⁸⁵ Die Möglichkeit eines Eingreifens sowjetischer Truppen, die sich ja nach wie vor im Land befanden, war schließlich seit der Niederschlagung des Volksaufstandes am 17. Juni 1953 immer in den Hinterköpfen der Menschen gewesen.

In Anbetracht der anhaltenden ökonomischen, politischen und kulturellen Krisenerscheinungen in den *Warschauer-Pakt*-Staaten löste die anhaltende Resistenz der Führungsclique gegenüber jeglicher Art von Reformen, sowie das sture Beharren auf dem Status Quo auch bei treuen SED-Mitgliedern immer größeres Unverständnis aus. Die Absetzung Honeckers als Parteivorsitzender erfolgte aus Sicht der SED jedoch viel zu spät.⁸⁶ „Eine aktive, gestalterische Rolle wäre für einen Versuch der Rettung notwendig gewesen. Die funktionalen und personellen Voraussetzungen waren minimal. Dringend benötigte Programme und Konzepte existierten nicht.“⁸⁷

Die unmittelbaren Ereignisse, die zum Ende der DDR führten, beschreibt Jarausch als „drei unabhängige, jedoch miteinander verflochtene Handlungsstränge, die sich überlagerten und dadurch ihre Wirkung potenzierten.“⁸⁸ Diese seien erstens der einsetzende „Massenexodus“ Richtung Westen, zweitens die wachsende Opposition, die im Sinne eines *Dritten Weges* eine „Demokratisierung des Sozialismus“ forderte und drittens die „Selbstblockierung der SED“, die eine „Destabilisierung von oben“ bewirkte.⁸⁹ Es wäre verkürzt, einen Zusammenbruch rein wirtschaftlich zu erklären. Die ökonomische Situation war 1989 stabiler als beispielsweise 1983.

83 Jarausch, Implosion, 22.

84 Mählert, DDR, 147. Nach: Neues Deutschland (ND), 10.4.1987.

85 Sabrow, Konsensdiktatur, 86. Nach: Winfried Loth, Die Sowjetunion und das Ende der DDR. In: Jarausch, Sabrow (Hg.), Weg in den Untergang, 119-152.

86 Erich Honecker wurde in einer Politbüro-Sitzung am 17. Oktober als Generalsekretär abgesetzt. Der letzte Generalsekretär war Egon Krenz. Vgl. Mählert, DDR, 163ff.

87 Nakath, Stephan, Die achtziger Jahre, 79.

88 Jarausch, Implosion, 20f.

89 Alle Zitate Ebenda, 20f.

Weder war die DDR zahlungsunfähig, noch war ihr Schuldenstand zu diesem Zeitpunkt exorbitant hoch.⁹⁰ Jarausch diskutiert weiters die Argumente, die für die Beschreibung der Vorgänge als Zusammenbruch oder als Revolution sprechen und kommt dabei zu keinem eindeutigen Ergebnis. Vielmehr gibt es – abhängig von der Fragestellung – sowohl für die eine, als auch für die andere Beschreibung gute Argumente. Weiters stellt er fest: „Eigenartigerweise bevorzugt der populäre Sprachgebrauch jedoch die blasse Untertreibung ‚Wende‘ für die dramatischen Ereignisse im Herbst 1989.“⁹¹

Ein Aspekt, der oft als Vorbedingung für die Ereignisse 1989/90 angeführt wird, ist der völlige Legitimitätsverlust der SED bei der Bevölkerung im Laufe der achtziger Jahre. Martin Sabrow erläutert in einem Artikel des bereits erwähnten Sammelbandes diese Erosion im Sinne einer schrittweisen Auflösung der *Konsensdiktatur* in der DDR:

„Aus kulturgeschichtlicher Perspektive stellt die DDR sich (...) als Konsensdiktatur, als Form von Herrschaft [dar], die den Konsens von Herrschenden und Beherrschten immerfort von oben proklamierte und von unten akklamieren ließ, die unaufhörlich die Massen mobilisierte, um sich aus einer behaupteten Identität von Volk und Führung heraus zu legitimieren. (...) Das schärfste Instrument diktatorischer Herrschaft des 20. Jahrhunderts war auch in der DDR nicht die Repression, sondern das – suggerierte, inszenierte, erzwungene oder freiwillige – Einverständnis.“⁹²

Die SED-Diktatur stellte in diesem Sinn auch eine Form von – über die Ideologie des Marxismus-Leninismus hinausgehender – „Wirklichkeitsdiktatur“ dar, die versuchte, Denk- und Wahrnehmungsmuster der Menschen im Bezug auf deren alltägliche Realität sowie im Bezug auf Identitätskonstruktionen im Sinn von „Eigenem“ und „Fremden“ (BRD, *Westen*) zu bestimmen.⁹³ Der Legitimationsglaube wurde unter anderem durch ein „System von Repräsentation, Praktiken und Aneignungsweisen“ hergestellt.⁹⁴ Die SED-Diktatur versuchte also einen Konsens zwischen „Avantgarde und Massen“ durch geteilte vorbewusste und „vorpolitischer Wahrnehmungs- und Wertungsrahmen“ zu erzwingen.⁹⁵ Sabrow plädiert daher neben den Kausalfaktoren, die zum Ende der DDR führten, auch die „Auflösung des spezifischen Diskursrahmens“, in dem die Menschen ihre Wirklichkeit wahrnahmen, stärker als bisher zu berücksichtigen.⁹⁶

90 Sabrow, Konsensdiktatur, 86f.

91 Der Begriff *Wende* wurde ursprünglich von Honeckers Nachfolger Egon Krenz eingeführt. Vgl. Jarausch, Implosion, 26f.

92 Sabrow, Konsensdiktatur, 90.

93 Ebenda, 91.

94 Ebenda, 89.

95 Ebenda, 91.

96 Ebenda, 92.

Eine Fragestellung dieser Arbeit soll sein, inwiefern nicht schon Anfang der achtziger Jahre besagte Auflösungserscheinungen in einigen der analysierten DEFA-Filme erkennbar sind. Als offizielles Staatsmedium wäre es freilich die Aufgabe der DEFA gewesen, Repräsentationen, wenn nicht sogar Musterbeispiele genau dieser Denkstrukturen und Wahrnehmungsrahmen zu geben. Wie in der Arbeit gezeigt werden wird, war dies weder inhaltlich noch ästhetisch der Fall. Diese Tatsache blieb von Kulturfunktionären und Journalisten keineswegs unbemerkt und führte zu einer Reihe von Verboten und Einschränkungen. Interessanterweise führten die ungewünschten Filme nicht nur zu studiointernen Diskussionen, sondern lösten auch eine anachronistisch wirkende mediale Debatte um das Fehlen von vorbildlichen *sozialistischen Helden* im DEFA-Film aus (Kapitel 2.5).

1.1.4 Resümee

Als Resümee dieses Kapitels soll festgehalten werden, dass die hier präsentierten Fakten, Thesen und Theorien über die *Deutsche Demokratische Republik* nur einen kleinen Ausschnitt aus einem breiten und nach wie vor wachsenden Forschungsfeld darstellen. Wie Bernd Faulenbach anmerkt, gibt es keinen Konsens über das „Gesamtbild und die Wertung der DDR“. Er plädiert dafür:

„die vielfältigen Erfahrungsgeschichten zu berücksichtigen und mit den durch Auswertung der riesigen Quellenbestände gewonnenen Erkenntnissen zu einem realistischen, multiperspektivischen Bild der DDR-Geschichte im Kontext der deutschen und europäischen Geschichte [zu gelangen].“⁹⁷

1.2 Die Relevanz des DEFA-Spielfilms für die Geschichtswissenschaften

Die DEFA ist für Historiker aus mehreren Perspektiven ein spannendes Untersuchungsfeld. Die DEFA-Studios waren die größte staatliche Medienanstalt der DDR. Sie sind daher als Institution an sich als Untersuchungsgegenstand interessant. Weiters sind sie im DDR-Kontext einzigartig, weil sie erstens Massenmedien produzierten und zweitens den Filmemachern der DEFA – entsprechend der jeweiligen politischen Lage – dennoch gewisse *künstlerische Freiheiten* zugestanden wurden. Obwohl die Freiräume größer waren als beispielsweise beim DDR-Fernsehen, war die DEFA ein staatlicher Betrieb und unterstand daher dem direkten Einflussbereich der SED.⁹⁸

Da Filmkunst – stärker als andere *Künste* – verhältnismäßig kostenintensiv und essentiell an eine Vielzahl materieller Grundbedingungen gebunden ist, waren die Spielräume tendenziell kleiner als beispielsweise die von Schriftstellern in der DDR. Hinzu kommt, dass im Marxismus-Leninismus dem Film als Kunstform seit jeher große Bedeutung zugesprochen wurde. An dem Zitat

97 Faulenbach, „Fußnote der Weltgeschichte?“, 22.

98 Thomas Beutelschmidt, Sozialistische Audiovision. Zur Geschichte Der Medienkultur in Der DDR (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs Bd.3, Potsdam 1995) 189-244.

Lenins orientierend, nach dem Film die wichtigste aller Künste für den Sozialismus sei, wurde die staatliche Filmproduktion auch in der DDR einerseits stark subventioniert und andererseits immer mit gewissem Misstrauen beäugt.⁹⁹ Basierend auf dem teils überzogenen Glauben an die propagandistische Massenwirksamkeit des Mediums Film wurde jeder einzelne Film nach seinem ideologischen Gehalt hin analysiert und ausführlich innerhalb des studiointernen und des staatlichen *Abnahmeprozesse* diskutiert (Kapitel 2.4).¹⁰⁰

Die DEFA einzig und allein als Propaganda-Instrument der SED zu sehen, wie dies immer wieder in historischen Darstellungen geschieht, greift aus kulturwissenschaftlicher Perspektive zu kurz. Damit soll nicht der repressive und autoritäre Charakter des SED-Staates oder die Abhängigkeit der Filmemacher von Staat und SED relativiert, sondern vielmehr auf die Komplexität von Kommunikationsprozessen - auch in einer Diktatur - verwiesen werden.¹⁰¹ Die Auseinandersetzung mit der DEFA muss auf der grundlegenden Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst beziehungsweise einzelner Künstlern einerseits und dem Staat/ den Funktionären andererseits beruhen. Ein Verhältnis, das Bärbel Dalichow wie folgt beschreibt:

„Es war ein Pendeln zwischen eigenen und geforderten Positionen, ein Nachsuchen, wo eigene Wertvorstellungen 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.“¹⁰²

An dieser Stelle soll wiederum auf das in Kapitel 1.1.2 erläuterte Konzept von *Eigen-Sinn* verwiesen werden, der unter anderem dazu führte, dass Prozesse, die von staatlicher Seite aus initiiert wurden, zu einem vollkommen anderen Ergebnis gelangten, als von Kulturfunktionären beabsichtigt. Genau dieser Vorgang lässt sich bei der DEFA immer wieder beobachten. Obwohl das Studio von MfS-Spitzeln unterwandert war, obwohl es klare Grenzen des Sag- und Zeigbaren in den Filmen gab und obwohl die Gefahr von Zensur oder gar Verbot stets im Raum stand, wichen viele der fertiggestellten Filme nicht nur von den Wunschvorstellungen der Kulturpolitik ab, sondern sind in manchen Fällen sogar vollkommen konträr zu diesen Vorstellungen. Dabei geht es weniger darum, dass diese Filme inhaltlich explizit der SED-Linie widersprachen, sondern darum, dass

99 Diese Feststellung war vor allem bezogen auf die Situation in der UdSSR der 1920er Jahre. Unter anderem aufgrund des weit verbreiteten Analphabetismus. Vgl. Sabine Brummel, *Die Werktagen in DEFA-Spielfilmen. Propaganda in den Filmen der DDR* (Dipl. Phil, Hamburg 2010) 5-8. Nach: A. Lunaischarski, *Gespräche über die Filmkunst*. In: G. Dahlke/L. Kaufmann, *Lenin über den Film. Dokumente und Materialien* (München 1971).

100 Die Abnahmeprotokolle der Filme sind gesammelt in den Zulassungsakten, einsehbar im Bundesarchiv Filmarchiv (BArch/DR1/Z/1-14090). Auch in den Geschäftsakten der DEFA finden sich zu den jeweiligen Filmen Protokolle der Studio-Abnahmen (BArch/DR117).

101 Vgl. Feinstein, *Ordinary*, 5.

102 Beutelschmidt, *Sozialistische Audiovision*, 195. Nach: Bärbel Dalichow, *Die jüngste Regiegeneration der DEFA – Aufbruch oder Niedergang?* In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 14/1993, 81.

Filme ästhetisch oder dramaturgisch nicht nach den von SED-Kulturfunktionären eingeforderten Idealbildern inszeniert wurden. Teilweise hieß dies auch, dass die Film-Bilder andere beziehungsweise zusätzliche Bedeutungen zum gesprochenen Text oder zur Handlung enthielten. Diese blieben, auch aufgrund der starken sprachlich-literarischen Orientierung der Kulturfunktionäre, in den Szenarien und Drehbüchern oft unbemerkt.¹⁰³

Ob diese Art des hier beschriebene Form subversiven *Eigen-Sinns* in der 46-jährigen Geschichte der DEFA eher die Ausnahme oder die Regel war, lässt sich kaum feststellen. In einer Vielzahl von Fällen ist sowohl Anpassung als auch ein gewisses Maß an Subversion in den Filmen sichtbar. Die beschriebenen Erscheinungen jedoch als Randphänomene abzutun, wäre meines Erachtens nach falsch, da gerade Filme, in der *Eigen-Sinn* dargestellt wurde, teilweise große Popularität erlangten.¹⁰⁴ Die hier beschriebene subversive Form der Interpretation von Filmstoffen, die kulturpolitische Dogmen, wie sie im *sozialistischen Realismus* vorgegeben waren, umging, soll unter anderem im analytischen Teil der Arbeit anhand ausgewählter Filme der Jahrgänge 1980-1983 analysiert werden (Kapitel 3).

1.2.1 Die DEFA als Spiegel von Kommunikationsprozessen und Herrschaft

In mehrerlei Hinsicht spiegeln die DEFA als Institution sowie die DEFA-Filme selbst Kommunikationsprozesse in der DDR-Diktatur wider. *Erstens* taten sie dies im Sinne eines studiointernen Diskurses. Wie Siegrid Meuschel feststellt:

„Aber obwohl der Parteistaat Ökonomie und Gesellschaft als einen auf das Telos hin planbaren Gesamtzusammenhang dachte und behandelte, waren doch intermediäre Institutionen und ihre sachverständige Leitung notwendig; die Parteibürokratie mußte sich daher auf eine Kooperation mit Fachleuten und auf das Risiko der partiellen Freisetzung teilsystematischer Eigenlogik einlassen.“¹⁰⁵

In gewisser Weise gilt diese Beschreibung über die Eigendynamiken in staatlichen Institutionen auch für die DEFA. So gab es im Spielfilmstudio mehrere Diskussions-Räume, in der die Verhandlung einzelner Filme oder allgemeiner Sachverhalte stattfinden konnte. Einerseits waren dies die Abnahmeverfahren selbst, wo nicht nur die Studioleitung, das Filmteam und Vertreter des Ministeriums eingeladen wurden, sondern auch Journalisten, der Rektor der Film-Hochschule sowie eine Vielzahl anderer Studiomitarbeiter (darunter auch alle namhaften Regiekollegen). Dass besagte Möglichkeiten existierten, sagt freilich noch wenig über die Art von deren Nutzung aus. Wie so oft

103 vgl. Interview mit Erika Richter. In: Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 368.

104 Beispiele dafür sind eine Reihe von Filmen die unter der Regie von Konrad Wolf (*Solo Sunny*) Gerhard Klein (*Berlin-Ecke Schönhäuser*) oder Rainer Simon (*Till Eulenspiegel*) entstanden waren. Natürlich ließe sich diese Aufzählung lange fortsetzen. Siehe Kapitel 2.1.

105 Meuschel, Legitimation, 13.

in der DDR zeugen diese Abnahmeprozesse sowohl von *Eigen-Sinn*, als auch von rücksichtsloser Ausnutzung von Machtbefugnissen.¹⁰⁶ Obwohl die Inhalte solcher Verhandlungen nicht in den medialen Diskurs der DDR vordrangen, waren sie Filmemacher-Kollegen sehr wohl präsent.

Andere Möglichkeiten der Artikulation fanden sich auf den alle fünf Jahre stattfindenden Kongressen des *Verbands der Film und Fernsehschaffenden* (VFF) sowie in der von der *Hochschule für Film und Fernsehen* (HFF) herausgegebenen Schriftenreihe *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* (BFF). Besagte Diskussionen fanden von Seiten der Beteiligten mit ganz unterschiedlichem Einsatz statt, meist unter Beachtung der vorhandener Tabu-Themen und unter Beobachtung der SED-Funktionäre. Dennoch wird in Quellen, wie sie die BFF oder die Protokolle der Kongresse der VFF darstellen, *teilsystematische Eigenlogik* und die Existenz einer *Teilöffentlichkeit* innerhalb des DEFA-Studios deutlich, die zweifellos Einfluss auf die entstandenen Filme hatte.¹⁰⁷

Zweitens spiegeln die Spielfilme der DEFA insofern Kommunikationsprozesse in der DDR wider als sie eine Art *Ersatzmedien* darstellten. Durch den Mangel an Möglichkeiten zur öffentlichen Artikulation und das Fehlen medialer Meinungs-Diversität wuchs die Bedeutung von Romanen, Filmen und Theater als Medien, in denen der offiziellen Berichterstattung eine manchmal kritischere, oft aber einfach nur realistischere Sicht der Dinge entgegengesetzt wurde.

Vor allem in den Gegenwarts- beziehungsweise Alltagsfilmen der DEFA griffen *Filmschaffende* immer wieder gezielt Themen aus dem Leben der Menschen auf. Trotz dieser Bedeutung boten besagte Medien oft nur einen geringen Ersatz für Öffentlichkeit. „Literatur und Kunst übernahmen zwar Ersatzfunktionen öffentlicher Diskussion, konnten aber bestimmte Grenzen nicht überschreiten, wollten dies auch teilweise nicht.“¹⁰⁸

Dennoch erhielten Veränderungsprozesse, die allgemein bekannt waren, jedoch nicht artikuliert wurden, oft erst durch diese *Ersatzmedien* eine „gesellschaftliche Dimension“.¹⁰⁹ Alte Tabus konnten auf diese Art aufgeweicht, kulturelle Trends angedeutet werden.¹¹⁰ Dies fand sowohl auf

106 Beispielsweise wurden zu der Abnahme des damals umstrittenen *Jadup und Boel* 91 Personen eingeladen. Wie viele Personen tatsächlich anwesend waren lässt sich anhand der Protokolle nicht feststellen. Vgl. Einladung zur Studioabnahme „Jadup und Boel“ 16.00 im DEFA 70, anschließend Diskussion im Zimmer 97, 3.3.1981. In: BArch/DR/117/29395.

107 Feinstein, Ordinary, 8f.

108 Irma Hanke, Deutsche Traditionen. Notizen zur Kulturpolitik der DDR. In: Gisela Helwig (Hg.), Rückblicke auf die DDR. Festschrift für Ilse Spittmann-Rühle (Edition Deutschland Archiv, Köln 1995) 77.

109 Dieter Wiedemann, Der DEFA-Spielfilm im Kontext gesellschaftlicher Kommunikationsprozesse in den achtziger Jahren. In: Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“, Der DEFA-Spielfilm in den 80er Jahren-Chancen für die 90er? (BFF, Bd. 44, Berlin 1992) 82.

110 Feinstein, Ordinary, 8f.

Anweisung *von oben* als auch auf Betreiben der Filmemacher selbst statt. Joshua Feinstein beschreibt diesen Prozess anhand der Alltagsfilme:

„Indeed, my research suggests that film and the arts generally, despite their highly regulated nature, did offer an avenue for social communication. At the very least they served a mediating function between the sphere of officially tolerated personal and cultural expression and impulses emanating from a society that, despite conformist pressure remained essentially diverse.“¹¹¹

Das vielleicht eindeutigste Beispiel dafür bietet *Die Legende von Paul und Paula* (R: Heiner Carow, B: Ulrich Plenzdorf 1972/73). Ein Film, der offenbar genau den Nerv der Zeit traf und durch seinen enormen Publikumserfolg tatsächlich bis dahin kaum gezeigte oder diskutierte Sachverhalte zum Gesprächsthema machte.¹¹² Bei diesem Film war jedoch bis zuletzt unklar, ob er überhaupt anlaufen könnte. Wie der Regisseur Heiner Carow in einem Interview anmerkt, hatte er diesbezüglich selbst Zweifel. Honecker persönlich sah sich den Film am Vormittag vor der Premiere an und gab ihn frei.¹¹³ Der Film passte der SED in der Zeit der scheinbaren Liberalisierung Anfang der siebziger Jahre offenbar ins Konzept. Er lockerte gewisse Tabus, klammerte *politische Fragen* tendenziell aus und konzentrierte sich eher auf das *private Glück* der Protagonisten. Die erwähnte Anekdote des Regisseurs deutet an, wie prekär die Situation und wie groß die Abhängigkeit von Filmemachern in der DDR war.

Spieldenkmale stellten auch insofern *Ersatzmedien* dar, als in ihnen andere Personengruppen und Schauplätze ins Bild genommen wurden. Gerade in den siebziger und achtziger Jahren drehten sich DEFA-Filme häufig um so genannte *Randgruppen* beziehungsweise *Außenseiter*:

„Als Außenseiter interpretiert wurden Figuren häufig, weil ihr Schicksal oder das Umfeld, in dem sie agieren und das in Episoden oft wichtiger wird als die Hauptfigur selbst, in den [übrigen] Medien der DDR nicht vorkam.“¹¹⁴

Als Beispiel nennt Elke Schieber im Bezug auf Kinderfilme an dieser Stelle das Waisenkind Sabine Kleist (*Sabine Kleist, 7 Jahre ...*), das Scheidungskind Flori (*Der Dicke und Ich*) oder das chilenische Mädchen Isabel (*Isabel auf der Treppe*). In letzterem Film wird das Verhältnis zwischen Ausländern und Deutschen behandelt. Alle drei Filme sprechen Themen an, die in anderen Medien der DDR wenig oder gar nicht verhandelt wurden.¹¹⁵ Ähnliches lässt sich auch für eine Reihe anderer Gegenwartsfilme sagen.

111 Ebenda, 5.

112 Ebenda, 204-227 (222).

113 Vgl. Interview Heiner Carow. In: DVD *Die Legende von Paul und Paula*, ICESTORM.

114 Elke Schieber, Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns. In: Ralf Schenk, Filmmuseum Potsdam (Hg.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilm 1946-1992* (Berlin 1994) 278-281.

115 Ebenda. Bezugnehmend auf *Sabine Kleist, 7 Jahre ...* (R: Helmut Dziuba 1982), *Der Dicke und Ich* (R: K.H. Lotz 1981) und *Isabel auf der Treppe* (R: Hannelore Unterberg 1983/1984).

Drittens waren DEFA-Filme insofern bedeutend für die gesellschaftliche Kommunikation, als Kinobesuche Möglichkeiten für Freizeitaktivität außerhalb der *Parteien- und Massenorganisationen* bot. Sie boten zumindest einen geringen Ausgleich für den „Mangel an unorganisierter Gesellschaftlichkeit“¹¹⁶. Viele der DEFA Filmemacher wollten dabei mehr als bloß ihr Publikum unterhalten, sondern auch Diskussionsgrundlage für Themen aller Art bieten, die innerhalb der Parteiorganisationen nicht diskutiert wurden. Gerade Gegenwarts- beziehungsweise Alltagsfilme stellten häufig diesen Anspruch. Die Dramaturgin Erika Richter meinte in einem Text aus 1981, besagte Filme wollten keine einfachen Lösungen für die Probleme der Menschen anbieten, sondern Fragen aufgreifen „mit denen sich die Leute herumschlagen, die sie quälen und beunruhigen, die sie lösen müssen.“¹¹⁷ Eine ähnliche Rolle wird den DEFA-Produktionen auch von höherer Stelle immer wieder zugesprochen. So betonte der Filmminister Horst Pehnert in einem Interview 1982 den „sozialen Gebrauchswert“, den die DEFA-Filme haben würden.¹¹⁸ Die populäre Filmzeitung *FilmSPIEGEL* schrieb wiederum darüber, dass Filme „ureigene Probleme der Zuschauer“ aufgreifen sollten (siehe Kapitel 2.4).¹¹⁹ Die Regisseurin Evelyn Schmidt schreibt in einem Artikel, der in den *Beiträgen zu Film- und Fernsehwissenschaft* (BFF) 1982 erschienen ist, für sie sei wichtig, dass Konflikte, die in der Welt „tausendfach bewältigt“ werden müssen, durch Filme öffentlich diskutiert würden.¹²⁰ Sie stellt die Frage: „Machen wir Filme zum Reden, ist das Darübersprechen unsere Möglichkeit des Eingreifens in die gesellschaftlichen Ereignisse?“¹²¹

Inwiefern DEFA-Produktionen tatsächlich als solche Art Diskussionsgrundlagen vom Publikum angenommen wurden, lässt sich freilich schwer feststellen. In jedem Fall waren DEFA-Kinospielfilme in den achtziger Jahren bei weitem nicht so gut besucht wie westliche Unterhaltungsfilme.¹²² Bärbel Dalichow stellt jedoch fest, dass DEFA-Produktionen vom Publikum stets mit anderen Kriterien beurteilt wurden als westliche Kinofilme: „Für einen DEFA-Film sehr gut!“ - und diese Formel existiert wirklich im Sprachgebrauch von Kinozuschauern. Einheimisches und Auswärtiges wird mit zweierlei Maß gemessen.¹²³

116 Hanke, Deutsche Traditionen, 78.

117 Erika Richter, Was wir haben und was wir brauchen. In: Beilage: Veröffentlichungen von Diskussionsbeiträgen des IV. Slatan-Dudow-Seminars, XII. In: Film und Fernsehen, 1/1981.

118 Interview mit Horst Pehnert geführt von Jutta Voigt, Hauptrollen auch für Helden. In: Sonntag, Nr. 38/1982. In: PD HFF, 1982.

119 FilmSPIEGEL 11/1982.

120 Evelyn Schmidt, Zur Helden- und Themenwahl-vorerst Fragen. In: Hochschule für Film- und Fernsehen, Beiträge zur Film und Fernsehwissenschaft (BFF), Bd.3/1982 (Potsdam 1982) 33.

121 Ebenda.

122 Meurer, Cinema and National Identity, 281-294. Appendix C: Table 24-34.

123 Bärbel Dalichow, Zur Ästhetik von Debüt-Filmen der DEFA in den 80-er Jahren, (Diss. Phil., Berlin 1990) 20.

Die Frage, die sich im Bezug auf die erläuterten Kommunikationsprozesse speziell in den frühen achtziger Jahren stellt, ist, inwiefern die gewachsene Rolle dieser Prozesse immer dysfunktionaler wurde. Inwiefern also bestehende Interessenskonflikte (auf allen drei beschriebenen Ebenen) *latent* blieben und somit wie Meuschel dies auch bei einer Vielzahl anderer „sozialer Subsysteme“ feststellte, eine „teilsystematische Eigenlogik“ der DEFA verloren ging.¹²⁴

„DEFA-Filme in den achtziger Jahren waren nur in Ausnahmefällen kulturelle und/oder politische Trendsetter (...) Sie waren auch nur in seltenen Fällen Mitläufer. Sie waren in ihren guten Beispielen Indikatoren für Mentalitäten, Stimmungen und Hoffnungen im Volk bzw. in bestimmten Gruppen. Nicht selten kamen DEFA-Filme aber auch hierfür zu spät, wurden zu Nachläufern solcher Mentalitäten und Stimmungen, produzierten sie dem ‚Zeitgeist‘ hinterher.“¹²⁵

1.2.2 Bilder des ostdeutschen Alltags – Repräsentationen aus einem vergangenen

Land

„National unification has proven to be a long, drawn-out process. Any assessment of the German Federal Republic today is missing the point if it reduces the legacy of socialist rule to continuing economic woes and the grumbling of a disenchanted minority. The fall of the wall also meant the end of West-Germany. The East German past is now part of a new national history, or perhaps of even a broader European one, whose contours are still emerging.“¹²⁶

Diese simple Tatsache, die Joshua Feinstein in diesem Zitat anspricht, wird heute sehr gerne vergessen. Aus dem *Scheitern* des einen Staates wurde im medialen Post-Wende Diskurs mit Rückgriff auf das Vokabular des *Kalten Krieges* ein *Sieg* der BRD, des Westens und des Kapitalismus abgeleitet. Doch macht man es sich damit nicht zu einfach? Sind historische Übergänge einer Größenordnung, wie es die *Wende* darstellte, nicht bedeutend komplexer?

„Nicht nur ich, sondern mit mir viele Ostdeutsche fragen; Reicht dieser westliche Blick auf die Geschichte? (...) Wo geht es um die ehemaligen DDR-Bürger, die aufgrund der SED-Diktatur in vielem anderes Wissen sammelten, andere Weltsichten ausprägten, anderen Anforderungen genügen mussten und deshalb andere Lebenserfahrungen mitbringen? (...) 40 Jahre DDR – nichts als Irrtümer, Versagen und Verbrechen? Das viele Ostdeutsche sich so schwer tun, in diesem geeinten Deutschland anzukommen, hat auch damit zu tun, dass ihre eigene Erinnerung an ihre erlebte und gelebte Geschichte eine ganz andere ist.“¹²⁷

124 Meuschel, Legitimation, 12ff.

125 Wiedemann, Kommunikationsprozesse, 72f.

126 Feinstein, Ordinary, 4.

127 Zitat aus Rede des Bundestagspräsidenten Wolfgang Thierse zur Eröffnung des Kongresses *Getrennte Vergangenheit – Gemeinsame Geschichte?*. In: Peter Zimmermann, Im Winde klirren die Fahnen. In: Finke (Hg.), nationales Kulturerbe?, 23. Nach: Zentrum für Zeithistorische Forschung (Hg.), Getrennte Vergangenheit –

Aus Sicht der *Kulturschaffenden* der DDR stellte sich die *Wende* in den allermeisten Fällen als beruflische Katastrophe heraus. Dies galt auch für Künstler, die wegen ihrer kritischen Haltung zur SED-Parteiführung in der BRD hohes Ansehen genossen hatten. Ein Beispiel für die Diffamierung von DDR-Künstlern in der *nach-Wende-Zeit* war der *Literaturstreit* um Christa Wolf und andere Schriftsteller.¹²⁸ Für die meisten DEFA-Regisseure sowie für viele andere Angestellte des Studios stellte das Ende der DDR auch das Ende ihrer Karriere dar.¹²⁹ Massimo Locatelli schrieb 2001 von einem „systematischen Verfahren, mit dem man eine ganze Region zum Schweigen gebracht hat. Filme, die aus der DEFA-Tradition entstehen, haben nicht einmal das Recht auf ihre Nische, sind vom Verleih ausgeschlossen und können insofern nicht einmal einen Einzelgang versuchen.“¹³⁰

Die Darstellung der DDR in den Medien des vereinten Deutschlands beschränkte sich unmittelbar nach der *Wende* auf eine Reihe von Fernseh-Dokumentationen, in denen – wie Zimmermann feststellt – die Geschichte der DDR größtenteils „marginalisiert, abgewertet oder karikiert“ wurde.¹³¹ Ende der Neunziger folgte der mediale *Backlash* mit der über Deutschland rollenden *Ostalgie-Welle*. Der cineastische Höhepunkt dieser Welle wurde 2003 mit *Good bye Lenin* (R: Wolfgang Becker 2003) erreicht.¹³² Die *Ostalgie* stellte das entgegengesetzte Extrem zur Verdammung der DDR in den frühen neunziger Jahren dar: Eine teilweise verklärte und stark auf Konsum und Alltag fokussierte Sicht auf das Leben der DDR.

Neben diesen beiden einseitigen Sichtweisen bietet der DEFA-Spielfilm und der DEFA-Dokumentarfilm Bildwelten, die innerhalb der Grenzen des in der DDR Sag- und Zeigbaren, also innerhalb des Diskurs-Raumes DDR, entstanden sind:

„Dem DEFA-Film kommt daher eine doppelte Bedeutung zu: er kann einen Zugang eröffnen zu den Menschen in der Welt des Sozialismus, er kann beitragen zur Rekonstruktion ostdeutscher Erfahrungen, und er kann einen Zugang eröffnen zum Selbstbild des Sozialismus als Herrschaftssystem - dies ist sein singuläres Aussagepotential.“¹³³

Gemeinsame Geschichte. *Pressespiegel* (Potsdam 1999) 8-11.

128 In unterschiedlichen Artikeln in westdeutschen Zeitungen wurden dabei einer Reihe von bekannten DDR-Schriftstellern, teilweise Leute die selbst über Jahre hinweg überwacht worden sind, mehr oder weniger pauschal unterstellt Mitläufer und Stützen des SED-Regimes gewesen zu sein. Vgl. Karl Deritz, Hannes Kraus, *Der deutsch-deutsche Literaturstreit*. (Hamburg u.a. 1991).

129 Bezuglich des Schicksals der letzten Regie-Generation vgl. *Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.* (Hg.), DEFA NOVA – nach wie vor?. Versuch einer Spuren Sicherung (Berlin 1993). Ältere, bekannte Regisseure, wie Frank Beyer oder Heiner Carow drehten teilweise noch einige Fernseh-Filmen. Auch dies war jedoch eher die Ausnahme. Vgl. <http://www.defa.de/cms/biographien> [20.01.2013].

130 Massimo Locatelli, *Geister von Babelsberg. Versuch einer Historiographie des DEFA-Films*. In: *Finke* (Hg.), *nationales Kulturerbe?*, 114.

131 Zimmermann, *Winde*, 23.

132 Vgl. *Wolle*, *Die Welt der verlorenen Bilder*, 333ff.

133 Klaus Finke, DEFA-Film als „nationales Kulturerbe“? Thesen zum DEFA-Film und seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung. In: *Klaus Finke* (Hg.), *nationales Kulturerbe?*, 94.

Die Filme der DEFA erzählen auf unterschiedliche Art und Weise Dinge über das Leben im *Arbeiter- und Bauernstaat*. Vor allem in den so genannten *Gegenwartsfilmen* wurde versucht, Probleme der Gegenwart aufzugreifen. Den Vorgaben des sozialistischen Realismus zu Folge sollten diese Probleme anschließend positiv gelöst werden. Nicht immer fiel diese positive Lösung jedoch so eindeutig aus wie gefordert (Kapitel 2.3 und 3).

Obwohl dabei eine ganze Reihe von Tabu-Themen¹³⁴ bis zuletzt immer ausgespart werden mussten, versuchten einige der Filmemacher das Leben der Menschen so authentisch wie möglich abzubilden und Filme über Konflikte zu drehen, die real in der Gesellschaft existierten. Inwieweit dies zugelassen wurde, hing einerseits von der Willkür der Studioleitung und des Filmministers, andererseits von der jeweiligen politischen Situation ab. Wie in Kapitel 2.1 zu zeigen sein wird, schwankten die Möglichkeiten der Filmemacher in dieser Hinsicht beträchtlich. Dennoch waren so genannte Alltagsfilme, die sich um das Leben der Menschen in der DDR drehten, insbesondere in den siebziger und achtziger Jahren dezidiert erwünscht und gefordert, um die Nachfrage nach der heimischen Kunst beim Publikum zu steigern.¹³⁵

„Die Künste treffen ja gleichsam in einem – zwar eingeschränkten – Marktgeschehen auf eine ‚Nachfrage‘, die nicht grenzenlos manipulierbar ist. Niemand kann auf Dauer zur Rezeption von Filmen oder Romanen veranlaßt werden, die ihm nicht gefallen.“¹³⁶

Wie Blunk feststellt, konnten Filme, die, so sie den Anspruch erhoben, in der Gegenwart zu spielen, diese nicht ausschließlich idealisiert präsentieren: „Ein nicht zu gering zu veranschlagendes Minimum an Glaubwürdigkeit war zu jeder Zeit gefordert.“¹³⁷ Gerade aufgrund der oben geschilderten, im Vergleich zu westlichen Filmen hohen Bedeutung, die Film im Bezug auf gesellschaftliche Kommunikation zugesprochen wurde, war diese Glaubwürdigkeit sowohl im Bezug auf Details in der Bildgestaltung, als auch im Bezug auf Mentalitäten und Haltungen der Protagonisten von großer Bedeutung. Harry Blunk verweist daher explizit auf den „hohen Quellenwert“, den der DEFA-Film hat.¹³⁸ Er weist jedoch auch darauf hin, dass für dessen Verständnis eine genaue Kontextualisierung nötig ist, da für ein Verständnis der Bedeutung, die kleinen Details oder auch bestimmte Metaphern in den Filmen haben können, viel Alltagswissen über die DDR nötig ist. Auch ein Wissen über jeweils vorhandene Tabus ist wichtig, um einzelne Filme zu verstehen. Dabei sind aufgrund der Existenz bestimmter tabuisierter Themen Verschiebungen

134 Lediglich die Filme zwischen 1987-1992 konnten jenseits der bis dahin geltenden Tabus gedreht werden. Klassische Tabus waren u.a. NVA, Staatssicherheit, Berliner Mauer oder die SED-Führung.

135 Harry Blunk, Zur Rezeption von „Gegenwartsspielfilmen“ der DEFA im Westen Deutschlands, In: Harry Blunk, Dirk Jungnickel (Hg.), Filmland DDR. Ein Reader zur Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA (Köln 1990), 107-119.

136 Ebenda, 110.

137 Ebenda.

138 Ebenda.

und Entwicklungen von Bedeutungs- und Beziehungsstrukturen in der DDR-Gesellschaft häufig gut ablesbar.¹³⁹

Obwohl das Filmerbe der DDR in den Geschichtswissenschaften, anders als in der Filmwissenschaft, nach wie vor eine geringe Rolle spielt, ist dessen Wert offiziell durch die Bundesrepublik anerkannt worden. Im Jahr 1999 wurden die Filme der DEFA zum *nationalen Kulturerbe* ernannt.¹⁴⁰ Dies ermöglichte die Gründung der *DEFA-Stiftung*, in deren Besitz sich seitdem die Filmrechte befinden. Dadurch wurde nun auch der Weg für den Vertrieb im Filmverleih und auf DVD geebnet.¹⁴¹

1.3 Methode - Herangehensweisen an das Medium Film/Kino

Den Filmen, die in dieser Arbeit behandelt werden, soll sich mit *kontextorientierten historischen Filmanalyse* angenähert werden. Es soll also einerseits eine Erschließung der politischen, ökonomischen und kulturellen Entstehungskontexte und andererseits eine genaue Analyse der Filme selbst erfolgen. Auch die Rezeptionsgeschichte soll dabei Erwähnung finden. Stärker jedoch als die Frage, welche Wirkung Filme bei den Zuschauern zu unterschiedlichen Zeiten gehabt haben, sollen die Filme selbst im Mittelpunkt stehen.¹⁴² Was für mögliche Bedeutungen und Sichtweisen spiegeln einzelne Filme wider? Was für Bilder des Lebens zeigen sie? Wie interpretieren die Filmemacher heute und damals ihre eigenen Filme? Was für Fragen werfen einzelne Filme auf? Finden sie eine Antwort auf die Fragen, die sie aufwerfen?

Viel zu oft bleiben auch heute noch die Analysen von Spielfilmen bei der bloßen Untersuchung des gesprochenen Textes stehen. Dies ist für das Verständnis der Quelle Film nicht ausreichend. Gerade bei dem vorliegenden Material liegen die Bedeutungen in den Bildern selbst, zwischen dem Gesprochenen und oft auch zwischen dem unmittelbar Sichtbaren.¹⁴³ Beispielsweise wurden DEFA-Filme der achtziger Jahre nicht nur kritisiert, weil sie aus Sicht des Regimes konkrete Sachverhalte falsch darstellen würden, sondern oft auch aufgrund einer gewissen *pessimistischen Stimmung*, die die Filme angeblich auszeichnete (Kapitel 2.5).

Natürlich ist es schwer, die aus einer solchen uneindeutigen *Atmosphäre* eine historisch konkrete Analyse folgen zu lassen. Dabei muss jedoch erwähnt werden, dass die Wahl der Ästhetik

139 Feinstein, Ordinary, 230.

140 Irmgard Wilharm, Der Quellenwert von Filmen für die doppelte deutsche Nachkriegsgeschichte. In: Finke (Hg.) *nationales Kulturerbe?*, 82.

141 Vgl. Stefanie Eckert, Das Erbe der DEFA. Die fast unendliche Geschichte einer Stiftungsgründung (Berlin 2008) sowie <http://www.defa.de/cms/geschichte> [20.01.2013].

142 Eine solche Rezeptionsgeschichte zu Filmen der BRD und der DDR vgl. Stefan Zahlmann, Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren (Innovationen Bd.9, Berlin 2001).

143 Vgl. Interview mit Rainer Simon, Zeitzeugen-TV (o.D.). In: DVD- Extras *Jadup und Boel*, ICESTORM.

insbesondere durch Regisseure und Kameraleute nicht zufällig erfolgte und die daraus resultierende *Atmosphäre* bei professionellen Filmemachern bewusst erzielt wurde. Diese bewussten Entscheidungen lassen sich zum Teil durch Quellen bestätigen. Dennoch bleibt die *Atmosphäre* eines Films immer *prekär* und daher sowohl für die zeitgenössischen Kritiker als auch für Filmhistoriker schwer zu fassen.

„Jeder einzelne Film bezeichnet einen solchen Grenzbereich des Historischen, in dem Bedeutungen konvergieren, sich durchkreuzen und verstreuen, im Ästhetischen auf prekäre Weise aufgehoben sind.“¹⁴⁴

Um die Analyse der Filme nachvollziehbar zu machen, erfolgt daher vor der Interpretation des Materials die genaue Beschreibung des Sicht- und Hörbaren. Auch im Bezug auf die Dialoge gibt es häufig Abweichungen vom ursprünglichen Drehbuch. In den Drehbüchern werden die Filme selten in der Form beschrieben, wie sie tatsächlich auf der Leinwand oder dem Bildschirm sichtbar werden. Zur Analyse werden daher in erster Linie Transkripte der DVD/VHS-Versionen herangezogen. Zur Kontextualisierung sollen jedoch in Einzelfällen auch Drehbücher und Szenarien verwendet werden.

Wie Frank Stern feststellt: „Dem Film ist das Utopische, die Vision eigen“.¹⁴⁵ Die Filme, um die es in der Arbeit geht, geben einerseits natürlich Aufschluss über die DDR selbst: Über Lebenswelten, soziale Milieus sowie über Verhaltensmuster, gesellschaftliche Hierarchien und vieles mehr. Andererseits sind Filme dennoch immer Fiktionen: über die Vergangenheit, die Gegenwart oder die Zukunft einzelner Menschen sowie über Ländern/Nationen/Regionen.¹⁴⁶ Zwangsläufig sind diese Fiktionen Stoffe, die zugespitzt, verdichtet und überzeichnet sind. Besonders in einem Staat wie der DDR, der sich unter anderem durch eine gesellschaftliche Utopie legitimierte, kommt die Frage nach dem Utopischen in der Fiktion eine besondere Relevanz zu.

1.4 Quellenlage

Für die Bearbeitung des Themas konnte ich mit Hilfe eines KWA-Stipendiums der Universität Wien einen Monat in Berlin und Potsdam verbringen um meine Recherchen zu vertiefen. Während dieses Aufenthalts recherchierte ich in der Bibliothek/Mediathek der *Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf“ Potsdam-Babelsberg* sowie im *Deutschen Bundesarchiv*. Zur Bearbeitung des Themas war dieser Aufenthalt vor allem nötig, um einerseits die behandelten Filme in der *HFF*

144 Michael Wedel, *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film* (Bielefeld 2011) 13.

145 Frank Stern, *Die siebente Kunst als Kulturgeschichte. Film als Zeitbewusstsein und visuelles Archiv. Eine Einführung*. In: Frank Stern (Hg.), *Filmische Gedächtnisse. Geschichte - Archiv - Riss* (Wien 2007) 18.

146 Ebenda, 10-28.

„Konrad Wolf“ zu sichten, zweitens, um die sich ebenfalls dort befindliche *Pressedokumentation* zu nutzen und drittens, um die Aktenbestände zur DEFA im *Bundesarchiv* einzusehen.

Filmbestand

Die Rechte auf alle durch die DEFA-Studios produzierten Filme befinden sich heute im Besitz der DEFA-Stiftung.¹⁴⁷ Sie werden von der *PROGRESS Filmverleih GmbH*, sowie auf DVD von *ICESTORM Entertainment GmbH* vertrieben.¹⁴⁸ Bis heute ist jedoch nur ein geringer Teil des Filmerbes der DDR digitalisiert und käuflich erwerbar. Die Wahl der auf DVD vertriebenen Filme orientiert sich nach der Publikumsnachfrage. Filme von historischer Relevanz, die jedoch nie erfolgreich waren, oft nicht erschienen. Dies betrifft auch den von mir behandelten Zeitraum.

Eine Ausnahme bildet die DVD-Reihe mit den im Rahmen der DEFA-Retrospektive im *Museum of Modern Art* in New York gezeigten Filmen. Diese Reihe wird gemeinsam von *ICESTORM* und der *DEFA Film Library* an der *University of Massachusetts Amherst* vertrieben.¹⁴⁹ Zur Zeit der Abfassung dieser Arbeit waren sie jedoch bei *ICESTORM* nicht käuflich erwerbar. In Österreich besitzen in erster Linie die *Wiener Stadtbücherei*, die *Fachbereichsbibliothek für Zeitgeschichte* der *Universität Wien* und die *Filmgalerie 8 1/2* eine Vielzahl der auf DVD erschienenen DEFA-Spielfilme.

Die meisten der von mir behandelten Filme konnte ich jedoch erst in der *HFF „Konrad Wolf“* einsehen. In der dortigen Mediathek existieren nicht nur alle veröffentlichten DVDs, sondern auch diverse Fernseh-Mitschnitte und nicht veröffentlichte Film-Kopien auf DVD.

Pressedokumentation und Zeitschriften

Die *Pressedokumentation* in der Bibliothek der *HFF „Konrad Wolf“* besitzt eine umfangreiche Sammlung aus Zeitungsausschnitten zu in der DDR rezensierten Filmen. Zu den DEFA-Spielfilmen existiert je ein Ordner mit Zeitungsausschnitten zu besagten Filmen. Sie sind in den meisten Fällen wiederum unterteilt in drei bis vier Mappen. *Mappe 1* enthält Rezensionen aus der überregionalen DDR-Presse, *Mappe 2* Rezensionen aus der internationalen Presse (v.a. BRD), *Mappe 3* Rezensionen aus der regionalen DDR-Presse und *Mappe 4* sonstige Artikel. Da in der Arbeit zitierte Artikel aus der Tages- und Wochen-Presse ausschließlich in der HFF eingesehen wurden, soll auch die Katalogisierung des Pressedokumentations-Archivs mit zitiert werden (z.B: HFF PD 269/1 entspricht dem Ordner 269, Mappe 1; HFF PD 1981 entspricht Ordner zum Jahr 1981).

147 <http://www.defa.de/cms/bestand> [20.01.2013].

148 <http://www.progress-film.de/de/index.php> [20.01.2013] und <http://www.icestorm.de> [20.01.2013].

149 www.umass.edu/defa [20.01.2013].

Neben der Tagespresse, die vor allem im Rahmen der *Pressedokumentation* erfasst wurde, sind auch die Film-Zeitschriften der DDR von Relevanz. Erstens der *FilmSPIEGEL*, eine zweiwöchentlich erscheinende populäre Zeitschrift, sowie zweitens *Film und Fernsehen*, eine Monatszeitung, die vom *Verband der Film und Fernsehschaffenden* (VFF) herausgegeben wurde. Während der *FilmSPIEGEL* in erster Linie die offizielle Kulturpolitik der SED wiedergab, bot *Film und Fernsehen* auch eine Plattform für kritische und intellektuelle Auseinandersetzung mit in- und ausländischem Film.¹⁵⁰ Nicht zuletzt bot die Zeitschrift auch eine Möglichkeit für Filmemacher, sich selbst und ihre Sicht auf die Filme in ausführlichen Interviews und teilweise in eigenen Artikeln zu erörtern. Rosemary Stott meint in einem Artikel, der sich speziell mit der Monatszeitschrift beschäftigt: „The articles written by film-makers in the GDR in *Film und Fernsehen* represented some of the most critical writing in the country.“¹⁵¹

Nicht zu verwechseln ist die Zeitschrift mit den *Beiträgen zur Film- und Fernsehwissenschaft (BFF)* der HFF.¹⁵² Diese in sehr kleiner Auflage erscheinende Publikation war vor allem eine Plattform für den wissenschaftlichen beziehungsweise DEFA- und HFF-internen Diskurs. Sie erscheint als wissenschaftliche Publikationsreihe der HFF bis heute.

Die Aktenbestände zur DEFA

Die Aktenbestände zur DEFA befinden sich bis auf Ausnahmen im *Deutschen Bundesarchiv* in Lichterfelde. Die DEFA-Betriebsakten (BArch/DR/117) sowie die Akten des MfK, des Ministeriums für Kultur (BArch/DR/1), waren zum Zeitpunkt meines Aufenthalts in Berlin/Potsdam (August 2012) noch nicht digital erschlossen. Das bedeutet, dass sie nur über Findbücher (die teilweise noch aus DDR-Zeiten stammen) zugänglich sind. Beide besagten Aktenbestände sind nicht durchnummieriert. Die Zitierweise erfolgt demnach mit allen auf dem Dokument vorhandenen Angaben, jedoch ohne Blattangabe.

Ein weiterer Bestand, in den ich teilweise Einsicht genommen habe, befindet sich im *Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (SAPMO)*, und liegt ebenfalls in Lichterfelde. Es handelt sich bei den eingesehenen Akten um die des Büro Kurt Hager (SAPMO im BArch/DY/30).¹⁵³ Dieser Bestand ist bereits digital erschlossen und nach Blättern durchnummeriert. Die Zitierung erfolgt daher nur bei diesem Bestand mit Blattangabe.

150 Rosemary Stott, „Letting the genie out of the bottle ‘DEFA Film-Makers and Film und Fernsehen. In: Seán Allan, John Sandford (Hg.), DEFA. East German Cinema, 1946-1992 (New York 1999) 55.

151 Ebenda.

152 Diese erschienen zwischen 1968 und 1982 unter dem Namen *Filmwissenschaftliche Beiträge*.

153 Kurt Hager (1912-1998) bekleidete seit den 1950er Jahren verschiedenste Positionen innerhalb der SED Spitze. Seit 1963 war er Mitglied des Politbüros. Er galt als oberster Kulturverantwortlicher der DDR.

Für meine Arbeit von Interesse wären noch die Zulassungsakten der einzelnen Filme. Diese befinden sich jedoch nicht in Lichterfelde, sondern im *Bundesarchiv-Filmarchiv*. Durch ein anfängliches Missverständnis von Seiten des Filmarchivs und Zeitmangel konnte ich diese nicht einsehen. Von einer Vielzahl der Abnahme-Protokolle befinden sich jedoch Kopien in den Betriebsakten.

Literatur/Forschungsstand

Nicht nur in Deutschland wurde und wird die DEFA zum Forschungsgegenstand gemacht. Es gibt zu ihr unter anderem Publikationen aus Spanien, Frankreich, Italien, Großbritannien, USA und Österreich.¹⁵⁴ Bestes Beispiel für die Internationalität der DEFA-Forschung ist wohl die bereits erwähnte *DEFA Film Library in Amherst, Massachusetts*, die neben ihrer Forschungstätigkeit auch den Vertrieb der Filme in Nordamerika organisiert.¹⁵⁵

Viele der Publikationen zur DEFA wurden vom *Filmmuseum Potsdam* oder von der 1999 gegründeten *DEFA-Stiftung* mit-herausgegeben oder gefördert. Das zwischen 2000 und 2006 erschienene *Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, das eine wichtige Plattform für die DEFA-Forschung geboten hatte, musste leider eingestellt werden. Es erscheinen jedoch weiterhin in unregelmäßigen Abständen wissenschaftliche Sammelbände in der *Schriftenreihe der DEFA-Stiftung*.

Tendenziell sind die Filme der späten siebziger und achtziger Jahre in der Literatur wenig ausführlich behandelt. Einzig zu den so genannten *Wende-Filme*, also Produktionen, die in etwa zwischen 1987 und 1992 entstanden, wurde wiederum ausführlicher publiziert.

Tendenziell kann man beobachten, dass die DEFA-Forschung stärker aus filmwissenschaftlicher als aus historischer Perspektive betrieben wird. Trotz der immensen Publikationsflut zur Geschichte der DDR fand eine Einbettung der DEFA-Forschung in den Diskurs der Geschichtswissenschaften meines Erachtens nach zu wenig statt. Als Beispiel dafür kann der 2003 von der Stiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur herausgegebene Sammelband *Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung* erwähnt werden. In der halben Seite, die dem Thema Film im Kapitel Kulturpolitik gewidmet ist, werden zwar einige wichtige Werke genannt, die Existenz der drei Jahre zuvor gegründeten *DEFA-Stiftung* und der von dieser herausgegebenen Jahrbücher findet jedoch keine Erwähnung.¹⁵⁶

154 Vgl. <http://www.defa.de/cms/veroeffentlichungen> [20.01.2013].

155 Vgl. Skyler Arndt-Briggs, DEFA auf Amerikanisch. In: *Frank Stern, Barbara Eichiniger* (Hg.), *Film im Sozialismus* (Buchreihe ÖH Bd. 4, Wien 2009) sowie <http://defafilmlibrary.com/> [20.01.2013].

156 Rüdiger Thomas, Kultur und Kulturpolitik in der DDR. In: *Rainer Eppelmann* u.a. (Hg.), 265.

2. Geschichte und Ästhetik der DEFA-Spielfilme

2.1 Historischer Abriss und Brüche in den ersten drei DDR-Jahrzehnten

Dieses Kapitel soll einen kurzen Überblick über die Entwicklungen und Brüche, die Kontinuitäten und Diskontinuitäten der 46-jährigen Geschichte des *DEFA-Studios für Spielfilme Potsdam-Babelsberg* geben.¹⁵⁷ Die Darstellung ist dabei speziell als Vorgeschichte für die von mir in Kapitel 3 detailliert analysierten Filme geschrieben. Da es sich bei diesen in erster Linie um kritische Gegenwartsfilme handelt, wird die Geschichte dieser Filmtradition in der folgenden Darstellung besonders berücksichtigt.

2.1.1 Gründung im Zeichen des Antifaschismus

Im Unterschied zu den Besatzungszonen der Westmächte wurde in der *Sowjetisch-Besetzten Zone* (SBZ) bereits unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg im Sinne der antifaschistischen Umerziehung begonnen, unterschiedliche deutsche Kultur-Initiativen zu unterstützen. Gemäß dem Zitat Lenins, nachdem Film die wichtigste aller Künste für die Entwicklung des Sozialismus sei, galt dies insbesondere für diesen Bereich.¹⁵⁸ Bereits im Oktober 1945 wurde aus Moskau die Erlaubnis an die *Sozialistische Militäradministration* (SMAD) zur Gründung einer Aktiengesellschaft zur Produktion von Filmen in der SBZ erteilt.¹⁵⁹ Einige aus dem Exil zurückgekehrte, sowie in Deutschland verbliebene Filmemacher gründeten daraufhin das *Film-Aktiv*. Ziel war es, antifaschistische und kritische Filme als Beitrag für ein neues Deutschland zu drehen.¹⁶⁰ Bereits ab Jänner 1946 starteten unter der Leitung von Dr. Kurt Maetzig die Dreharbeiten der SBZ-Wochenschau *Der Augenzeuge*. Am 17. Mai 1946 erfolgte schließlich durch die SMAD die offizielle Übergabe der „Lizenz zur Herstellung von Filmen aller Art“ im Rahmen der Gründungsfeier der *Deutschen Film A.G.* (DEFA).¹⁶¹ Die DEFA war damit die erste deutsche Filmproduktionsfirma der Nachkriegszeit. Sie übernahm die ebenfalls in der Sowjetzone liegenden ehemaligen *Ufa-Studios* in Potsdam-Babelsberg.

Im Oktober 1946 feierte der erste im Nachkriegsdeutschland gedrehte Spielfilm *Die Mörder sind unter uns* (R: Wolfgang Staudte) Premiere. Staudtes Film, wie auch viele andere der ersten

157 Neben diesem gab es das 1955 gegründete DEFA-Trickfilmstudios Dresden sowie die DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme u.a. Vgl. Schenk, kleine Geschichte, 74f.

158 Seán Allan, DEFA: An historic overview. In: ders., Sanford (Hg.), DEFA : East German Cinema, 1946-1992 (New York 1999) 2. vgl. Fußnote 99.

159 Schenk, kleine Geschichte, 13.

160 Allan, DEFA, 3f.

161 Schenk, kleine Geschichte, 19.

DEFA-Filme, waren – wie Axel Geiss feststellt – „Bekenntnisfilme“, die Ausdruck seien für die „Entschlossenheit (...), mit der Vergangenheit ‚abzurechnen‘, sich von den Jahren der Naziherrschaft und der UFA loszusagen.“¹⁶² Dies ist sowohl auf die Filmästhetik als auch auf die antifaschistische Themenwahl zu beziehen.

Die DEFA war von Beginn an politisch und finanziell abhängig. Zunächst von der SMAD, später vom ZK der SED. Während die DEFA in ihren ersten Jahren ästhetisch und thematisch, sowie im Bezug auf die politische Orientierung der Mitarbeiter, relativ pluralistisch eingestellt war, änderte sich dies mit der Stalinisierung der SED und der Gründung der DDR. Ab 1948/49 wurde die DEFA daher personell und ideologisch stärker an die SED gebunden. Von der offiziellen SED-Linie abweichende Personen, unter anderem der damalige Generaldirektor der DEFA, Alfred Lindemann, wurden entlassen.¹⁶³

2.1.2 Die fünfziger Jahre

Bereits in der frühen Geschichte der DEFA wird deutlich, dass sich politische Entwicklungen unmittelbar auf den Studiobetrieb auswirkten. In der ersten heißen Phase des *Kalten Krieges* zwischen 1949 und 1953 fanden bereits massive Eingriffe, sowohl in bereits laufende Dreharbeiten, als auch in Projekte, die sich noch in der Phase der Stoffentwicklung befanden, statt.¹⁶⁴ Allgemein wurden aufgrund des rigiden ideologischen Klimas in dieser Zeit nur sehr wenige Filme vollendet. Der erste Film, der nach Abschluss der Dreharbeiten – er lief bereits in den Kinos – verboten wurde, war 1951 *Das Beil von Wandsbeck* (R: Falk Harnack). Der Grund war, dass dieser sich zu stark auf die Psyche eines Nazi-Mitläufers konzentrierten würde. Ästhetisch wurde von der SED eine klare Orientierung am *sozialistischen Realismus* nach dem Beispiel der Sowjetunion eingefordert.¹⁶⁵ Den Höhepunkt des klassischen Propaganda-Films der DEFA bildeten die beiden *Thälmann-Filme*, die unter der Regie von Dr. Kurt Maetzig entstanden.¹⁶⁶

Der Tod Stalins und der Schock innerhalb der SED über den Volksaufstand vom 17.Juni 1953 führte auch auf kulturpolitischer Ebene zu Zugeständnissen. Neben der agitatorischen Rolle des Films wurde nun stärker die Aufgabe des Films als Unterhaltung betont. Dieser Bedarf sollte nun verstärkt durch Importe aus dem Westen gedeckt werden.¹⁶⁷

Allgemein ließ man – obwohl nach wie vor der sozialistische Realismus das Maß aller Dinge war – nun mehr Freiräume, auch für ästhetische Experimente. Diese wurden insbesondere durch eine

162 Geiss, Repression und Freiheit, 12.

163 Vgl. DEFA-Chronik für das Jahr 1948, <http://www.defa.de/cms/DesktopDefault.aspx?TabID=581>, [20.01.2013].

Nach Karl Hans Bergmann, *Der Schlaf vor dem Erwachen. Stationen der Jahre 1931-1949* (Berlin 2002).

164 Feinstein, Ordinary 27f.

165 Allan, DEFA, 6ff.

166 Ernst Thälmann, *Sohn seiner Klasse* (1954) und *Ernst Thälmann, Führer seiner Klasse* (1955).

167 Feinstein, Ordinary, 38f.

junge Regie-Generation getragen.¹⁶⁸ Die bekanntesten Beispiele dafür sind die frühen Filme des wohl bedeutendsten Regisseurs der DEFA: Konrad Wolf.¹⁶⁹ Der 1925 geborene Sohn des Schriftstellers Friedrich Wolf wuchs im Exil in Moskau auf, und kämpfte im zweiten Weltkrieg auf Seiten der Roten Armee. Der spätere *Präsident der Akademie der Künste* genoss, auch durch seine guten Kontakte nach Moskau, seit den fünfziger Jahren sowohl in der SED, als auch in der DEFA großen Respekt.¹⁷⁰

Andere ästhetisch innovative Filme dieser Zeit waren die drei so genannten *Berlin-Filme*.¹⁷¹ Insbesondere *Berlin-Ecke Schönhauser* aus dem Jahr 1957 ist an dieser Stelle zu nennen. Wie Joshua Feinstein feststellt, ist bei diesem Film – wie später bei vielen DEFA-Filmen – deutlich, dass Text und Bild unterschiedliche Geschichten erzählen.¹⁷² Feinstein sieht in *Berlin-Ecke Schönhauser*, dieser an der Kinokasse extrem erfolgreichen, jedoch von der Partei im Nachhinein scharf kritisierten Produktion, den ersten DEFA-*Alltagsfilm*.¹⁷³ Es sei der erste Film der direkt den Alltag der Menschen – in diesem Fall das Leben auf den Straßen Berlins – in den Blick der Kamera nimmt. Mit diesem Film neigte sich die kurze liberale Phase in den fünfziger Jahren jedoch wieder dem Ende zu. Ab 1958 wurden Filme die eine kritischen Auseinandersetzung mit gegenwärtigen Problemen individuell handelnder Protagonisten darstellte und Abweichungen vom sozialistischen Realismus, wie sie Kleins vom italienischen Neorealismus beeinflusster Film war vorerst nicht mehr toleriert.¹⁷⁴

2.1.3 Kultureller Aufbruch und „Kahlschlag“

Die Jahren nach dem Mauerbau 1961 waren, auch wenn dies für westliche Beobachter paradox erscheinen mag, wesentlich liberaler als die fünfziger Jahre.¹⁷⁵ Es kam daher zu einer Art innovativer *Welle* im Filmschaffen der DDR.¹⁷⁶

Anfang der sechziger Jahre nahm auch die erste in der DDR Filmhochschule ausgebildete Generation von Regisseuren, Drehbuchautoren, Kameraleuten und in anderen Filmberufen Tätigen ihre Arbeit auf.¹⁷⁷ Die Gründung der *Deutschen Hochschule für Filmkunst* (später in *Hochschule für*

168 Zu dieser zählten u.a. Konrad Wolf, Heiner Carow, Gerhard Klein, Frank Beyer, Ralf Kirsten und Konrad Petzold. vgl. *Allan*, DEFA, 9f.

169 u.a. *Lissy* (1957), *Sonnensucher* (1958/1971) und *Sterne* (1959)

170 Vgl. <http://www.defa.de/cms/wolf-konrad> [20.01.2013].

171 *Alarm im Zirkus* 1954, *Eine Berliner Romanze* 1956, *Berlin-Ecke Schönhauser* 1957. Alle drei R: Gerhard Klein, B: Wolfgang Kohlhaase.

172 *Feinstein*, Ordinary, 45-50.

173 Ebenda, 45-77 (76).

174 *Allan*, DEFA, 10.

175 Ebenda, 11.

176 *Geiss*, Repression und Freiheit, 17.

177 Zu diesen zählten u.a. Herrmann Zschoche, Egon Günther, Günther Stahnke, Helga Schütz, Ulrich Plenzdorf, Roland Gräf und Günter Ost. vgl. *Allan*, DEFA, 12.

Film und Fernsehen umbenannt) fand bereits 1954 statt.¹⁷⁸ Nach ihrer Ausbildung arbeiteten jedoch viele der Studenten erst als Assistenten. Die junge Generation, die nun ans Werk ging, war stark geprägt durch eine Aufbruchstimmung und Hoffnung auf demokratischen Wandel, wie sie, ausgelöst durch die Geheimrede und die Politik Chruschtschows, vielerorts im *Ostblock* zu beobachten war. Einige der jungen Filmemacher organisierten sich sogar außerhalb der Parteistrukturen, im Geheimen unter dem Namen *Kollektiv 63*. Da Organisationen die außerhalb des Einflusses der SED standen, verboten waren, war dies nicht ungefährlich.¹⁷⁹ Rainer Simon, einer der kritischen jungen Regisseure beschrieb die damalige Situation folgendermaßen:

„Auch im gesellschaftlichen Umfeld tat sich einiges, die von Chruschtschow ausgelösten Enthüllungen erreichten unsere naiven Seelen wie ein Erdbeben. (...) Was auf Partei- und ähnlichen Veranstaltungen gepredigt wurde, stimmte nicht mit der Wirklichkeit überein, das war klar. Wir wollten das ändern. Nächtelang stritten wir. Unser Programm war, die Wirklichkeit so darzustellen wie sie war, nicht idealisiert, nicht schöngefärbt, kritische Bestandsaufnahme war Voraussetzung für Veränderung.“¹⁸⁰

Was einige Jahre zuvor abgelehnt wurde, wurde nun auch von Seiten der offiziellen Kulturpolitik im Rahmen des so genannten *Bitterfelder Weges* zunehmend gefördert: Die Beschäftigung mit Stoffen der Gegenwart, die Thematiken des täglichen Lebens aufgriffen. Das Interesse wurde „von der abstrakten Sphäre der sozialistischen Theorie auf den Bereich gelenkt, an und in dem aller Fortschritt sich konkretisieren sollte: ALLTAG.“¹⁸¹ Man motivierte Künstler, insbesondere Filmschaffende und Schriftsteller, in die Betriebe zu gehen – dort das Leben der einfachen Leute kennen zu lernen – und sich dadurch inspirieren zu lassen. Doch offenbar fanden die Künstler dort nicht das gewünschte Idealbild, sondern vielmehr eine Reihe sehr realer Probleme und ungelöster Konflikte, die anschließend auch in einer Reihe von Filmen und Romanen verarbeitet wurden. Zwei in dieser Tradition entstandene Romane waren Christa Wolfs *Der geteilte Himmel* und Erik Neutschs *Spur der Steine*. Ersterer wurde unter der Regie von Konrad Wolf (1964), zweiter unter der von Frank Beyer (1966) verfilmt.¹⁸²

Den Erneuerungsbestrebungen innerhalb der DEFA wurde mit dem 11. Plenum des ZK der SED, das zwischen dem 15. und 18. Dezember 1965 stattfand, ein jähes Ende bereitet. Das besagte Plenum, das sich ursprünglich mit ökonomischen Fragen beschäftigen sollte, ging als das

178 Seit 1985 trägt sie den Namen *Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ Potsdam-Babelsberg*. Vgl. <http://www.hff-potsdam.de/de/hochschule/geschichte.html> [20.01.2013].

179 Vgl. Rainer Simon und Claus Dobberke erinnern an das „Kollektiv 63“. In: Ralf Schenk, Erika Richter u.a. (Hg.) *apropos: Film 2001. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung* (Berlin 2001), 29-37.

180 Geiss, Repression und Freiheit, 30.

181 Ralf Harhausen, Alltagsfilm in der DDR. Die „Nouvelle Vague“ der DEFA (Marburg 2007), 24.

182 Es fanden im Rahmen des *Bitterfelder Weges* zwei Konferenzen 1959 und 1964 statt. vgl. Harhausen, Alltagsfilm, 24f.

Kahlschlag-Plenum in die Geschichte ein.¹⁸³ Das Plenum entwickelte sich, wohl auch um Fehler und Probleme in der ökonomischen Entwicklung des Landes nicht behandeln zu müssen, zu einem einzigartigen Schauprozess gegen die eigenen Kulturschaffenden. Alle Formen von Kunst waren direkt oder indirekt von dem Plenum betroffen – besonders hart traf es jedoch die Filmindustrie. Insgesamt elf bereits abgedrehte Filme wurden 1965 und 1966 verboten. Des Weiteren wurde ein Großteil der Studioleitung entlassen.¹⁸⁴ Nicht nur junge, sondern auch innerhalb der SED-Parteihierarchie hoch angesehene Regisseure wie Dr. Kurt Maetzig waren von den Verboten betroffen. Doch wodurch wurde diese von den Betroffenen als maßlos überzogen empfundene Reaktion der SED-Führung ausgelöst? Eine eindeutige Antwort darauf ist bis heute kaum gefunden. Einerseits handelte es sich wohl um eine Art Ablenkung von der gescheiterten Wirtschaftspolitik Ulbrichts, andererseits war dieser Schritt vermutlich auch mit der neuen Moskauer Führung unter Breschnew abgesprochen oder gar von dieser angewiesen worden.¹⁸⁵ In jedem Fall sollte das *harte* Vorgehen gegen Kulturschaffende deutlich machen, dass Kunstwerke, die abweichende Visionen und Interpretationen des Sozialismus aufzeigten und die offiziellen Parteilinie allzu stark hinterfragten, nicht geduldet werden würden.

Für einige Regisseure, wie zum Beispiel für Günther Stahnke, beendete das 11. Plenum die Karriere.¹⁸⁶ Besonders großes Aufsehen erregte der Konflikt um den bereits erwähnten Film *Spur der Steine*. Dieser nach dem erfolgreichen Roman von Erik Neutsch gedrehte Film führte zu einem regelrechten Kleinkrieg innerhalb des Studios, der sich bis in den Sommer 1966 zog. Bis zuletzt verweigerte der Regisseur Frank Beyer, sich von seinem Film zu distanzieren.¹⁸⁷ Für ihn führte das zum Parteiausschluss und zur einstweiligen Versetzung an das Theater in Dresden.¹⁸⁸ Erst einige Jahre später konnte Beyer über Umwege wieder Filme in der DDR drehen. Darunter befand sich auch *Jakob der Lügner* (1974), der als einziger Film in der Geschichte der DEFA eine Oscar-Nominierung erhielt.

Erst 1990, nachdem die DDR aufgehört hatte zu existieren, stellte man fest, dass die 1965 verbotenen Filme fein säuberlich aufbewahrt worden waren.¹⁸⁹ „Der Öffentlichkeit blieben die Misere und ihre Hintergründe verborgen. Die Medien berichteten nicht darüber. Die Tragweite des

183 Vgl. Günter Agde, *Kahlschlag*: das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente (Berlin 1991). sowie Jäger, Kulturpolitik, 116-133. sowie, Erika Richter, Die Verbotsfilme der DEFA, 49-63.

184 Schenk, kleine Geschichte, 149.

185 Vgl. Interview Kurt Maetzig (o.D.). In: DVD-Extras *Das Kaninchen bin ich*, ICESTORM.

186 Allan, DEFA, 13.

187 Eine detaillierte Darstellungen zum Regisseur Frank Beyer, vgl. Geiss, Repression und Freiheit, 69-115 sowie zu *Spur der Steine* vgl. Feinstein, Ordinary, 177-193.

188 Geiss, Repression und Freiheit, 88f.

189 Blunk, „Gegenwartsspielfilme“, 112.

Plenums wurde nur von Kennern des Metiers oder Intellektuellen reflektiert.“¹⁹⁰ Im Frühjahr 1990 konnten diese Filme zum ersten mal in den deutschen Kinos laufen.

Nach diesem *Kahlschlag* war es für die meisten Regisseure erst einmal unmöglich, sich kritisch mit der Gegenwart auseinanderzusetzen. Die DEFA-Filme dieser Zeit (1965-1971) wurden häufig wieder nach dem idealtypischen Schema, das der *sozialistische Realismus* vorgab, umgesetzt.¹⁹¹ Einerseits besann man sich zu dieser Zeit auf den klassischen Propagandafilme, andererseits entwickelte sich in dieser Zeit das Genrekino der DEFA. So wurden zum Beispiel die ersten DEFA-*Indianerfilme* (*Chingachgook*, R: Richard Groschopp, 1967) und Musical-Filme gedreht (*Heißer Sommer*, R: Jo Hasler, 1967).¹⁹² Dennoch tauchte schon Ende der Sechziger Jahre eine neue Form der Gegenwartsfilme auf, die das Filmschaffen der siebziger Jahre in der DDR stark beeinflussen sollte: der *dokumentarische Realismus*, wie ihn Roland Gräf oder Lothar Warneke propagierten.¹⁹³ Allgemein blieb das Klima zwischen Künstlern und Kulturfunktionären aber bis 1971 äußerst schlecht.

2.1.4 Der Beginn der Ära Honecker

Die scheinbare Liberalisierung, wie sie unter Erich Honecker betrieben wurde, betraf unter anderem die Kulturpolitik. Der neue *Erste Sekretär* der SED ließ damit aufhorchen, dass es in Zukunft „auf dem Gebiet der Kunst und Literatur keine Tabus“ mehr geben könne.¹⁹⁴ Obwohl diese und andere Äußerungen bei Kunst- beziehungsweise Filmschaffenden nach den vielen negativen Erfahrungen naturgemäß auf Skepsis stießen, weckten sie dennoch bei vielen vorsichtigen Optimismus.¹⁹⁵ Gleichzeitig betonte Honecker jedoch auch, dass es „keine Konzession an Anschauungen, die unserer Ideologie fremd sind“ geben könne.¹⁹⁶ „Diese Widersprüchlichkeit führte dazu, dass in den folgenden Jahren kein einheitlicher Kurs eingeschlagen wurde. Die unklaren Äußerungen ließen auch bei den Funktionären zu viele Deutungs- und Auslegungsmöglichkeiten zu.“¹⁹⁷

Im Rahmen dieses kulturpolitischen Klimas ermunterte man die Filmemacher vermehrt zu einer „individuellen Handschrift“. Für viele war dies geradezu revolutionär, da dadurch die Möglichkeit von einer Abkehr der orthodoxen Auslegung des *sozialistischen Realismus* angedeutet wurde. Insbesondere am *II. Kongress der VFF* (7. und 8. April 1972) herrschte ein wesentlich offeneres Klima als in den Jahren zuvor. Obwohl die bekannten Tabuthemen nach wie vor aufrecht

190 Geiss, Repression und Freiheit, 25.

191 Blunk, „Gegenwartsspielfilme“, 110f.

192 Schittly, Regie und Regime, 179.

193 Feinstein, Ordinary, 197.

194 Jäger, Kulturpolitik, 136.

195 Schenk, kleine Geschichte, 173.

196 Schittly, Regie und Regime, 172. Nach: Erich Honecker, Reden und Aufsätze, Bd.1. (Berlin (Ost) 1975), 426-429.

197 Ebenda, 172.

blieben, konnte einigermaßen (selbst-) kritisch über die zukünftige Entwicklung des Films in der DDR diskutiert werden.¹⁹⁸

Während dieses Kongresses, sowie in den Jahren danach, wurde unter den *Film- und Fernsehschaffenden* vor allem die Frage behandelt, wie man dem seit den sechziger Jahren andauernden Besucherschwund in den Kinos entgegentreten sollte. Damit einhergehend stellte sich die grundlegende Frage, wie man wieder eine größere *Lebensnähe* sowie vielfältigere und authentischere Darstellungen des Alltags der Menschen in der DDR schaffen könne, die vom Publikum auch als solche angenommen werden würden.¹⁹⁹ Wichtig bei dieser Debatte stellte sich unter anderem die Zeitschrift des VFF *Film und Fernsehen* heraus.²⁰⁰ Obwohl offiziell die Paradigmen des *sozialistischen Realismus* aufrecht blieben, bewegte man sich tendenziell stärker zu der Frage nach den subjektiven Ansprüchen der Menschen und dem *privaten Glück* der Film-Figuren. „Though inescapably embedded in the society that produced them, these films are less directly concerned with socialism than with basic life issues: love, coming of age, and death.“²⁰¹

„Die Gegenwart kam in ‚kleinen‘ genau erzählten und das soziale Umfeld dokumentarisch zusammenfassenden Geschichten ins Kino. (...) [Die Filme] wurden vom interessierten Publikum dankbar angenommen, ohne daß außerhalb des Studios bekannt wurde, wie heftig die Filme mitunter – etwa ‚Ikarus‘ – der internen Kritik ausgesetzt waren beziehungsweise mit welchem Einsatz – wie bei ‚Bankett für Achilles‘ – darum gerungen werden mußte, sie ins Kino zu bekommen.“²⁰²

Als besonders erfolgreich stellten sich zu dieser Zeit *Frauenfilme* der DEFA heraus. Obwohl auch diese bereits eine längere filmische Tradition hatten, erlebten sie in den siebziger Jahren zweifellos ihre Blüte.²⁰³ Das prominenteste Beispiel waren die beiden äußerst erfolgreichen Filme *Der Dritte* (R: Egon Günther, 1971) und *Die Legende von Paul und Paula* (R: Heiner Carow, B: Ulrich Plenzdorf, 1972). Gründe für den starken Fokus auf *Heldinnen* im Gegenwartsfilm waren unter anderem die Divergenz zwischen der nach wie vor bestehenden Benachteiligung von Frauen im DDR-Alltag, dem tendenziellen demographischen Frauenüberschuss und den Egalitätsversprechungen des Sozialismus. Die Geschlechterhierarchie in der DDR-Gesellschaft spiegelte sich auch im DEFA-Studio für Spielfilme wieder: In der gesamten Geschichte der DEFA gab es nur drei fest angestellte Regisseurinnen. In anderen Filmberufen waren Frauen stärker vertreten, jedoch meist auch in der Unterzahl. In einer Statistik aus dem *Kaderentwicklungsplan* von 1989 ist der genaue Frauenanteil in den Filmberufen aufgelistet. So waren in etwa die Hälfte der

198 Vgl. Schittly, Regie und Regime, 177-183.

199 Ebenda.

200 Vgl. Stott, DEFA Film-Makers and *Film und Fernsehen*, 42-55.

201 Feinstein, Ordinary, 204.

202 Geiss, Repression und Freiheit, 26. *Ikarus* (R: Heiner Carow, 1975), *Bankett für Achilles* (R: Roland Gräf, 1975).

203 Als erster so genannter Frauenfilm gilt *Frauenschicksale* (R: Slatan Dudow, 1952).

Dramaturgen sowie der Regieassistenten Frauen. Bei den Berufsgruppen Schnittmeister, Kostüm- und Maskenbildner waren Frauen in der Mehrheit. In den neun anderen aufgelisteten Berufsgruppen waren Frauen jedoch klar in der Minderheit.²⁰⁴

Der bereits in Kapitel 1.1.1 beschriebene Entzug der Staatsbürgerschaft des Liedermachers Wolf Biermann im Jahr 1976 erschütterte und polarisierte auch das DEFA-Studio für Spielfilme. Die Auseinandersetzung wurde hier zwar nicht so heftig ausgetragen wie unter den Schriftstellern, dennoch waren einige der prominentesten Schauspieler und Regisseure von den auf die Affäre folgenden Repressionen betroffen. Insbesondere eine Reihe von beliebten Schauspielern verließen das Land als Folge der Affäre und verschwanden so für immer von den Kino-Leinwänden der DDR.²⁰⁵ Als Reaktion auf die Vorgänge um die *Ausbürgerung* und den darauffolgenden Protestbrief begann ein „personeller Umbau“ in den Kulturinstitutionen und der weitere Ausbau von „Kontrollmaßnahmen“.²⁰⁶ Konkret wurde der bisherige Direktor des Studios Albert Wilkening im Jahr 1977 durch Hans-Dieter Mäde abgelöst und der als liberal geltende Rudolf Jürschik übernahm den Posten des Chefdramaturgen. Im *Ministerium für Kultur* wurde Horst Pehnert zum neuen *Filminister* ernannt.²⁰⁷ Insbesondere der neue Direktor Mäde sollte die Wogen nach der *Biermann-Affäre* glätten und versuchen, „die Filmschaffenden wieder enger an die Führung zu binden und Vertrauen herzustellen.“²⁰⁸

2.2 Die DEFA in der Post-Bierman Ära – „Aufbruch oder Niedergang“²⁰⁹

Genau wie in westlichen Industriestaaten konnte der Kino-Spielfilm in den achtziger Jahren nur mehr schwer gegenüber dem Konkurrenzmedium Fernsehen bestehen. Die meisten DDR Bürger besaßen mittlerweile Farbfernsehen und konnten (außer in der Region um Dresden) auch *West-Fernsehen* empfangen. Die tatsächliche Verteilung des Konsums von ost- und westdeutschem Fernsehen in der DDR ist heute nur schwer zu ermitteln. Der weit verbreitete Mythos von der „allabendlichen kollektiven Ausreise in den Westen“ und die Darstellung des DDR-Fernsehens als reines „Minderheiten Programm“ greifen jedoch laut Michal Meyen zu kurz.²¹⁰ Häufig wird die Tatsache übersehen, dass sich das DDR-Fernsehen in den achtziger Jahren stärker auf Unterhaltung als auf SED-Propaganda in den Nachrichtensendungen und Magazinen konzentrierte. Besagte

204 Vgl. *Schieber*, Anfang vom Ende, 324. Nach: Kader Entwicklungsplan 1989, DEFA-Betriebsarchiv, AE 3027.

205 Darunter Jutta Hoffmann, Angelica Domröse, Manfred Krug, Armin Müller-Stahl oder Hilmar Thate. Liste der Unterzeichner vgl. *Jäger*, Kulturpolitik, 116ff.

206 *Schittly*, Regie und Regime, 203.

207 Ebenda, 208.

208 Ebenda.

209 Vgl. Fred *Gehler*, Aufbruch oder Niedergang, Film und Fernsehen, 3/1990.

210 *Meyen*, Einschalten, 7-11.

Unterhaltungssendungen konnten aufgrund des hohen Bezugs auf den DDR-Alltag durchaus mit West-Sendungen konkurrieren.²¹¹

In den siebziger und achtziger Jahren kam es in der DDR von Seiten der Kulturpolitik zur Förderung einer Differenzierung der Kinokultur. Einerseits durch den vermehrten Import von westlichen Unterhaltungssfilmen, andererseits durch den Ausbau der so genannten Studiokinos, in denen eigene und ausländische Filme mit höheren künstlerischen Ansprüchen gezeigt wurden. Die traditionelle sozialistische Vorstellung, dass allen Bevölkerungsschichten in gleichem Maß Kunst und Kultur nahegebracht werden sollte, wurde tendenziell aufgegeben.²¹² Obwohl die Ostdeutschen im Vergleich zu den Westdeutschen nach wie vor relativ häufig ins Kino gingen, waren westliche Filme bei weitem beliebter als osteuropäische und DEFA-Produktionen.²¹³

Es kann also von einer gewissen Marginalisierung des DEFA-Spielfilms gegenüber Fernsehen und westlicher Filmimporte gesprochen werden. Nichtsdestotrotz schafften es einige DEFA-Filme zu Beginn der Achtziger, große Publikumserfolge zu werden. An erster Stelle ist hier *Solo Sunny* (R: Konrad Wolf, R/B: Wolfgang Kohlhaase 1979/80) zu nennen. Es geht in diesem Film um Sunny (D: Renate Krößner), die Sängerin einer Schlagerband, die davon träumt ihr eigenes Solo zu haben. Das bedeutet für sie nicht wie bisher ständig Schlager singen zu müssen, die sie selbst nicht mag, sondern stattdessen für ihr *eigenes* künstlerisches Schaffen respektiert zu werden. Auch privat sucht sie nach jemanden, von dem sie – wie sie es formuliert – *gebraucht* wird. Sunny tritt dem Zuschauer als eine Frau entgegen, die trotz widriger Umstände und trotz der chauvinistischen Männerwelt, die sie umgibt, selbstständig ihren Weg geht. Dieser Weg ist für sie jedoch keineswegs einfach zu bewältigen. Ihre persönliche Krise führt soweit, dass sie einen Selbstmordversuch begeht, diesen aber überlebt. Am Ende des Films sieht man sie, stärker und selbstbewusster als zuvor, wie sie erneut bei einer (Männer-) Band vorspricht und weiterhin ihren Weg sucht.

Wie schon bei vielen anderen DEFA-Produktionen der siebziger Jahre geht es dabei um eine so genannte *Randfigur* der Gesellschaft. Diese Bezeichnung traf insofern zu, als dass Menschen wie Sunny in den übrigen DDR-Medien wenig Platz eingeräumt wurde.²¹⁴ Konrad Wolf selbst wies diese Zuschreibung zurück: „Nein, die lebt inmitten der DDR-Gesellschaft. (...) Es gibt für mich keine wichtigen Menschen, weniger wichtige oder gar unwichtige Menschen.“²¹⁵ Vor allem erregte der Film aber durch seine – wie es in der DDR-Sprache hieß – *genaue Milieuschilderung* Aufsehen. Der Film zeigt eindringlich die Lebensumstände einer jungen Künstlerin, die in einer kleinen

211 Ebenda.

212 Rosemary Stott, DEFA Film-Makers and *Film und Fernsehen*, 47-52.

213 Meurer, Cinema and National Identity, 281-294. Appendix C: Table 24-34.

214 Schieber, Anfang vom Ende, 281, 279.

215 Schenk, kleine Geschichte, 207. Nach *Der Spiegel*, 15/1980.

Altbauwohnung am Prenzlauer Berg wohnt. Einerseits fängt *Solo Sunny* die Stimmung in den verfallenen Hinterhöfen Berlins, andererseits auch die Atmosphäre in der DDR-Provinz, in der Sunny mit ihrer Band auf Tour ist, ein. Die Besonderheit des Films beschreibt Wiedemann wie folgt:

„Das Erstaunliche daran war, daß dies nicht in verschlüsselten Botschaften geschah, sondern in einer realistischen, für die KinobesucherInnen anhand ihrer Erfahrungen nachvollziehbaren Darstellung des Alltags, womit dessen Kritikwürdigkeit und die Verlogenheit der übrigen Medien offenkundig wurde.“²¹⁶

Der Film führte auch auf Seiten der DDR-Geisteswissenschaften zu einer regen Diskussion, die in der Zeitschrift Weimarer Beiträge geführt wurde.²¹⁷ Auch in *Film und Fernsehen* erschienen ausführliche Interviews mit Konrad Wolf und Wolfgang Kohlhaase, in denen diese die Bedeutungen und Motive des Films ausführlich erläuterten.

Wie Rudolf Jürschik anmerkt, waren in den Jahren 1978 bis 1980 eine Reihe von Filmen entstanden die „den Nerv des Publikums trafen“ und die ein Beleg waren, dass „die Macher durchaus (...) mit Filmen eine Rolle im öffentlichen geistigen Leben der DDR (...) spielen“ konnten.²¹⁸ Filme die gut besucht waren und dennoch einen gewissen sozialen und intellektuellen Anspruch erhoben (*Bis dass der Tot euch scheidet*, *Sabine Wulff* oder *Solo Sunny*), sowie Unterhaltungsfilme der DEFA, wie beispielsweise das Roadmovie *Und nächstes Jahr am Balaton* (R: Herrmann Zschoche, 1980) erwiesen sich an der Kino-Kasse als äußerst erfolgreich. Gerade das Jahr 1980, in dem drei heimische Produktionen über eine Million Zuschauer hatten, weckte den Eindruck eines *Erfolgskurses* der DEFA.²¹⁹ Dass der DEFA Film auch für junge Leute wieder attraktiv war, erregte in der DDR-Presse gewisses Aufsehen. So waren die Artikel aus dem Frühjahr 1981, in denen das kommende Jahresangebot vorgestellt wurde, durch die Bank optimistisch.²²⁰

Ein weiterer Grund für den Optimismus war auch der Erfolg des ersten Spielfilm-Festivals der DDR in Karl-Marx-Stadt sowie der internationale Festival-Erfolg von *Solo Sunny*. Der Film erhielt auf der *Berlinale* den Kritikerpreis, sowie Renate Krößner den Preis für die beste weibliche Hauptdarstellerin. Außerdem gewann der Film die *Goldene Plakette* für das beste Drehbuch auf

216 Wiedemann, Kommunikationsprozesse, 75.

217 Ebenda, 75. Nach: Weimarer Beiträge 6/1980.

218 Interview Rudolf Jürschik, Chefdramaturg. In: Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 365.

219 Neben *Solo Sunny* waren dies *Und nächstes Jahr am Balaton* sowie *Die Verlobte* (R: Günter Reisch. 1980). Vgl. Meurer, Cinema, 281-294. Appendix C: Table 24-34.

220 Vgl. Horst Knietzsch, Sozialistische Gegenwart im Zentrum der Spielfilmproduktion. In: ND 6.7.1981 sowie Hans-Dieter Tok, Ansporn: des Publikums Vertrauen. In: Leipziger Volkszeitung, 13.1.1981. In: PD HFF, Mappe 1981.

dem Internationalen Filmfestival Chicago.²²¹ Wolfs und Kohlhaases Film lief danach auch äußerst erfolgreich in den Kinos der BRD.²²²

Jäh unterbrochen wurde diese Entwicklung durch eine Welle erneuter Einschränkungen. Diese nahm ihren Ausgang durch einen so genannten Leserbrief auf Seite zwei im *Neuen Deutschland*. Der unter dem Pseudonym Hubert Vater verfasste Text rechnete mit der Filmbranche der DDR ab. Er kritisierte die pessimistischen Haltungen der Filmschaffenden und den Mangel an *vorbildlichen Helden*. Besagter Brief hatte massive Auswirkungen auf die Filmschaffenden, kurzfristig auf das Schicksal einzelner Filme und auf die Karriere von deren Filmemachern, langfristig auf den gesamten Studiobetrieb. Die erste unmittelbare Folge war das Verbot des Filmes *Jadup und Boel*. Der Regisseur Rainer Simon fasste die damals geführten Gespräche mit dem Studiodirektor Hans Dieter Mäde und Horst Pehnert so zusammen:

„Mäde sprach von besonders verschärften Bedingungen der Gesellschaftspolitik dieses Landes. Der Brief im ‚Neuen Deutschland‘ sei nur in solchen Zusammenhängen verstehtbar.“²²³ Horst Pehnert meinte: „Eine solch prononcierte Veröffentlichung wie der ‚Vater-Brief‘ sei nicht zufällig, da stecke die Führung dahinter. Es hätte Folgen nicht nur für diesen Film, ‚wenn die Hunde von der Leine‘ wären.“²²⁴

Jadup und Boel war somit der letzte Film in der Geschichte der DEFA, der nach seiner Fertigstellung verboten wurde. Der *Vater-Brief* sowie die lange andauernde Auseinandersetzung um *Jadup und Boel* bei der, wie man heute weiß, von Anfang an das *Ministerium für Staatssicherheit* intrigiert hatte, stellten eine weitere Zensur für das Filmschaffen der DDR dar. Eine Analyse des *Vater-Textes* und des darauf folgenden medialen Diskurses erfolgt in Kapitel 2.5 Die Geschichte von *Jadup und Boel* sowie eine Filmanalyse dieses Films erfolgt in Kapitel 3.1.²²⁵

Einige Filme die nach oder parallel zu *Jadup und Boel* entstanden waren, wurden durch weniger offensichtliche Methoden eingeschränkt. In den Jahren 1981 bis 1983 wurden insgesamt mindestens vier weitere Filme auf indirekte Weise nach ihrer Fertigstellung eingeschränkt.²²⁶ Dies geschah, indem sie nicht beworben wurden oder indem nur eine Hand voll Kopien für Studiokinos zugelassen wurde.

Ein nicht zu unterschätzender Einschnitt für die DEFA war der frühe und plötzliche Tod von Konrad Wolf am 7.3.1982. „With the premature death of Konrad Wolf in 1982 – a man revered both

221 Vgl. <http://www.defa.de/cms/filme> [20.01.2013].

222 Blunk, „Gegenwartsspielfilme“, 107.

223 Interview mit Rainer Simon geführt von Ralf Schenk. In: Schenk, kleine Geschichte, 212f.

224 Ebenda.

225 Geiss, Repression und Freiheit, 130-140. Vgl. Kapitel 3.2.

226 *Das Fahrrad* (R: Evelyn Schmidt 1981/82), *Dein unbekannter Bruder* (R: Ulrich Weiß 1981/82), *Insel der Schwäne* (R: Hermann Zschoche 1982/83) und *Erscheinen Pflicht* (R: Helmut Dziuba 1983/84).

by the SED leadership and the DEFA film-makers themselves – DEFA was to lose the man who perhaps more than any other might have guided it through the troubled last decade of the GDR's existence.“²²⁷

Die Dramaturgin Erika Richter stellt bezüglich der frühen achtziger Jahre fest: „*Jadup und Boel* war ein Zeichen für alle. Damit war klar, daß eine solche Art Film mit eindeutigem Problembewusstsein nicht gut gehen kann.“²²⁸ Tatsächlich wurden in den darauffolgenden Jahren nur mehr wenige kritische beziehungsweise Gegenwartsfilme überhaupt gedreht. Regisseure, die für ihre kritischen Gegenwartsfilme bekannt waren, beschränkten sich nun stärker auf historische Stoffe, da ihnen bei diesen Projekten größere künstlerische Freiheiten blieben.

Es drängte jedoch Anfang der achtziger Jahre auch eine neue Regie-Generation ins DEFA-Studio. Dieser so genannten *Nachwuchs*-Generation wurde der Einstieg bedeutend schwerer gemacht als den Generationen zuvor. Zwischen 1980 und 1989 warteten dreizehn Regisseure darauf, ihren Debüt-Film verwirklichen zu können. Dieter Hochmuth, der jüngste von ihnen, war bei seinem ersten Film 29 Jahre alt.²²⁹ Zermürbender noch als das Warten darauf, endlich einen eigenen Film drehen zu können, war die Unsicherheit, wann und ob man danach auch tatsächlich eine Festanstellung bekommen würde. Normalerweise wäre dies ab dem zweiten oder dritten Film der Fall gewesen.²³⁰ Diese Regel wurde nun jedoch zunehmend aufgeweicht. Wie Bärbel Dalichow anmerkt: „Manche der Debütanten haben unterdessen graue Haare.“²³¹ Die Zuschreibung *Nachwuchs* wurde von den Jungen – in Anbetracht der Tatsache, dass die meisten bereits Mitte Dreißig waren – zunehmend als Herabwürdigung empfunden.²³² Trotz dieses Drängens der Jungen ins Studio dachten ältere Kollegen nicht daran, Posten frei zu machen, selbst wenn sie selbst seit Jahren kaum produktiv waren. Die Marginalisierung der jungen Generation fand in ähnlicher Weise auch in anderen Kulturbereichen statt. „Die etablierten Verbände hatten sich weitgehend gegen Jüngere und Außenseiter abgeschottet.“²³³

Tatsächlich war der Generationenkonflikt und das Hinhacken der älteren Filmemacher auf den Nachwuchs nur ein Symptom der allgemeinen Lähmungserscheinungen in den DEFA-Studios während der achtziger Jahre. Die Debüt-Filme drücken somit umso stärker eine Gefühlslage aus, die tatsächlich nicht nur auf die letzte Generation beschränkt war.

227 Allan, DEFA, 16.

228 Interview Erika Richter, Dramaturgin. In: Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 369.

229 Dalichow, Debüt-Filme, 7.

230 Ebenda.

231 Dalichow, Debüt-Filme, 8.

232 Ebenda, 9.

233 Hanke, Deutsche Traditionen, 78.

„Am Ende stellt sich die Frage warum das Leben so geworden ist, woher das melancholische Lebensgefühl kommen mag, von dem die Helden in den Gegenwartafilmen geprägt sind. [Es herrschte ein] schizophrener Zustand nicht nur junger Intellektueller in der DDR, deren Erfahrungen darauf beruhen, daß die Resultate ihrer Arbeit in der Öffentlichkeit (zu recht) als im geistigen Ansatz zu klein, ihre Entwürfe hinter verschlossenen Türen als staatsfeindlich kritisiert werden.“²³⁴

Wie Dieter Wiedemann feststellt, setzten nur einige wenige Filme die von *Solo Sunny* angedeutete Linie fort. Er nennt dabei, unter Betonung der ganz unterschiedlichen ästhetischen und thematischen Gestaltung dieser Filme: *Märkische Forschungen*, *Das Fahrrad*, *Insel der Schwäne* und *Erscheinen Pflicht*.

„Sie alle thematisierten in unterschiedlicher Weise und unterschiedlich konsequent den alltäglichen, individuellen Umgang mit der Macht und die daraus resultierenden Entfremdungsprozesse zu ihr, wobei ihnen das ‚Prinzip Hoffnung‘ gemeinsam war. Gemeinsam war ihnen auch der ‚offiziell‘ gewollte und durch Thema und Gestaltung mit begünstigte Verzicht auf ein Massenpublikum. Und diese Filme verbindet die Bekenntnis zum/zur individuellen Helden/Heldin.“

Dass in diesen Filmen nach wie vor das *Prinzip Hoffnung* – wie Wiedemann es nennt – zu sehen sei, würde ich nur bedingt zustimmen. Vielmehr bleiben die Filme bewusst uneindeutig. Sie zeichnen sich meiner Analyse nach weder durch hoffnungsvolle, noch durch eindeutig resignative Stimmung aus. Drei der genannten Filme werden in Kapitel 3 behandelt.

Die weitere Entwicklung des Spielfilmschaffens zwischen 1983 und 1987/88 findet in den meisten historischen Darstellungen kaum Erwähnung. In Feinsteins Monographie findet sich zu diesen Jahren lediglich ein Epilog. Auch in den historischen Überblicksdarstellungen von Axel Geiss und Sean Allan findet die Produktionen dieser Zeit geringe Erwähnung.²³⁵

„Das DEFA-Spielfilmschaffen der achtziger Jahre war gekennzeichnet durch *AutorInnen-, Regie-, Gestaltungs- und Publikumsnischen* und durch den Glauben, auch in *Nischen* etwas zu bewirken.“²³⁶ Es ist also ein Rückzug in die viel beschworenen Nischen zu beobachten, der auch aus der immer größere werdenden Willkür und Inkonsistenz der Studioleitung gegenüber den Filmschaffenden resultierte. Da aus diesen Gründen noch weniger als bisher ein Bezug unterschiedlicher Filme zueinander beziehungsweise eine Verknüpfung dieser zu erkennen ist, waren die Filme dieser Zeit – zumindest bisher – für die Filmwissenschaft offenbar wenig interessant.

234 Schieber, Anfang vom Ende, 308.

235 Vgl. Feinstein, Ordinary, Epilogue. Arrested Alltag?, 235-257 sowie, Allan, DEFA, 16ff. sowie, Geiss, Repression und Freiheit, 29-31.

236 Wiedemann, Kommunikationsprozesse, 77.

Dieses mangelnde Interesse der Forschung hängt jedoch auch stark mit der mangelnden Bedeutung der DEFA-Spielfilme dieser Jahre in der DDR-Öffentlichkeit zusammen. Ganz deutlich wird dies an den Kino-Besucherzahlen der achtziger Jahre. Wie die Tabellen im Anhang von Hans-Joachim Meurers Monographie zeigen, fanden sich zwischen 1979 und 1989 lediglich acht Filme der DEFA in der Liste der jeweils zehn beliebtesten Filme eines Jahrgangs. Drei davon stammten aus dem Jahr 1980 (*Solo Sunny, die Verlobte, Und nächstes Jahr am Balaton*).²³⁷ Obwohl die Zahl der aus den Ländern des Ostblocks importierten Filme die aus dem Westen bei weitem überstiegen (pro Jahr zwischen 30 und 40 aus der UdSSR und sieben bis zehn aus den USA) finden sich unter den *Top-Ten* zwischen 1979 und 1989 lediglich drei Filme aus dem Osten (zwei aus Polen und einer aus Jugoslawien).²³⁸ Was die Besucherzahlen betrifft, waren die Kinos der DDR jedoch im allgemeinen besser besucht als die der BRD. So sank die durchschnittliche Anzahl der Kinobesuche in der BRD von 2,3 (1979) auf 1,3 (1989) im Jahr; die in der DDR von 4,8 (1979) auf 3,9 (1989).²³⁹

Aus Sicht der Filmwissenschaft erfuhren die Filme der Wende-Jahre wieder größere Aufmerksamkeit. Der von Gorbatschow eingeschlagene Kurs in der Sowjetunion und die immer stärker werdende Bürgerbewegung ließen die Kontroll- und Herrschaftsmechanismen im DEFA-Studio für Spielfilme immer schwächer werden. Einige Projekte wie *Einer trage des anderen Last* (R: Lothar Warneke 1987/1988), die schon seit 15 Jahren in der Schublade auf ihre Umsetzung warteten, konnten nun realisiert werden.²⁴⁰ Auch *Jadup und Boel* konnte 1988 doch noch in die Kinos kommen. In den Jahren 1988 bis 1993 entstanden – insbesondere durch das Engagement der *Nachwuchs*-Generation – einige der spannendsten DEFA-Produktionen in der Geschichte des Studios. Nicht nur dokumentierten diese Spielfilme die real vor sich gehenden Veränderungen, auch konnten die Filmemacher nun die Dinge so darstellen, wie dies bisher unmöglich war. Beim Publikum floppten diese Filme wohl aus dem Grund, da sie in einer Zeit der sich überschlagenden Ereignisse regelrecht von der Geschichte überholt wurden.²⁴¹

Nach der *Wende* wurden die Filmstudios der DEFA von der *Treuhand-Gesellschaft* Stück für Stück verkauft. Der letzte Film mit DEFA-Logo kam 1994 ins Kino.²⁴² Heute werden in der *Filmstadt Potsdam-Babelsberg* großteils kleinere Fernsehproduktionen und gelegentlich Teile von

237 Vgl. Meurer, Cinema, 281-294. Appendix C: Table 24-34.

238 Ebenda, Table 7 sowie Table 24-34.

239 Ebenda, Table 9 und 11.

240 Schenk, kleine Geschichte, 239f.

241 Bärbel Dalichow, Das letzte Kapitel, 1989-1993. In: Filmmuseum Potsdam, Schenk u.a. (Hg.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, 328-356.

242 Schenk, kleine Geschichte, 263.

größeren nationalen und internationalen Produktionen gedreht. Kaum ein Regisseur der DEFA konnte nach dem Verkauf des Studios noch einmal einen Kino-Film drehen.²⁴³

Zum ersten Mal konnten nun auch die Verbotsfilme der DEFA, von denen man bis dahin nicht einmal wusste, ob von ihnen noch Kopien existierten, öffentlich gezeigt werden. Insbesondere die 1965/66 verbotenen Filme erfreuten sich beim Publikum großer Beliebtheit. Auch Frank Beyer, sah nach 23 Jahren zum ersten Mal seinen Film *Spur der Steine* wieder. In einem Interview erzählte er diesbezüglich, dass er neben der Befriedigung auch Trauer verspüre. Mehrmals sei er nämlich darauf angesprochen, dass der Film auch in der DDR Ende der Achtziger genau so relevant sei wie in den sechziger Jahren.²⁴⁴

2.3 Anmerkungen zu Filmischen Traditionen und Ästhetik des DEFA-Spielfilms

Zu Beginn dieses Kapitels soll die Grundsatzfrage, ob es überhaupt eine spezifische DEFA-Ästhetik gegeben hat, geklärt werden. In einer Monographie von Pflaum und Prinzler zum bundesdeutschen Film (Untertitel: „Mit einem Exkurs über das Kino der DDR“) wird beispielsweise festgestellt, dass „*Die Mörder sind unter uns* und *Coming out* zwar 43 Jahre voneinander entfernt sind – ästhetisch aber nur die Farbe hinzugekommen ist.“²⁴⁵ Dem stellt Detlef Kannapin seine These entgegen,

„(...) daß es im DEFA-Spielfilm erstens sehr wohl Wandlungen und Brüche in der Ästhetik gegeben hat, daß zweitens verschiedene internationale Filmschulen im DEFA-Schaffen ansatzweise adaptiert wurden und daß drittens seit Anfang der sechziger Jahre bei der DEFA auch daran gearbeitet wurde, eigene ästhetische Positionen zu entwickeln.“²⁴⁶

Dennoch, so resümiert der Autor, gab es, trotz zahlreicher Innovationen und eigener ästhetischer Ansätze, keine *spezifische* DEFA-Ästhetik. Dies unter anderem, da ästhetische Entwicklungen stets viel zu früh durch direkte und indirekte Zensur sowie Selbstzensur unterbrochen wurden. Allerdings habe die verhältnismäßig geringe internationale Ausrichtung und der Wunsch, durch die Abbildung von sozialen Realitäten der DDR „vorrangig in der DDR verstanden zu werden“, durchaus zur Ausbildung „spezifischer Filmformen“ geführt.²⁴⁷

243 <http://www.defa.de/cms/biographien> [20.01.2013].

244 *Feinstein, Ordinary*, 3. Nach: Junge Welt, 24.11.1989.

245 Bezugnehmend auf *Die Mörder sind unter uns* (R: Wolfgang Staudte 1946) und *Coming Out* (R: Heiner Carow 1989). Detlef Kannapin, Gibt es eine spezifische DEFA-Ästhetik? In: Ralf Schenk, DEFA-Stiftung (Hg.), apropos Film 2000 – Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung (Berlin 2000), 142. Nach: Hans Günther Pflaum, Hans Helmut Prinzler, Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der neue deutsche Film, von den Anfängen bis zur Gegenwart. Ein Handbuch mit einem Exkurs über das Kino der DDR (München/Wien 1992).

246 Kannapin, DEFA-Ästhetik, 142.

247 Ebenda, 162-164.

Obwohl also gewisse Spezifika erkennbar waren, sollte die komplexe Einbettung des DEFA-Filmschaffens in die europäische Film- und Kulturgeschichte dennoch nicht verdeckt werden. Auch wenn die Einflüsse verschiedener Strömungen oft nur bruchstückhaft war und teilweise nicht explizit artikuliert wurden, waren sie zweifellos vorhanden.²⁴⁸ Dies hatte auch mit der Tatsache zu tun, dass die Studenten der *Hochschule für Film- und Fernsehen* Zugang zu Filmen erlangten, die regulär nie in den Kinos der DDR liefen. Rainer Simon merkt diesbezüglich an: „Das war für mich das Entscheidende an der Filmhochschule. Die ausländischen Filme, die wir damals sehen konnten, haben mir völlig neue Welten eröffnet.“²⁴⁹ Neben dem großen Einfluss, den osteuropäische Filmtraditionen auf das DEFA-Filmschaffen hatten, ist in einigen Filmen eindeutig der Einfluss westeuropäischer Filmschulen zu erkennen. Beispielsweise ist in Konrad Wolfs *Der geteilte Himmel* (1964) der Einfluss der *Nouvelle Vague* oder in Gerhard Kleins und Wolfgang Kohlhaases *Berlin-Ecke Schönhauser* (1957) der des Neorealismus sichtbar.²⁵⁰

Doch die transnationalen Einflüsse beschränken sich nicht rein auf die ästhetische Ebene. Beispielsweise interpretiert Joshua Feinstein den DEFA-Alltagsfilm unter anderem als Teil eines transnationalen kulturellen Phänomens, das eine Bewegung weg vom *Großen Narrativ* postulierte. Der Alltagsfilm ist daher durchaus im Zusammenhang mit dem Aufkommen der Alltagsgeschichte oder der Post-68er-Bewegung im Westen zu sehen („Das Private ist Politisch“).²⁵¹ Die Alltagsfilme der siebziger Jahre sind damit, wie andere kulturelle Trends zuvor, im Kontext einer verzögerten Reaktion der SED-Kulturpolitik zu parallel laufenden westdeutschen Trends lesbar. Das Filmschaffen der DEFA reagierte damit unter anderem auf die sich verändernden politischen Rahmenbedingungen im Kalten Krieg sowie auf die sich verändernden Lebenserfahrungen der Menschen in der Industriegesellschaft.²⁵²

Die Tradition des *Gegenwartsspielfilms* begann bereits in den fünfziger Jahren. Später entwickelte sich daraus die spezifischere Form des *Alltagsfilms*. Der Anspruch, konkrete Probleme und Konflikte im Lebensalltag der Menschen zu behandeln, war ihnen gemeinsam. Das impliziert demnach auch, dass die Filmemacher, um vom Publikum angenommen zu werden, diese Gegenwart – bis zu einem gewissen Grad – auch authentisch abbilden mussten.²⁵³ Natürlich ging dies stets nur „in Abhängigkeit von den jeweiligen kulturpolitischen Rahmenbedingungen sowie diesseits der

248 Barton Byg, DEFA and Traditions of International Cinema. In: Seán Allan, John Sandford (Hg.), DEFA. East German Cinema, 1946-1992 (New York 1999) 22-42.

249 Der Regisseur Rainer Simon zu seinen Filmproduktionen. Ein Gespräch am 17.2.2007 in Potsdam mit Barbara Eichinger. In: Barbara Eichinger, Frank Stern (Hg.), Film im Sozialismus - die DEFA (Buchreihe der ÖH Bd.4, Wien 2009) 229.

250 Byg, DEFA and Traditions of International Cinema, 31-33.

251 Feinstein, Ordinary 225f.

252 Ebenda, 232f.

253 Blunk, „Gegenwartsspielfilmen“, 111.

jeweils nicht zu brechenden Tabus.“²⁵⁴ Der Anspruch der Filmemacher war häufig nicht ausschließlich Unterhaltung zu bieten, sondern auch eine Art *Lebenshilfe* für die Menschen zu sein. Der *Gegenwarts-* beziehungsweise *Alltagsspielfilm* bewegte sich tendenziell im Spannungsfeld zwischen *sozialistischem Realismus*, der streng genommen bis zum Ende der DDR die offizielle Kunstdoktrin darstellte, und der weniger dogmatischen sozialkritischen Tradition, die zum Teil auch durch das Konzept des Melodramas beeinflusst wurde.²⁵⁵ In der Zeit zwischen Mauerbau und 11. Plenum des ZK 1965 erlangte der sozialkritische DEFA-Film einen Höhepunkt:

„Liebes-, Familien-, und allgemein menschliche Beziehungen waren nach 1960 überwiegend mit gesellschaftlichen Problemlagen und Konflikten verwoben, das eine wurde vom anderen nicht mehr getrennt.“²⁵⁶

Im Gegensatz dazu bieten viele Filme, die zwischen 1965-71 entstanden sind, Anschauungsmaterial für Erzählungen, die nach dem idealtypischen Schema des sozialistischen Realismus gedreht wurden. Auch sie wollten eine Art von *Lebenshilfe* sein. Allerdings geht es dabei nicht um individuelle Lebensentwürfe, sondern um die Frage, wie das Individuum dem Kollektiv am besten dienen kann. Dabei geraten die Filmhelden aus unterschiedlichen Gründen, meist aus individuellen Fehlverhalten, in eine Krise, die sie anschließend im Sinne des sozialistischen Kollektivs lösen können.

„Dieser Prozess der persönlichen Vervollkommnung verläuft regelmäßig nach einem festen Schema das aus vier Schritten besteht: a. Fehlverhalten (meist bei der Arbeit); b. Appell an das (sozialistische) Bewusstsein des Betroffenen; c. Einsicht; d. Korrektur des Verhaltens.“²⁵⁷

Diese „verbindlich vorgegebenen dramaturgischen Muster“ führten – wie Harry Blunk anmerkt – früher oder später „zwangsläufig zu tödlicher Langeweile beim Publikum.“²⁵⁸ Das sich immer wiederholende dramaturgische Schema wurde, auch aufgrund des Publikumsschwundes bei DEFA-Filmen, Anfang der siebziger Jahre wieder aufgeweicht. Die ideologischen Imperative wurden nun nicht mehr so explizit dargestellt. Das zentrale Postulat, dass DEFA-Spielfilme positiv-richtige Darstellungen transportieren sollten, die eine moralische Entscheidungshilfe im Sinne der sozialistischen Weltsicht liefern, blieb jedoch bestehen. „Die Waage zwischen Pessimismus und Optimismus mußte sich letztlich immer in Richtung Optimismus neigen.“²⁵⁹

254 Ebenda, 111.

255 Kannapin, DEFA-Ästhetik, 150.

256 Ebenda, 150.

257 Blunk, Gegenwartsspielfilme, 111.

258 Ebenda, 111.

259 Rüdiger Steinmetz, DDR-Wirklichkeit im Film. Bemerkungen zum historisch-kulturellen Quellenwert von DEFA-(Spiel-) Filmen. In: Klaus Finke (Hg.), nationales Kulturerbe?, 75.

Eine DEFA-Tradition, die sehr früh in ihrer Entwicklung unterbrochen wurde, war die des poetischen Realismus. Auch hierbei handelt es sich um eine aus dem Ausland beeinflusste Strömung. Es kommt dabei zum Einsatz einer Reihe von „irrationalen Elementen“. Durch „symbolische Verfremdung“, Parabeln, nicht-lineare Erzählstrukturen oder Traumsequenzen können in dieser Variante des Realismus viel einfacher „Wunschvorstellungen“ und „soziale Utopien“ abgebildet werden.²⁶⁰

„Zusätzlich bildeten die Filmemacher dieser Richtung eine für die DDR nicht untypische Art der Sensibilität aus, mit Hilfe von (indirekten) Umschreibungen, Bildfolgen und Symbolen das zu zeigen, was unmittelbar auszusprechen offenkundig nicht so ohne Weiteres möglich war.“²⁶¹

Das zentrale Merkmal dieser Filmtradition ist, dass sie sich wesentlich stärker auf die Wirkung des Bildes als auf die des gesprochenen Textes verließ. Die ersten Filme des poetischen Realismus entstanden Anfang der sechziger Jahre. Ihnen wurde von Seiten der Kulturfunktionäre von Beginn an mit großem Argwohn begegnet. Bereits der erste Film, der eindeutig dem poetischen Realismus zugesprochen werden kann, wurde verboten (*Das Kleid*, R: Konrad Petzold, 1961). Der poetische Realismus versiegte im Laufe der sechziger Jahre auf Grund der restriktiven Kulturpolitik. Wiederbelebungsversuche in den siebziger und achtziger Jahren scheiterten langfristig.²⁶² In den in Kapitel 3 analysierten Filmen tauchen immer wieder ästhetische Elemente dieser Richtung auf. Sie bleiben jedoch Andeutungen.

2.4 Der DEFA-Studiokomplex

„Die Institutionen (bilden) daher Rahmenbedingungen für die Sozialgeschichte. Ihre Geltungsmacht konstituierte die Gesellschaft der DDR. [...] Die Institutionenordnung bestimmt den Grad der Organisationsfähigkeit von Interessen und ihre Durchsetzungschancen. Sie verteilt Entscheidungskompetenzen und Verfügungsgewalt über Ressourcen und bestimmt damit auch die Geltung spezifischer Rationalitätskriterien.“²⁶³

Der staatssozialistische Kulturbetrieb zeichnete sich dadurch aus, dass die *Kunstschaefenden* im Grunde beim Staat selbst angestellt waren. Die Künstler waren dabei in *Verbänden* organisiert, die alle fünf Jahre Kongresse abhielten.²⁶⁴ Besagten Verbänden wurde große Aufmerksamkeit entgegengebracht. „Über die Verbandskongresse wurde auf den ersten Seiten der Tageszeitungen

260 Kannapin, DEFA-Ästhetik, 150.

261 Ebenda, 150.

262 Ebenda, 153-156.

263 Günter Jordan, Filmmuseum Potsdam (Hg.), Film in der DDR. Daten Fakten Strukturen (Potsdam 2009), 11. Nach: wörtliches Zitat aus M.Rainer Lepsius, 17f.

264 Beispielsweise der *Schriftstellerverband* oder der *Verband der Film- und Fernsehschaefenden*.

berichtet, die Spitzen von Staat und Partei sandten Grußadressen: Eindeutig waren diese Treffen in die Staatsrituale von Selbstbestätigung und Repräsentation eingebaut.“²⁶⁵

Ende der neunziger Jahre war der Studiokomplex der DEFA, nach dem von *Mosfilm* (Moskau), das zweitgrößte Filmstudio Europas. 2450 Mitarbeiter waren direkt im Studio angestellt. Allerdings war davon „nur ein Bruchteil unmittelbar am Drehprozess beteiligt.“²⁶⁶ Filmstudios wie die DEFA waren im internationalen Vergleich in den achtziger Jahren zweifellos ein gewisser Anachronismus.²⁶⁷ Das DEFA-Studio vereinte auf 10.000qm² die gesamte Filmproduktion - von den Drehbuchschreibern bis zu den Schneideräumen, von den Masken- und Bühnenbildnern bis hin zu einem eigenen Orchester und eigenen Werkstätten - unter einem Dach.²⁶⁸

Um in der DDR als *Kunstschafter* offiziell tätig zu werden, war zwangsläufig eine gewisse Unterordnung beziehungsweise Anpassung an das SED-System nötig. In den achtziger Jahren war diese jedoch nicht mehr gleichbedeutend mit einem Beitritt in die *führende Partei*. Gerade unter jungen Filmemachern gab es viele, die der SED nicht beigetreten sind.²⁶⁹ Personen, die sich nicht zu einem gewissen Grad – zumindest pro forma – mit den sozialistischen Vorstellungswelt identifizierten, hatten wenig Chancen, bei der DEFA an leitender Karriere zu machen. Dabei stellt sich jedoch insbesondere bei den *Kunst- und Kulturschaffenden* immer wieder heraus, dass diese, gerade was die Umsetzung von sozialistischen Gedankengut betraf, vollkommen unterschiedliche Auffassungen bezüglich deren Umsetzung hatten als die SED-Führung. Nicht selten führte das zu heftigen Konflikten zwischen Studioleitung und einzelnen Filmemachern.²⁷⁰

Am 1. Jänner 1953 wurde die alte DEFA in mehrere Betriebe aufgespalten. Das *DEFA-Studio für Spielfilme* wurde damit zum *Volkseigenen Betrieb* (VEB).²⁷¹ Damit unterlag das Studio den Lenkungsmechanismen der sozialistischen Planwirtschaft. Die Produktionen für das Folgejahr wurden im Vorhinein festgelegt und anschließend, in den meisten Fällen plangemäß, umgesetzt. Nach Dirk Jungnickel wurden Ende der neunziger Jahre zwischen 16 und 18 Kinospielfilme sowie 32 bis 35 Fernsehfilme pro Jahr gedreht.²⁷²

265 Hanke, Deutsche Traditionen, 76.

266 Dirk Jungnickel, Produktionsbedingung bei der Herstellung von Kinospielfilmen und Fernsehfilmen. In: Harry Blunk, Dirk Jungnickel (Hg.), Filmland DDR (Köln 1990) 47.

267 Feinstein, Ordinary, 235.

268 Jungnickel, Produktionsbedingungen, 47

269 Ende 1980 waren 21 von 35 Regisseuren, 16 von 22 Szeneristen und 12 von 21 Dramaturgen SED-Mitglieder. In den restlichen elf Sparten stellen die SED-Mitglieder die absolute Minderheit dar. Vgl. Schieber, Anfang vom Ende, 324. Nach: Kader Entwicklungsplan 1989, DEFA-Betriebsarchiv, AE 3027.

270 Allan, DEFA, 1f.

271 Schenk, kleine Geschichte, 74. Vgl. an dieser Stell die Liste der aus der alten DEFA hervorgegangenen VEB. Die prominentesten waren das *DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme*, ab 1955 das *DEFA-Studio für Trickfilme* in Dresden sowie das *DEFA-Studio für Synchronisation* in Berlin-Johannistal.

272 Jungnickel, Produktionsbedingung, 47.

Die Filmemacher konnten dabei „jenseits der Marktpräferenzen und ökonomischen Abhängigkeiten relativ zwanglos produzieren, obwohl sie gewisse Effizienzrichtlinien (...) nicht vollends ignorieren durften.“²⁷³ Dies wird unter anderem in den Produktionsakten deutlich. Für jede Verzögerung der Dreharbeiten musste sich der Produktionsleiter in ausführlichen Berichten rechtfertigen. Auch wurden die Arbeiten an jedem Drehtag sowie in der *Endfertigung* exakt protokolliert und archiviert.²⁷⁴ Insbesondere von Bedeutung waren dabei die pro Tag verwendeten Nutzmeter, da jeder Filmproduktion nur eine gewisse Menge Rohfilmmaterial zugeteilt wurde.²⁷⁵ Zuständig für die logistische Planung und Umsetzung einer Filmproduktion war der Produktionsleiter. Dennoch konnte der Regisseur, verhältnismäßig autonom agieren. Natürlich war der Spielraum bei etablierten Regisseuren größer als beim so genannten *Nachwuchs*.²⁷⁶

Im Gegensatz zur politischen Abhängigkeit genossen Regisseure also *relative* ökonomische Freiheit. Häufig waren die Produktionen jedoch anderweitig, beispielsweise durch Materialmängel oder den aufgeblähten Verwaltungsapparat, beschränkt.²⁷⁷ Ein weiteres Problem ergab sich aus der Doppelbelastung vieler Schauspieler durch Theater und Film. Die Drehzeiten mussten sich daher nicht selten danach orientieren, wann und ob die Schauspieler am Theater frei bekämen.²⁷⁸ Wie Jungnickel anmerkt: „Die Koordination der Termine wird häufig zum nervenaufreibenden Puzzle.“²⁷⁹

Ein Zeugnis der oft schwierigen Produktionsbedingungen findet sich in den Akten zu dem Film *Dein unbekannter Bruder* (R: Ulrich Weiß, 1981). In einem Bericht beklagt der Produktionsleiter des Films, dass die „physische Belastung“ der Schauspieler, die sich durch deren „Inszenierungspflichten“ am Theater ergeben würden, „kaum mehr tragbar“ seien.²⁸⁰ Er beschwert sich weiters darüber, dass, obwohl dies zugesagt gewesen sei, ein Drehen mit Vollton aufgrund von mangelndem Material nicht möglich war. Weiters wurde den Filmemachern eine zu kleine Werkshalle als Schauplatz zur Verfügung gestellt. Der Produzent resümiert: „Wenn zukünftig solche wesentlichen Einschränkungen die künstlerischen Absichten beeinträchtigen, wird es seitens des Regisseurs, Kameramanns und Szenenbildners zur Ablehnung derartiger Produktionsbedingungen kommen.“²⁸¹

273 *Kannapin*, DEFA-Ästhetik, 145.

274 Vgl. Produktionsakten des Kino Spielfilm-Jahrgangs 1981. In: BArch/DR/117/28062.

275 *Jungnickel*, Produktionsbedingung, 49.

276 Ebenda, 54.

277 Ebenda, 53.

278 Vgl. Die Produktionsakten von *Bürgschaft für ein Jahr*, *Dein Unbekannter Bruder* u.a. BArch/DR/117/28062.

279 *Jungnickel*, Produktionsbedingung, 49.

280 Martius-Produktion (o.A.), Auswertungsberatung für den Spielfilm *Dein unbekannter Bruder*, 18.12.1981. In: DR/117/27318.

281 Ebenda.

Das DEFA-Studio für Spielfilm in fünf Produktionsgruppen untergliedert. Innerhalb dieser waren Vertreter sämtlicher Filmberufe vertreten. Die Szenarien, auf deren Grundlage die Drehbücher verfasst wurden, lieferten entweder die im Spielfilm-Studio fest angestellten Szeneristen oder externe Schriftsteller. Nicht wenige erfolgreiche DEFA-Produktionen wurden nach beliebten Romanvorlagen verfilmt.²⁸² Je nach Ansehen und Stellung konnten Regisseure eigene Stoff-Vorschläge an das Studio machen. Der Plan für die in einem Jahrgang zu produzierenden Filme erfolgte durch die leitenden Dramaturgen einer Produktionsgruppe in Absprache mit der Studioleitung. Die Studioleitung unterstand der *Hauptverwaltung Film* (HV-Film) im *Ministerium für Kultur* (MfK) und musste dort vor Produktionsbeginn jedes Films die Freigabe des Drehbuches beantragen.²⁸³

Tatsächlich geschah an dieser Stelle die vermutlich weitreichendste Zensur. Unzählige innovative Ideen für Filmstoffe verschwanden in der Schublade oder wurde aufgrund von Selbstzensur bereits frühzeitig von den Verfassern selbst verworfen.²⁸⁴ Auf dem Weg vom Szenarium bis hin zum fertigen Film durchlief der Stoff mehrere Prüfungs- und Kontrollinstanzen, bei denen der Stoff beziehungsweise der entstehende Film auf seinen ideologischen Gehalt und auf seine Qualität hin diskutiert wurde. Gegebenenfalls wurden dabei auch Änderungsanordnungen eingebracht. In einzelnen Fällen wurden nach der Vorführung des Rohschnittes die weiteren Arbeiten eingestellt.

Nach der Fertigstellung eines Filmes fand die so genannte *Studio-Abnahme* statt. Dabei fand eine Vorführung statt zu der die Studioleitung, die Filmemacher selbst, sowie eine Vielzahl von eingeladen waren. Danach wurde der Film an die HV-Film übergeben, wo eine weitere Vorführung mit darauffolgender Diskussion folgte. Im Idealfall wurde der Film im Anschluss daran zugelassen. Günther Jordan schreibt über die doppelte Rolle der HV-Film:

„Der Leiter der Hauptverwaltung (HV) Film war dem Produzent eines Filmkonzerns gleichzusetzen. [...] Als Produzent musste er Filme befördern, als Staatsfunktionär gegebenenfalls verhindern. [...] Als Produzent griff er mit seinem Geld in den Produktionsprozess ein, als Funktionär stand er Finanzministerium und Plankommission in Rechenschaft. [...] Als Produzent war er Partner der Künstler, als Minister politischer Funktionär zur ‚Ausübung der kulturell-erzieherischen Funktion des Staates gegenüber der Filmkunst.‘“²⁸⁵

282 Beispiele für Literaturverfilmungen sind *Der geteilte Himmel*, *Spur der Steine*, *Märkische Forschungen* uvm.

283 Jungnickel, Produktionsbedingungen, 47f.

284 Vgl. Dieter Wolf, Gruppe Babelsberg. Unsere nicht gedrehten Filme (Berlin 2000).

285 Jordan, Film in der DDR, 16. Zitat von Anton Ackermann, 1958.

2.5 Der „Vater-Brief“ und die Helden-Debatte in der DDR-Presse

Wie oben bereits erwähnt, erschien am 17. November 1981 auf Seite zwei im *Neuen Deutschland*, dem *Zentralorgan der SED*, unter dem Pseudonym Hubert Vater ein *Leserbrief*, in dem die Filmemacher der DDR massiv kritisiert wurden. Allein die Tatsache, dass ein derartig langer Text an dieser prominenten Stelle und in äußerst bevormundendem Tonfall erschien, machte deutlich, dass es sich um ein Signal von oben, das heißt mit aller Wahrscheinlichkeit aus dem Umfeld des Politbüros handelte. Er wurde also als „Drohgebärde der Politik an die Künstler“ verstanden.²⁸⁶

Als möglicher Verfasser wird in der Literatur zur DEFA immer wieder Erich Honecker persönlich genannt.²⁸⁷ Auch wenn diese These durchaus plausibel erscheinen mag, handelt es sich dabei meiner Ansicht nach in erster Linie um einen Mythos, der stärker hinterfragt werden sollte. Notwendig erscheint das insbesondere in Anbetracht dessen, dass das MfS bei der Produktion von *Jadup und Boel* von Beginn an intrigiert hatte und die Möglichkeit besteht, dass der Brief in erster Linie gedruckt wurde, um eine Legitimation für ein Verbot dieses Films zu liefern (Kapitel 3.1).

Zu Beginn dieses Kapitels soll der Brief selbst genauer betrachtet werden. Anschließend erfolgt eine Analyse einiger Artikel, die den Diskurs über das *Filmschaffen* in der DDR-Presse, vor und nach Erscheinen des *Vater-Briefes*, repräsentieren. Dies ist insofern von Bedeutung, als der Brief selbst, sowie der Diskurs, den er nach sich zog, die repressive kulturpolitische Stimmung widerspiegelt, die zur Erlahmung des sozial-kritischen Elans, wie er noch in einigen Filmen der Jahre 1978 bis 1981 zu sehen war, führte. Es muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass die Debatte um Helden-Darstellung in der sozialistischen Kulturtheorie eine lange und komplexe Tradition hat.²⁸⁸ In diesem Kapitel soll es jedoch weniger um die Theorie selbst gehen, als viel mehr darum, einen Einblick in eine gewisse medial erzeugte Atmosphäre zu ermöglichen.

Der angeblich von einem Hauptmechaniker der VEB Kraftverkehr Erfurt verfasste *Leserbrief* trug den kaum zu missverstehenden Titel: „Was ich mir mehr von unseren Filmemachern wünsche. Erwartungen eines Lessers an DEFA und Fernsehen.“ Der Verfasser erwähnt gleich zu Beginn, dass er das nationale und internationale Filmgeschehen seit langem mitverfolge, beschwichtigt später aber, dass er ja „kein Fachmann“ sei. Er stellt fest, dass er von den westlichen Importen sowieso, aber auch vom heimischen Filmschaffen der letzten Jahre enttäuscht sei. Im Augenblick würden in der DDR „eine Reihe belanglose und langweilige Filme“ gezeigt.²⁸⁹ Er suche im aktuellen

286 Schenk, kleine Geschichte, 212.

287 z.B. Ebenda sowie Richter, Anfang vom Ende, 266.

288 Eine ausführliche Darstellung dieser Theorien findet sich bei Finke, Politik und Film, Kap.II und III.

289 Als negativ-Beispiele werden lediglich *Platz oder Sieg* sowie *Wie wär's mit uns beiden genannt*. Lobend erwähnt werden hingegen *Die Verlobte*, *Lachtauben weinen nicht* sowie *Dach überm Kopf*. Ansonsten nennt der Verfasser keine Namen.

Filmschaffen vergeblich große Filme wie *Die Mörder sind unter uns*. Filme also, die noch Fragen behandelt hätten, „die den Menschen unter den Nägeln brannten.“ Der Verfasser vermisst demnach das gesellschaftliche Engagement von Filmen und verweist dabei auf eine kurz zuvor erfolgte Aussage Honeckers. Dieser wies am *X. Parteitag* im April 1981, auch im Bezug auf das *Film- und Fernsehschaffen*, auf die Rolle von sozialistischer Kunst für die „öffentliche Selbstverständigung über geistige Ansprüche und moralische Wertvorstellungen“ hin. Der Autor des Leserbriefs kritisiert, dass die Filme den Seher „kalt lassen würden.“²⁹⁰

„Vom Thema und auch von der künstlerischen Ausdruckskraft her finde ich kaum einen unserer jüngsten Filme bemerkenswert. Die meisten sagen mir über uns und unsere Zeit viel zu wenig aus. [Absatz] Ich spüre darin zu wenig Stolz auf das, was die Arbeiterklasse und ihre Partei im Bunde mit den Werktätigen unseres Landes an Großem vollbracht hat in den Jahrzehnten bis heute. Wo sind die Kunstwerke, die das – ich nenne es so – Titanische der Leistung bewußt machen, die in der Errichtung, im Werden und Wachsen unseres stabilen Arbeiter-und-Bauern-Staates besteht? Wir haben ihn doch unter Opfern und Entbehrungen buchstäblich aus Ruinen, und zwar aus geistigen und materiellen Trümmern, aus Hoffnungslosigkeit und Lethargie zu dem gemacht was er heute ist.“²⁹¹

Der Autor erwähnt nun Themen, über die er gerne Filme sehen würde, wie beispielsweise über das Wohnungsbauprogramm, oder über die „neu geschaffenen Kombinate“. Abschließend schreibt der Autor: „Da wo die Arbeiterklasse ihre größten Leistungen vollbringt, erproben und bewähren sich bestimmt auch starke Charaktere. Das kann gar nicht anders sein.“ Die Sorgen und Freuden solcher „Farbe bekennender“ Vorbilder würde er gerne kennenlernen. Filme sollten „politische und moralische Entscheidungshilfen“ bei der Lösung von Problemen der Gegenwart geben.²⁹²

Wie so oft wird auch hier wieder der Mythos vom *schweren aber guten Anfang* strapaziert. Demonstrativ bezieht der Autor sich auf den allerersten DEFA-Film *Die Mörder sind unter uns* und überhöht diesen dabei ins Übergroße. Dieser erste Film – der stellvertretend für den *Anfang* steht – sei auch heute der wichtigste Maßstab. Die Forderung erscheint angesichts der vollkommen anderen Probleme und Konflikte im Jahr 1981 geradezu irreal. Interessanterweise unternimmt genau *Jadup und Boel*, der Film, dessen Schicksals so eng mit dem Brief in Verbindung steht, eine Dekonstruktion vom Mythos des *Anfangs*.

Der Autor stellt das im Marxismus-Leninismus determinierte historische Fortschrittsdenken in den Vordergrund. Es gibt demnach nur eine *richtige* und eine *falsche* Sicht auf die Wirklichkeit. Seine

290 Alle Zitate: Hubert Vater, Was ich mir mehr von meinen Filmemachern wünsche. In: Neues Deutschland (Republik Ausgabe), 17.11.1981. In: PD HFF, 1981.

291 Ebenda. Sowie Schenk, kleine Geschichte, 212 (Die zitierte Passage wird auch in vielen Werken zur DEFA zitiert).

292 Alle Zitate Vater, Was ich mir mehr von meinen Filmemachern wünsche, 17.11.1981.

Kritik ist also in erster Linie die, dass sich Filmemacher nicht trauen würden, diese *richtige* Realität zu zeigen. Gleichzeitig zu der Überhöhung der Vergangenheit wird die Forderung nach einem starken Gegenwartsbezug und einer Hilfestellung der Filme für das Leben der Menschen gestellt. Dass die sozialistischen *Alltagshelden* da draußen existieren würden, sei unumstößliche historische Realität: „Das kann gar nicht anders sein.“ Als *Drohgebärde* gegenüber den Filmschaffenden allgemein wurde der Text wohl auch empfunden, weil er sehr unkonkret ist. Er nennt nur wenige Filme als explizit positiv oder negativ.

Es sollen in weiterer Folge einige andere Artikel vorgestellt werden, die gewisse Tendenzen vor und nach Erscheinen des Briefes erkennbar machen. Die Presse des Jahres 1981 zeigte sich noch relativ optimistisch in Bezug auf die Zukunft des heimischen Spielfilms. In einem Artikel vom 6. Juli 1981 meinte Horst Knietsch – inoffiziell oberster Filmkritiker des Landes – im *Neuen Deutschland* über die Filme des letzten Jahres:

„Da waren Konflikte gestaltet, die aus dem wachsenden Gefühl persönlicher Verantwortung des einzelnen vor den gesellschaftlichen Dingen erwachsen, wurden Erkundungen über kommunistische Ethik angestellt, die den Menschen und die menschliche Gesellschaft emporzuheben vermögen.“²⁹³

Trotz eines gewissen warnenden Untertons, wie er bei Knietsch häufig zu finden ist, zeichnet sich dieser Artikel durch relatives Lob für die *Filmschaffenden* des Landes aus.²⁹⁴ Auch bei den Artikeln zur Vorstellung des Jahresangebotes 1981 finden sich eine Reihe positiver, teilweise richtiggehend euphorischer Berichte über das heimische Filmschaffen.

„Es offenbart sich deutlich: Die Erfolge der letzten zwei, drei Jahre wirken anspornend auf die Babelsberger Filmemacher, die vielerlei unternehmen, das gewachsene, gefestigte, neuerworbene Vertrauen ihres Publikums nicht zu enttäuschen. Ich glaube, daß ihnen das mit einer Vielzahl von Arbeiten des neuen Jahrgangs gelingen wird.“²⁹⁵

Diese und andere Artikel zeigten sich optimistisch über die heimische Filmproduktion. Immer wieder wurden der Erfolg des neu geschaffenen *Spielfilmfestivals* in Karl-Marx-Stadt und die Überschreitung der Millionen-Zuschauer-Grenze von drei DEFA-Filmen sowie die Anerkennung, die DEFA-Filme bei internationalen Filmfestivals erfuhren, erwähnt.²⁹⁶

Von besonderem Interesse ist ein Artikel des *Filministers* Horst Pehnert, in dem dieser anlässlich des *X. Parteitags der SED*, über die Entwicklung des DEFA-Filmschaffens in den letzten

293 Horst Knietsch, Künstlerische Antworten auf Fragen der Zeit finden ihr Echo. In: Neues Deutschland (Berliner Ausgabe), 6.7.1981. In: PD HFF, 1981.

294 Ebenda.

295 Hans-Dieter Tok, Ansporn: des Publikums Vertrauen. In: Leipziger Volkszeitung (Leipzig), 13.1.1981. In: PD HFF, 1981.

296 Filme die über eine Million Besucher in der DDR hatten waren laut Presse: *Die Verlobte, Und nächstes Jahr am Balaton* sowie *Solo Sunny*. Vgl. Meurer, Cinema, 281-294. Appendix C: Table 24-34.

fünf Jahren, also seit dem letzten Parteitag, schreibt.²⁹⁷ Pehnert erwähnt hier die schwierige Rolle, die Kino in Anbetracht des Konkurrenz-Mediums Fernsehen in den letzten Jahren hatte, kommt jedoch in Anbetracht des erfolgreichen letzten Jahrgangs zu dem Schluss, dass es der DEFA gelungen sei, sich der Krise zu stellen.

„Das sind Gegenwartsfilme oder auch Filme zur Geschichte, die helfen, unsere sozialistische Wirklichkeit tiefer und genauer zu erfassen. Anknüpfend an die Erfahrungen einzelner oder ganzer Gruppen unserer Gesellschaft fordern diese Filme zur Überprüfung der Erfahrungen heraus, zum Nachdenken darüber was der einzelne aus den Möglichkeiten macht, die ihm diese sozialistische Gesellschaft bietet (...). In dieser Dialektik realisieren diese Filme ihre Parteilichkeit. Sie zielen auf Entwicklung sozialistischer Lebensweise, auf Persönlichkeitsentfaltung im Sozialismus, und so werden sie – erwiesenermaßen – gebraucht.“²⁹⁸

Insgesamt, so schließt der *Filmminister*, hätte der DEFA-Film in den letzten Jahren eine neue Qualität erreicht. Dies sei auch an den zahlreichen internationalen Auszeichnungen ersichtlich.²⁹⁹

Dieser Text widerspricht also in seinem Urteil fundamental dem Urteil des sieben Monate später erschienenen *Vater-Briefes*, der ja unter anderem mangelnde Parteilichkeit kritisiert. Von Interesse ist dabei auch, dass Pehnert die ideologische Determiniertheit der Wirklichkeit, also die Frage nach einer *richtigen* Darstellung nicht so stark in den Vordergrund stellt. Stattdessen betont er hier die soziale Bedeutung der DEFA-Spielfilme für die gesellschaftliche Kommunikation im Bezug auf Gruppen und Individuen. Bei ihm stehen zu diesem Zeitpunkt die *Erfahrungen* Einzelner mehr im Zentrum der Argumentation als die ideologischen Ansprüche an das Filmschaffen. Natürlich muss dieser Text auch im Zusammenhang mit dem gerade stattfindenden X. Parteitag gesehen werden. In diesem Rahmen wollte der Filmminister vermutlich auch *seine Filme* gut dastehen lassen. Deutlich tritt hier die von Günter Jordan beschriebene Ambivalenz des DDR-*Filmministers*, einerseits als *Produzent* und andererseits als *politischer Funktionär* agieren zu müssen, zutage. Kommen die Filme beim Publikum nicht an, wird er kritisiert, verstoßen sie gegen die Parteiräson, wird er ebenfalls kritisiert.³⁰⁰

Nach Erscheinen des Vater-Briefs änderte sich die Sichtweise der Medien gänzlich. Die Intervention, die dieser darstellte, konnte von der DDR-Presse nicht unbeantwortet bleiben, unter anderem aufgrund des für September 1982 geplanten *IV. Kongresses des VFF*.³⁰¹ Es folgte daher das

297 Laut offizieller Bezeichnung war Horst Pehnert Stellvertreter des Minister für Kultur und Leiter der HV-Film.

298 Horst Pehnert, Filme die gebraucht werden. In: Die Union (Dresden), 10.4.1981. (Artikel zum X. Parteitag der SED). In: PD HFF, 1981.

299 Ebenda.

300 Vgl. Jordan, Film in der DDR, 16.

301 Der Kongress des Verbands der Film- und Fernsehschaffenden fand alle fünf Jahre statt.

gesamte Jahr über eine Reihe von Artikeln sowie mehrere Interviews mit Pehnert selbst, die sich mit den von Hubert Vater aufgeworfenen Fragen beschäftigten. Diese Debatte kreiste vor allem um den Begriff des *positiven sozialistischen Helden*. Die erste Welle von Artikeln erfolgte in den Monaten nach Erscheinen des *Vater-Briefes*, die zweite während des *VFF-Kongresses* im August und September 1982.

So veröffentlichte beispielsweise der Präsident des Verbandes, Lothar Bellag, im Februar 1982 einen langen Artikel im *Neuen Deutschland*, der sich explizit auf den *Vater-Brief* bezog und der als eine Art öffentliche Selbstkritik gelesen werden kann.³⁰² Bellag stellt zwar fest, dass sehr wohl „Wesentliches erreicht wurde“, dass die Filmkunst aber viel effizienter im Klassenkampf gegen „Hetz und Hysterie der imperialistischen Massenmedien“ sein müsse. Er erörtert die Rolle von Kunst und insbesondere Film, die diesem im Sozialismus laut marxistisch-leninistischer Theorie zugeschrieben wird und stellt fest: „Für uns ist Kunst immer Waffe.“³⁰³ Der Vorsitzende stellt die Frage in den Raum, wie *Filmkunst* in den 80er Jahren aussehen müsse – weiß darauf aber keine eindeutige Antwort zu geben. In jedem Fall brauche man „Helden, die sich für das Ganze zuständig fühlen.“³⁰⁴

„Es zeigen sich in der künstlerischen Gestaltung Verschleißerscheinungen an den seit der Mitte der 70er Jahre entdeckten Helden im Alltag, eine Tendenz der Geruhsamkeit der Handlung, die jene entscheidenden Punkte im sozialen Leben der Menschen verfehlt (...) den Zuwachs an Leistung und Lebenskonsequenz.“³⁰⁵

Bellag betont weiter die Hoffnungen, die in den Nachwuchs gesetzt würden und die Notwendigkeit, die jungen Filmemacher gleichwertig miteinzubeziehen.

Besonders scharf kritisiert wurden die Filmemacher der DDR in einem Artikel aus dem *Filmspiegel* mit dem Titel: „Wen erreichen unsere Helden?“ Der Autor äußert hier die Meinung, dass, während er das Kinojahr 1980 als sehr erfolgreich einstuft, 1981 in etwa die Hälfte der DEFA Jahresproduktion „verschenkt“ worden wäre.³⁰⁶ Auch er bezieht sich auf den *Vater-Brief*. Er sieht in den dort geäußerten Meinungen etwas ausgesprochen, was „gewiß Millionen wünschen“ würden. Der *Filmspiegel* greift auch in späteren Ausgaben immer wieder die Frage auf, wie sozialistische Helden gestalten sein sollten. Beispielsweise gibt es in zwei der folgenden Ausgaben Leserbriefseiten, die sich zur Gänze der Helden-Debatte widmeten.³⁰⁷

302 Lothar Bellag (Präsident des VFF), Große Aufgaben für Film und Fernsehen in den 80er Jahren. In: Neues Deutschland (Berlin Ausgabe), In: PD HFF, 1982.

303 Ebenda. Zum Verständnis von Kun12.2.1982.st im Marxismus-Leninismus vgl. *Finke*, Politik und Film, Kap.2.

304 Bellag, Große Aufgaben, 12.2.1982.

305 Ebenda.

306 Heinz Hofmann, Wen erreichen unsere Helden? In: *Filmspiegel*, Nr. 8/1982, 12f.

307 *Filmspiegel*, Nr. 20/1982 sowie *Filmspiegel* Nr. 24/1982 (Leserbriefseiten).

Horst Pehnert gab im Lauf des Jahres weitere Interviews, die auch auf die Helden-Debatte eingingen.³⁰⁸ Speziell in einem Interview für die Zeitung *Sonntag*, das unmittelbar vor dem Kongress erschien, definiert er sein Verständnis des sozialistischen Helden:

„Es ist uns bisher nicht überzeugend gelungen, Helden für die Leinwand zu erobern, die Haltungen verkörpern, wie wir sie in der Realität vorfinden und bewundern. Helden die aktiv sind, von denen jene Kraft kommt, aus der Sozialismus entsteht, denn der wird ja von Menschen gemacht. Und es ist kaum gelungen (...) Filme zu gestalten, die nicht nur richtig und wichtig, sondern auch so beschaffen sind, daß Leute sich dafür eineinhalb Stunden ins Kino setzen.“³⁰⁹

Er betont dabei immer wieder die Vorbildwirkung, die sozialistische Helden haben müssten und kritisiert, dass sich Filme zu oft auf die Entfernung zwischen Ideal und Wirklichkeit konzentrieren würden. Es gehe vielmehr darum, den „unaufhaltsamen Prozeß der Annäherung“ von Ideal und Wirklichkeit darzustellen. Die Interviewerin Jutta Voigt bemerkt in ihrer Schlussfrage, ob durch Helden-Debatten nicht die Gefahr bestehe, diese könnten als Forderung nach „Denkmälern“ missverstanden werden. Auch bestehe die Furcht davor, „Fehler zu wiederholen“. Pehnert sieht die Gefahr weniger in der Wiederholung von Fehlern, als in übertriebener Furcht, diese zu begehen und daher alles so zu belassen, wie es sei. Er vermisste in neueren Filmen insbesondere eine „politische Sprache“, wie sie bereits bei dem kürzlich verstorbenen Regisseur Konrad Wolf zu sehen war. Ratlos fragt er: „Wo ist sie geblieben?“ Er fragt auch „warum wir denn Errungenschaften, die wir im Film schon hatten, nicht wiederholen.“³¹⁰

Die vom *Vater-Brief* initiierte Debatte zeigte die Widersprüchlichkeit und Ratlosigkeit der Kulturpolitik Anfang der achtziger Jahre auf. Einerseits fürchteten Kulturfunktionäre und Kulturjournalisten weiteren Publikumsschwund durch unechte und künstliche Darstellung von *Helden*, andererseits wurden sie durch den Brief allzu deutlich an gewisse unüberwindliche ideologischen Dogmen erinnert. Dabei wurde jedoch auch in Texten, die die heimischen Filmschaffenden kritisierten, immer wieder darauf hingewiesen, was für einen großen Wert die Filme als *Lebenshilfe* für die eigene Bevölkerung haben sollten.

Der Widerspruch zwischen der Forderung nach *ideologisch richtigen (Alltags-) Helden* und dem immer wieder betonten Anspruch, lebensnah zu sein und die Erfahrungen der Menschen zu reflektieren, blieb auch nach der besagten Debatte und dem *IV. Kongresses des VFF* bestehen.³¹¹ Die

308 Interview mit Horst *Pehnert* geführt von Felicitas *Köfler*, Kino, das die Leute auf dem Sitz und in Spannung hält, In: *Tribüne*, Nr.105, 28.5.1982. In: PD HFF 1981. sowie Interview mit Horst *Pehnert* geführt von Jutta *Voigt*, Hauptrollen auch für Helden. In: *Sonntag*, Nr. 38/1982, 3. In: PD HFF, 1982.

309 Interview mit Horst *Pehnert*, Hauptrollen für Helden. In: *Sonntag*, Nr. 38/1982.

310 Alle Zitate Ebenda.

311 *Verband der Film- und Fernsehschaffenden*, Protokoll des IV. Verbandstreffens. Diskussion in den Arbeitsgruppen

von Funktionären und Journalisten aufgeworfenen Fragen, Kritikpunkte und Forderungen blieben ungelöst.

„Wenn die Kinos wieder leer blieben, wurde erneut gefordert: ‚Nun macht doch endlich Filme, die die Leute sehen wollen!‘ Hätten sie uns machen lassen, wäre das mit Gegenwartsfilmen nicht nur hin und wieder gelungen, aber sie ließen uns eben nicht machen. Da hieß es: ‚Aber das mußt du doch einsehen, daß du dem Gegner Munition lieferst in dieser weltpolitischen Situation ...‘“³¹²

Die DDR-Presse stellte sich neben der studiointernen Hierarchie und der Überwachung durch die Staatssicherheit als ein Mittel heraus, Druck auf die *Filmschaffenden* auszuüben. Die *Helden-Debatte* ist ein gutes Beispiel für den von Elke Schieber beschriebenen „schizophrenen Zustand nicht nur junger Intellektueller in der DDR, deren Erfahrungen darauf beruhen, daß die Resultate ihrer Arbeit in der Öffentlichkeit (zu recht) als im geistigen Ansatz zu klein, ihre Entwürfe hinter verschlossenen Türen als staatsfeindlich kritisiert werden.“³¹³ Tatsächlich entstanden in den folgenden Jahren kaum mehr ambitionierte DEFA-Gegenwartsfilme – schon gar keine, die in das gewünschte Muster passten. Auch an den Kinokassen konnte der DEFA-Film keinesfalls an die Erfolge der Jahrgänge 1978 bis 1980 anknüpfen. Wie Joshua Feinstein feststellt, verloren Film und Kunst in den achtziger Jahren allgemein immer mehr ihre Bedeutung als gesellschaftliches Ventil.³¹⁴

am 16.12.1982.

312 Interview mit Herrmann Zschoche. In: Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 402.

313 Schieber, Anfang vom Ende, 308.

314 Feinstein, Ordinary, 236.

Zwischenresümee

Bevor sich diese Arbeit nun den Analysen einzelner Filmbeispiele widmet soll ein kurzes Resümee der bisherigen Kapitel erfolgen.

„Meines Erachtens bedeutete 1980/81 für unseren zeitgenössischen Film einen Einschnitt. Kulminierte und endete doch zunächst mit ‚Solo Sunny‘ die kritische Suche nach einer bewußteren und anspruchsvollen Reflexion der gesellschaftlichen Realität, das Erhellen von Widersprüchen in einer neuen, geistigen und ästhetischen Qualität. Das Erscheinen des Films ‚Solo Sunny‘ war nur die eine Seite, das Nichterscheinen des Films ‚Jadup und Boel‘ war die Kehrseite der Medaille.“³¹⁵

In diesem Zitat ist die ambivalente beziehungsweise schizophrene erscheinende Situation, in der sich viele DEFA-Mitarbeiter Anfang des letzten DDR-Jahrzehnts sahen, auf den Punkt gebracht. Einerseits der relativ positive Ausblick aufgrund der Erfolge des Kino-Jahres 1980, andererseits der massive Einschnitt durch den *Vater-Brief* und das Verbot von *Jadup und Boel* 1981. Dieser ist in einer Reihe mit den filmpolitischen Wendepunkten von 1958, 1965 sowie 1976 zu sehen. Genau wie in allen diesen Fällen fand die Maßregelung auch 1981 vor dem Hintergrund einer allgemeinen Krise des kommunistischen Systems statt. Die Art und Weise, wie die Zurechtweisung der *Filmschaffenden* vor sich ging, ist jedoch insofern anders, als sie nicht in erster Linie über die kulturpolitischen Institutionen stattfand, sondern über den Artikel eines anonymen Verfassers erfolgte. Dies ist bemerkenswert, als der Verfasser, der ohne Frage mit dem Einverständnis des Politbüros handelte, zwar explizit eine Rückbesinnung auf die Dogmen des Marxismus-Leninismus forderte, selbst jedoch der Effizienz der staatssozialistischen Institutionen offensichtlich nicht mehr vertraute und den anonymen Weg über das *Neue Deutschland* nahm. Meines Erachtens nach steckt in diesem Vorgehen bereits ein inhärenter Widerspruch.

Die Art, wie die Maßregelung durch das Regime stattfand, trug unter anderem zu einer Gefühlslage bei, es mit „anonymen Gegnern, mit denen man nicht argumentieren konnte“ zu tun zu haben.³¹⁶ Oder wie Carmen Blazejewski, damals junge Dramaturgin, feststellt: Viele hätten im Studio damals das Gefühl gehabt „aus einem unüberschaubaren Dunkel heraus verwaltet zu werden“.³¹⁷

Die Kritik an einzelnen Filmemachern, wie sie über die Medien, über den *VFF* oder durch die Studioleitung geäußert wurde, erfolgte nicht selten deshalb, weil die Filme als zu pessimistisch

315 Gehler, Aufbruch oder Niedergang. In: Film und Fernsehen 3/1990.

316 Zitat von Roland Oehme. Nach: Schieber, Anfang vom Ende, 269.

317 Die Autorin nimmt dabei Bezug auf einen von Hanns und Sybille Schönemann gestellten Ausreiseantrag. Vgl. Carmen Blazejewski, Innenansichten. Defa Nachwuchs in den achtzigern. In: Ingelore König u.a. (Hg.) Zwischen Marx und Muck. DEFA-Filme für Kinder (Berlin 1996) 47.

befunden wurden. Im Unterschied dazu waren beispielsweise viele der Verbotsfilme von 1965/66 noch geprägt von einer Hoffnung an eine humanistische Entwicklung des real-existierenden Sozialismus („Sozialismus mit menschlichen Antlitz“).³¹⁸ Sie wurden unter anderem verboten, weil sie explizit andere, aus Sicht der SED-Führung *falsche* Entwicklungsmodelle der DDR aufzeigten. Anders als bei ihnen, erfolgte die Kritik an Filmen der Jahren 1981 bis 83 nicht mehr primär wegen *falscher* utopischer Vorstellungen einer weiteren Entwicklung dieses Staates, sondern weil die Filme eine *falsche* Sicht auf die Realität beziehungsweise auf den Alltag im Sozialismus hätten. Betont wurde, dass die Filme *falsche* Stimmungen und *Lebensgefühle* zeigen würden und deshalb keinerlei Vorbildwirkung hätten. Gerade die Fokussierung auf die *kleinen Alltagsprobleme* und der Mangel an Visionären, im weitesten Sinn Utopischen wurde kritisiert.

³¹⁸ Vgl. Interview Kurt Maetzig (o.D.). In: DVD-Extras *Das Kaninchen bin ich*, ICESTORM.

3. Filmschicksale: Beunruhigung, Unsicherheit und Scheitern in ausgewählten Filmen der Jahrgänge 1980-1983

„Warum nehmen wir unsere Gegenwartofilme so tiefssinnig ernst oder besser, warum erfinden wir nicht mehr Komödien, die in der Gegenwart handeln? Oder ist den Absolventen so wenig zum Lachen zumute? Sind die Abhängigkeiten so groß, daß es ihnen im Halse stecken bleibt? Jeder fühlt es anders (...)“³¹⁹

Diese Zeilen schrieb die *Nachwuchs*-Regisseurin Evelyn Schmidt 1982 in den *Beiträgen zur Film- und Fernsehwissenschaft der HFF*. In diesem für DDR-Verhältnisse sehr direkten Artikel kontextualisiert sich Schmidt, obwohl sie ihre Anliegen in (rhetorische) Fragen hüllt, relativ offen selbst. Sie setzt sich in dem Artikel in erster Linie in Beziehung zu ihren *Nachwuchs*-Kollegen und stellt die Frage in den Raum, warum die Helden in vielen der Debüt-Filme so sind, wie sie sind: unheroisch, ohne konkretes Ziel im Leben und oft auch scheiternd.

Der zitierte Kommentar ist auch als Rechtfertigung einer Vertreterin der jüngsten Generation von DEFA-Filmemachern gegenüber der massiven Kritik am *Nachwuchs* und im speziellen gegenüber Schmidts zweiten Spielfilm *Das Fahrrad*, in dem genau diese Gefühlslage deutlich zum Ausdruck kommt, zu werten. Die Regisseurin gesteht Schwächen ein, setzt diese jedoch wiederum in expliziten Bezug zum gesellschaftlichen und beruflichen Umfeld:

„Neben verschiedenen handwerklichen Unzulänglichkeiten erkennt man dennoch in den Filmen die Abneigung, eine ‚ordentliche‘ Geschichte zu erzählen, man bemerkt dramaturgische Strukturen, die wenig unausgegoren erscheinen. Liegt es nun daran, daß unsere Gegenwart schwer in Geschichten mit Anfang und Ende zu bringen ist, bewältigen wir die Realität schon in der Realität so wenig, ist man ihr gar zu nah, um für sie eine künstlerische Form zu finden oder ist dies das Zeitgemäße des modernen Films?“³²⁰

Hier stellt die Regisseurin erneut eine rhetorische Frage. Auch in anderen Äußerungen setzt die Regisseurin ihre soziale beziehungsweise berufliche Situation explizit in Beziehung zu ihrem Film.³²¹ Bezugnehmend auf ein Publikumsgespräch, das sie nach einer der wenigen Vorstellungen von *Das Fahrrad* führte, meint sie: „Daß im Film keine Lösung in diesem gesellschaftlichen

319 Evelyn Schmidt, Zur Helden- und Themenwahl – Vorerst Fragen, BFF 3/1982 (Potsdam 1982) 41. Das genaue Erscheinungsdatum der BFF 3/1982 lässt sich nicht exakt ermitteln. Im Impressum ist kein exaktes Datum vermerkt. Es ist jedoch mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass der Artikel bereits vor der Premiere des Filmes (22. August 1982) geschrieben wurde.

320 Schmidt, Helden- und Themenwahl, 35.

321 Verband der Film- und Fernsehschaffenden, Protokoll des IV. Verbandstreffens. Diskussion in den Arbeitsgruppen am 16.12.1982. Arbeitsgruppe I (Ost-Berlin 1983) 75ff.

Umfeld geboten wird, verstanden die Leute. Ich hatte keine und sie auch nicht.“³²² In gewisser Weise sind die Beobachtungen des anonymen Verfassers des *Vater-Briefes* richtig:

„Probleme tauchen auf, die jeden von uns bewegen. Wie löst man sie mit dem Blick nach vorn? Welche verdichteten Erfahrungen aus dem Leben des Volkes, welche politische und moralische Entscheidungshilfe – wenn man das so bezeichnen kann – leisten diese Filme?“

Tatsächlich bieten viele der Gegenwartofilme dieser Zeit keine einfachen, eindeutigen Lösungen, oft überhaupt kein eindeutiges Ende an. Obwohl Evelyn Schmidt ihre rhetorischen Fragen vor allem auf die *Nachwuchs*-Generation bezog, lassen diese sich auch auf Filme älterer, etablierter Regisseure anwenden. In dieser Arbeit erörterte Beispiele dafür sind *Märkische Forschungen* (R: Roland Gräf, 1981/82) oder *Insel der Schwäne* (R: Herrmann Zschoche, 1982/1983). Die erwähnten Gemeinsamkeiten sind nicht ausschließlich bei Gegenwartofilmen zu finden. Auch bei Filmen mit historische Stoffen, wie in *Dein unbekannter Bruder* (R: Ulrich Weiß, 1981/82) oder *Der Aufenthalt* (R: Frank Beyer, 1983) kann man diese beobachten.

Es lässt sich wohl nicht endgültig feststellen, inwiefern Dramaturgie und Ästhetik der Spielfilme dieser Zeit, wie Schmidt formuliert, von einer „nicht bewältigten Realität“ geprägt sind. Es lassen sich jedoch auffällige Ähnlichkeiten von Filmen mit ganz unterschiedlichen Themen und Gestaltungsweisen feststellen.

Da auch die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichten einzelner Filme viel über die Eigenheiten und Widersprüche des sozialistischen Kulturbetriebes aussagen, soll bei zwei der analysierten Filme – nämlich *Jadup und Boel* und *Das Fahrrad* – eine besonders ausführliche Beschreibung dieser Kontexte erfolgen.

Im Zentrum der Filmanalysen sollen die Handlungsmöglichkeiten der Protagonisten in den sie umgebenden Strukturen stehen. Wie werden soziales Umfeld und die alltägliche Umgebung der Menschen inszeniert und abgebildet. Wie gestaltet sich das Verhältnis der Menschen zu ihrer materiellen Umwelt? Haben die Personen die Möglichkeit, in ihren Handlungsräumen frei zu agieren oder bestimmen andere über den Ausgang ihres Schicksals? Führen ihre Entscheidungen zu einem konkreten Ergebnis? Wie gestaltet sich die Beziehung der Menschen zueinander? Werden Konflikte gelöst, aufgeschoben, oder scheitern die Figuren? Handelt es sich dabei um *graduelles* oder *absolutes* Scheitern?

322 Schieber, Anfang vom Ende, 270.

3.1 *Jadup und Boel*³²³

Dieser unter der Regie von Rainer Simon entstandene Film handelt von Jadup (D: Kurt Böwe), einem Bürgermeister der altmärkischen Kleinstadt Wickenhausen, der aufgrund eines zufälligen Ereignisses an Fehler der Vergangenheit erinnert wird. Es geht dabei um seine Jugendliebe Boel Martin (D: Katrin Knappe). Die auf einer zweiten Zeitebene erzählte Geschichte der beiden führt den Zuschauer zurück ins Jahr 1945. In diesen *Erinnerungssequenzen* wird uns ein junger Jadup (D: Christian Böwe) gezeigt, der als Feuerwächter auf dem alten Kirchturm wohnt. Er freundet sich mit dem Flüchtlingsmädchen Boel an. Er will sie für die neue sozialistische Gesellschaftsordnung begeistern und beginnt, ihr Lesen und Schreiben beizubringen. Um ihm zu gefallen, will Boel die Warzen auf ihren Händen, für die sie sich furchtbar schämt, von einem der Dorfbewohner *besprechen*, also wegzaubern lassen. Dabei wird sie Opfer einer Vergewaltigung. Sie weigert sich jedoch, den Schuldigen zu denunzieren. Die Gründe für ihre beharrliches Schweigen werden im Film nicht verraten. Sie wird nun, da die neue Partei von den entstandenen Gerüchten Schaden nehmen könnte, erneut zum Opfer. Man akzeptiert ihr Schweigen nicht. Stattdessen üben Jadup und andere Genossen beharrlich Druck auf sie aus, sie solle den Täter verraten. Jadup erkennt dabei nicht, dass das Mädchen eigentlich verliebt in ihn ist. Boel hält diese Situation irgendwann nicht mehr aus und verschwindet von heute auf morgen. Jadup erkennt später im Film seine damaligen Fehler und meint: „Wir haben sie tot gemacht.“

Der Bürgermeister wird mit diesen verdrängten Erinnerungen in einer Zeit konfrontiert, in der sein Sohn Max (D: Timo Jacob) sich gerade auf die *Jugendweihe* vorbereitet.³²⁴ Dadurch, dass er sich seiner Vergangenheit stellt, findet der Bürgermeister zu einem neuen Selbstverständnis. Er hinterfragt seine Haltungen gegenüber Umwelt und Mitmenschen kritisch und gewinnt daraus die Kraft, seinem Sohn, der im Bezug auf seine Freundin Edith ebenfalls in einer verzwickten Lage steckt, zu helfen. Seine Rede, die er bei der Jugendweihe-Feier vor der Bevölkerung der Kleinstadt hält, ist ein Plädoyer für Solidarität und für die Notwendigkeit der kritischen Hinterfragung „teilweise zur Routine erstarrter Haltungen“.³²⁵

Jadup und Boel war der letzte DEFA-Spielfilm, der nach seiner Fertigstellung verboten wurde. Rund um den Film fand ein mehrere Jahre andauernder Konflikt des Filmteams mit der

323 Der Film ist im Rahmen der Retrospektive im *Museum of Modern Art* New York auf DVD erschienen (ICESTORM Entertainment und DEFA Film Library Amherst). Diese wird jedoch zur Zeit nicht in Europa vertrieben. Die Analyse des Filmes erfolgte mit der auf DVD erschienen Version. Alle Zitate von Figuren des Films sind Transkripte dieser Version.

324 Die Jugendweihe war eine mit der katholischen Firmung oder der protestantischen Konfirmation vergleichbare Zeremonie die Jungen und Mädchen mit 14 Jahren durchliefen. Vgl. Mählert, DDR, 89.

325 Dr. Dieter Wolf, Formblatt II, Dramaturgengruppe Babelsberg, Pkt 13, künstlerisch-ideologische Begründung des Filmstoffes, 20.9.79. In: BArch/DR/117/ 29395.

Studioleitung statt. Wie sich mittlerweile herausgestellt hat, spielte dabei das *Ministerium für Staatssicherheit* eine beträchtliche Rolle. Dabei ist der Film keineswegs ein „genereller Angriff auf den Sozialismus“, sondern kritisiert vielmehr dessen reale Erscheinungsform und dessen „festgeschriebene Strukturen“.³²⁶ Er soll jedoch dazu anregen, den Mut aufzubringen, diese positiv zu verändern.

Erst 1988 konnte der Film öffentlich zur Aufführung gebracht werden. Die Absage der zunächst für den 17. Dezember 1981 geplanten Premiere wurde vor allem mit dem auf den Tag genau einen Monat zuvor erschienenen *Vater-Brief* gerechtfertigt.³²⁷ Dabei stellt sich die Frage, inwiefern nicht der Film selbst Ursache und Motivation für das Erscheinen des *Leserbriefes* von Hubert Vater im *Neuen Deutschland* war (Kapitel 2.5).

3.1.1 Die Filmemacher

Die Vorgänge um *Jadup und Boel* sind nur schwer verständlich, wenn nicht die Biographie des Regisseurs und Drehbuchautors Rainer Simon berücksichtigt wird. Dieser soll daher an dieser Stelle etwas mehr Raum gegeben werden.

Rainer Simon wurde 1941 in Hainichen (Sachsen) geboren. Bereits im Alter von 17 trat er – angeblich inspiriert von die Schriften von Friedrich Engels – der SED bei.³²⁸ Er begann 1961 ein Regie-Studium in Potsdam-Babelsberg und erlebte in dieser Zeit die kulturpolitische Aufbruchstimmung der frühen sechziger Jahre mit. Er war damals begeisterter Sozialist. Später bekundete er „von der großen Katastrophe unseres Jahrhunderts, dem Stalinismus, ahnte ich kaum etwas.“³²⁹ Gemeinsam mit Gleichgesinnten gründete er das *Kollektiv 63* und setzte es sich zum Ziel, Gegenwartsfilme über das Leben in der DDR zu drehen.³³⁰ Als er 1965, kurz vor dem 11. Plenum des ZK, im DEFA-Studio für Spielfilme zu arbeiten begann, erlebte er dort den *Kahlschlag* und seine verheerenden Auswirkungen für den DDR-Film sowie die große Ernüchterung seiner älteren Kollegen hautnah mit.³³¹

Stark beeinflusst wurde Simon durch seine Regie-Assistenz bei Konrad Wolfs Film *Ich war Neunzehn* (1967/1968). Einerseits auf Grund von „Wolfs Integrität und seiner kompromißlosen Suche nach einem Weg, auf dem sich in der komplizierten Zeit nach dem 11. Plenum die Filmkunst weiterentwickeln ließ und auf dem er ausdrücken konnte was ihn persönlich bewegte.“³³²

326 Schieber, Anfang vom Ende, 281.

327 Schenk, Kleine Geschichte, 213.

328 Geiss, Repression und Freiheit, 116.

329 Ebenda.

330 Rainer Simon, Kollektiv 63. Eine Spurensuche in Erinnerungen und Dokumenten. In: Apropos Film 2001. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung, 29-34.

331 Geiss, Repression und Freiheit, 117.

332 Ebenda, 118.

Andererseits betont Simon, wie wichtig der persönliche Kontakt zu Wolf gewesen sei: „Er erzählte von den Verhältnissen in Moskau in den dreißiger Jahren, über die Situation in der Sowjetunion während des Krieges, über Stalinismus, über die Auswirkungen des Hitler-Stalin Paktes. Zum ersten Mal hörte ich jemanden davon sprechen, der das am eigenen Leib miterlebt hatte.“³³³

Der junge Regisseur geriet aus unterschiedlichen Gründen immer wieder in Konflikt mit der Studioleitung und der HV-Film. Als besonders drastisch stellte sich der Konflikt um den ursprünglich nach einer Erzählung von Christa und Gerhard Wolf gedrehten Film *Till Eulenspiegel* (1974/1975) heraus. Der Film musste völlig umgeschrieben werden und entging mehrmals nur knapp dem Verbot. In den bei Axel Geiss zitierten IM-Berichten an das MfS, wird das Entsetzen über den Film deutlich. So heißt es bei IM *Wassili*:

„(...) Wenn ich darüber nachdenke, muß ich mein tiefes politisches Unbehagen gegenüber dem Film und seinen Schöpfern zum Ausdruck bringen. (...) Die Schwierigkeiten unseres Kampfes werden mehr oder weniger verspottet. Die Filmschöpfer sitzen auf dem hohen Pferd und blicken ziemlich hochmütig und klugscheißend auf uns herab.“³³⁴

Besonders empört sich IM *Wassili* darüber, dass der Bruderkuss im Film verspottet würde. Er schließt daraus, dass die Filmschaffenden glaubten, dass die „Verantwortlichen“ diese Anspielung nicht bemerken würden und meint weiter: „das lässt darauf schließen, daß er uns wahrlich für Idioten hält.“³³⁵ Schließlich kam *Till Eulenspiegel* dennoch in die Kinos und wurde – trotz überwiegend ablehnender Rezensionen – ein großer Erfolg beim Publikum.³³⁶ Den Zuschauern war laut Rainer Simon klar, dass es sich bei diesem *Eulenspiegel* um einen „subversiven Helden“ handelt, „der den Mächtigen den nackten Arsch ins Gesicht hält (...) In diesem Film geht es keineswegs nur ums Mittelalter, sondern generell um den Umgang mit denen, die Macht haben.“³³⁷

Ab 14. Mai 1976 wurde Simon unter dem Decknamen *Schreiber* im Rahmen einer *Operativen Personen Kontrolle* (OPK) von der Staatssicherheit überwacht.³³⁸ Die Gründe dafür waren sein Eigensinn gegenüber der Studioleitung und der HV-Film, seine spezifischen Interpretationen von gedrehten und nicht-gedrehten Film-Stoffen, sein Widerwille, diese nach den Vorgaben von oben abzuändern, sowie seine Haltung in der *Biermann-Affäre*.³³⁹ Zwischen 1973 und

333 Ebenda, 118. Nach: Fred Gehler, Hannes Schmidt, Rainer Simon. Werkstattgespräch und Dokumentation. In: Theorie und Praxis des Films, Heft 1/1990, a.a.O., 16.

334 Ebenda, 125. Nach: Abteilung XX/7, „Wassili“: Film „Till Ulenspiegel“, Potsdam, 22. Nov. 1974, MfS-Akte IM „Wassili“, BstU 000030-000032.

335 Ebenda.

336 <http://www.defa.de/cms/simon-rainer> [20.01.2013].

337 Interview Rainer Simon geführt von Barbara Eichinger. In: Frank Stern, Barbara Eichinger (Hg.), Film im Sozialismus - Die DEFA, 209.

338 Geiss, Repression und Freiheit, 129.

339 Ebenda und <http://www.defa.de/cms/simon-rainer> [20.01.2013].

1981 konnte er fünf von acht Filmprojekten nicht verwirklichen. Einer der drei gedrehten Filme, nämlich *Jadup und Boel*, wurde vor der Premiere verboten.³⁴⁰

Die beiden für *Jadup und Boel* verantwortlichen Dramaturgen in der *Studiogruppe Babelsberg* waren Erika Richter und Dr. Dieter Wolf. Als Kameramann des Films wurde vom Regisseur Roland Dressel, mit dem er bereits zusammengearbeitet hatte, ausgewählt. Es ist bei der Geschichte des Films bemerkenswert, dass das Filmteam (inklusive vieler Schauspieler) von Beginn an zu dem Film stand und hartnäckig versuchte, diesen ins Kino zu bringen. Auch Teile der Studioleitung, insbesondere Chefdrdramaturg Rudolf Jürschik, unterstützten den Film.³⁴¹

Im Unterschied zu anderen zensierten oder eingeschränkten Filmen waren den Beteiligten bei *Jadup und Boel* von Beginn an die Brisanz des Stoffes, aber auch die Chancen, die sich aus dem Film ergeben können, bewusst.³⁴² Roland Dressel stellt dazu fest:

„Selbst wenn wir damals noch nicht ahnten, daß wir Gorbatschowsche Ideen gewissermaßen vorwegnahmen, der Darstellung unserer Wirklichkeit haben wir uns sehr bewußt und programmatisch genähert. Und beim Drehen haben wir diese Problematik immer stärker empfunden. Deshalb waren wir uns einig, den Film mit aller Konsequenz zu machen, vor allem die Selbstzensur, die schlimmste aller Zensuren, auszuschalten.“³⁴³

Auch in den Stellungnahmen der Dramaturgen im Namen der Filmgruppe kommt dies zum Ausdruck. So bekennen sich diese beispielsweise an einer Stelle ausdrücklich zur „polemischen Stoßrichtung des Films“.³⁴⁴

„Wir sind uns bewußt, daß dies kein einfacher Film ist. Aber wir sind überzeugt, daß dieser Film, wie er jetzt vorliegt, die Werte des Sozialismus verdeutlichen hilft und produktiv im politischen Selbstverständigungsprozeß unserer Gesellschaft wirken kann.“³⁴⁵

Sowohl von den beiden Dramaturgen als auch vom Generaldirektor selbst findet sich in den Akten eine Vielzahl an Stellungnahmen, die den Film rechtfertigen und dessen Bedeutung wortreich begründen.³⁴⁶

340 Geiss, Repression und Freiheit, 128.

341 Interview Rudolf Jürschik sowie Interview Rainer Simon. In: Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 365f.

342 Rainer Simon und Roland Dressel. In: Geiss, Repression und Freiheit, 131.

343 Ebenda. Nach: Keine Konfektion, Axel Geiss im Gespräch mit dem Kameramann Roland Dressel. In: Film und Fernsehen 18.Jahrgang, Heft 5/91, 19.

344 Dr. Dieter Wolf und Dr. Erika Richter, Stellungnahme zum Rohschnitt „Jadup und Boel“, GR Babelsberg, 6.2.1981, 4. In: BArch/DR/117/29395.

345 Ebenda, 5.

346 Vgl. BArch/DR/117/29395.

Obwohl die Geschichte des Films eng mit der Lebensgeschichte Rainer Simons verwoben ist, sollte nicht der Eindruck entstehen, dass die durch den Film vertretenen Haltungen ident mit denen des Regisseurs sind. Im Gegenteil stellt Simon diesbezüglich klar fest:

„Ich war auch damals nicht Jadup. Das ist ja immer der Punkt, dass man sozusagen sagt: das was der Jadup da macht oder sagt, dass ist wahrscheinlich die Haltung des Regisseurs. So einfach ist das nicht. Ich hatte damals schon viel kritischere Haltungen als Jadup zu den Dingen. Und ich denke, das zeigt sich auch im Film. Der Film ist ja, sagen wir mal, kein Denkmal für Jadup. Sondern es geht darum, wo sind die Grenzen so einer Integrität, wie sie Jadup hat.“³⁴⁷

Auch die Tatsache, dass sich Simon – wie bereits erwähnt – streng ans Drehbuch hielt, weist darauf hin, dass als tatsächlicher Kopf hinter dem Film eher, der bis dahin völlig unbekannte Autor, Paul Kanut Schäfer zu sehen ist. Dennoch trägt zweifellos nicht nur die Handlung des Films, sondern auch die visuelle Inszenierung massgeblich zur Brisanz des Films bei. Diese ergibt sich durch die Schaffung einer gewissen Atmosphäre, die - wie Simon meint - „zwischen den Bildern“³⁴⁸ zum Vorschein kommt und dadurch zu einem subversiven Element wird. Erika Richter meint dazu:

„Diese Trostlosigkeit! Deswegen klagte er [Mäde] den Film an, gar nicht wegen einzelner Punkte sondern wegen der generellen Atmosphäre. Er wiederholte immer wieder, daß die Last der Jahrhunderte auf dieser Stadt drückte und die vierzig Jahre Freiheit und Sozialismus nicht spürbar seien. Das war sein Hauptargument.“³⁴⁹

3.1.2 Entstehung und Abnahmeprozess

Die erste in den Akten des DEFA-Studios einsehbare Version von Paul Kanut Schäfers Szenarium ist mit dem 22. Juni 1976 datiert.³⁵⁰ Eine Reihe weiterer veränderter Versionen finden sich ebenfalls in den Betriebsakten.³⁵¹ Drei Jahre nachdem die erste Version verfasst wurde, bekam Rainer Simon das Szenarium über die Dramaturgin Erika Richter zugewiesen. Diese Zuweisung, die aus Sicht von Simon quasi ein Geschenk war, geschah möglicherweise auch aus schlechtem Gewissen der DEFA-Studioleitung dem Regisseur gegenüber. Dieser hätte nämlich bei einer Kooperation mit einer österreichischen Produktionsfirma Regie führen sollen. Das Projekt scheiterte jedoch wenige Wochen vor Drehbeginn, da sich die österreichische Firma als zahlungsunfähig herausgestellt hatte.³⁵²

347 Interview mit Rainer Simon, geführt von Zeitzeugen-TV (o.D.). In: DVD- Extras *Jadup und Boel*, ICESTORM.

348 Ebenda.

349 Interview Erika Richter. In: Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 368.

350 Paul Kanut Schäfer, Jadup, Szenarium, 22.6.1976. In: BArch/DR/117/10364.

351 derselbe, Jadup, Szenarium, 13.2.1979. In: BArch/DR/117/4022.

352 Der Titel des Films sollte *Vorstadtmusikanten* sein. Für die Hauptrollen waren André Heller und Michael Haltau vorgesehen. Vgl. Geiss, Repression und Freiheit, 130.

Simon bekam das Szenarium zu einem Zeitpunkt, als er sich bereits nicht mehr erhofft hatte, jemals einen Gegenwartsfilm bei der DEFA drehen zu können. Er war daher sofort begeistert von Schäfers Szenarium. Über diesen Moment meint er später:

„Als ich das Szenarium las, das zweifellos ein sehr literarisches Szenarium war, wo viele Dinge noch nicht so zugespitzt oder deutlich zu lesen waren, wie sie dann im Film herauskamen, dachte ich: ‚Das kann nicht sein, daß die diesen Film wollen, und ausgerechnet von dir.‘“³⁵³

Simon schrieb daraufhin ein Drehbuch zu dem Szenarium. Um zu verhindern, dass ihm eine zu weite Auslegung später zum Vorwurf gemacht würde, hielt Simon sich dabei aber, wie er betont, streng an den ursprünglichen Entwurf.³⁵⁴

Die Dreharbeiten fanden im Winter 1979/1980 statt. Mitte des Jahres 1980 wurde der Film bei einer Vorführung des Rohschnitts vor der Studioleitung scharf kritisiert, woraufhin einige Spitzen entfernt werden mussten. Diese hätten dem Regisseur zu Folge am Gesamtbild jedoch nichts verändert.³⁵⁵ Der Film wurde nicht verboten, sondern von der Studioleitung über Monate hinweg verschleppt. Diese bestand darauf, dass einige Szenen des Films neu gedreht werden mussten. Im März 1981 fand eine weitere Rohschnitt-Vorführung der neuen, aber nur leicht veränderten Version statt. Der Film wurde von der Studioleitung daraufhin abgenommen.³⁵⁶ Diese versicherte den Filmemachern, dass der Film bald auch die staatliche Zulassung erhalten würde. Diese verzögerte sich jedoch wiederum um mehrere Monate. In dieser Zeit verfassten die Filmemacher Briefe an die obersten Kulturfunktionäre der DDR, wie Kurt Hager und Hans-Joachim Hoffmann und schließlich sogar an Erich Honecker, um endlich eine Entscheidung zu erhalten. Diese antworteten jedoch nicht.³⁵⁷ Der Film wurde am 9. Oktober 1981 schlussendlich doch noch von der HV-Film zugelassen. Er sollte mit nur sieben Kopien ausschließlich in den *Studiokinos* zur Aufführung gebracht werden.³⁵⁸

Die für 17. Dezember 1981 anberaumte Premiere wurde, begründet mit dem Erscheinens des *Vater-Briefes*, abgesagt. Der Film wurde jedoch zu diesem Zeitpunkt auch nicht explizit verboten. Rainer Simon gab danach den Kampf um den Film auf. Einzelne Schauspieler wie Kurt Böwe und Käthe Reichel setzten sich dennoch weiterhin dafür ein, dass der Film zur Aufführung gebracht würde.³⁵⁹ Um diesen „Schwebezustand zu beenden“ wurde *Jadup und Boel* 1983 die

353 Interview Rainer Simon. In: Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 267.

354 Ebenda.

355 Ebenda.

356 Schieber, Anfang vom Ende, 282.

357 Ebenda.

358 Zur genauen Beschreibung aller Verzögerungen vgl. Geiss, Repression und Freiheit, 130-140.

359 Brief Hans Dieter Mäde an Ursula Ragwitz (ZK d. SED, Kultur), 21.4.1982. In: SAPMO/DY/30/27360, Bl.39.

Zulassung auch offiziell entzogen.³⁶⁰ Sieben der Acht existierenden Kopien wurden vernichtet. Lediglich ein Negativ und eine Sicherungskopie blieben erhalten.³⁶¹

Erst 1988 wurde er erneut – durch Druck *von unten* – zugelassen. In einem Brief plädierte das Politbüro-Mitglied Kurt Hager, dem Druck nachzugeben. Er wollte sich Diskussionen und eine „Kampagne“ von Filmemachern für den Film am anstehenden Verbandskongresses der *Film und Fernsehschaffenden* ersparen und plädierte daher nun doch für die Zulassung des Films. Ein erneutes Aufflammen der Debatte um den Film sei aufgrund der allseits geforderten *Perestroika* nämlich zu erwarten gewesen.³⁶²

3.1.3 Abänderungen und Eingriffe in den Entstehungsprozess

Bürgermeister Jadup wird dem Zuseher in der ersten Hälfte des Films als gemütlicher und angepasster Kleinstadtburgemeister präsentiert. Schon in der Einstiegsszene, in der er im Bademantel durchs Haus tappst und sich mit zerzaustem Haar im Spiegel betrachtet, wird er als alltäglicher, wenig heldenhafter Protagonist vorgestellt. Tatsächlich boten die Haare des Bürgermeisters Grund zur Beschwerde von Seiten der Studioleitung. Der Chefmaskenbildner des Films, Kurt Tauchmann, meint dazu:

„Bei *Jadup und Boel* hat sich der Generaldirektor direkt in meine Arbeit eingemischt. Nachdem sie die Muster gesehen hatten, meinten sie, es sei unmöglich, daß ein Bürgermeister und Genosse mit solchen Haaren herumläuft.“³⁶³

Diese Anekdote offenbart, weshalb ein Film wie *Jadup und Boel* aus Sicht des Staates *per se* als problematisch wahrgenommen wurde: Es handelt sich bei dem Protagonisten nicht, wie bei den Helden anderer zeitgenössischer Gegenwartsfilme, um den Repräsentanten einer *Randgruppe*, sondern um einen *Bürgermeister und Genossen*. Er repräsentiert damit die *führende Partei* SED und wird auch vom Publikum des Films als Repräsentant dieser wahrgenommen. Seine Auslegung der Parteiideologie würde also, wenn der Film offiziell zugelassen werden würde, vom Publikum zumindest teilweise als offizielle Linie interpretiert werden. Diese potentielle Wahrnehmung sollte laut den Stellungnahmen der Dramaturgen insofern abgeschwächt werden, als durch das „übersteigerte Reagieren von Jadup“ dessen „Subjektivität“ herausgearbeitet würde. Dadurch sollte „falscher Generalisierung vorgebeugt werden“.³⁶⁴

360 Begründung für den Entzug der Zulassung (o.A.), 22.4.1983. In: SAPMO/DY/30/27360, Bl.40.

361 *Finke, Film und Politik*, 879.

362 Brief Kurt Hager an Ursula Ragwitz, 15.1.88. In: SAPMO/DY/30/27360, Bl.43.

363 Interview Kurt Tauchmann, Chefmaskenbildner. In: *Poss, Warnecke* (Hg.), *Spur der Filme*, 368.

364 Gruppe Babelsberg (o.A.), Vorschläge für die Endbearbeitung, 19.5.1980. In: BArch/DR/117/29395.

Diese Rechtfertigung erfolgte auf Vorwürfe bei der Rohschnitt-Vorführung in Bezug auf das problematische Verhältnis des Bürgermeisters zu seiner Umwelt.³⁶⁵ Schließlich wurden wegen dieses Vorwurfs im Herbst 1980 einige Szenen nachgedreht. Dabei sollte das aufbrausende Verhalten, das der Bürgermeister seinen Mitmenschen gegenüber an den Tag legt, abgeschwächt werden. Seine Verbundenheit zur Gemeinde sollte betont, die Entfremdung Jadups von seinen Mitbürgern relativiert werden.

Insgesamt wurden vier Szenen nachgedreht. Zunächst die „Feier des Kaufhallenkollektivs“, in der Jadup gut gelaunt mit Blumen und Wein zur internen Eröffnungsfeier der Angestellten der neuen Kaufhalle dazustößt. Hervorgehoben wird dabei die schlecht gelaunt wirkende Verkäuferin (D: Heidemarie Schneider), mit der sich Jadup in der nächsten Szene einen heftigen Streit liefert. Durch diese im Nachhinein eingefügte Feier-Szene soll die „Verbundenheit mit den Leuten der Stadt“ und die „Bodenständigkeit“ des Bürgermeisters betont werden. In der Streitszene wurden „Textkürzungen und Synchronisationen“ vorgenommen, wodurch der Streit „versachlicht“ und „die psychische und intellektuelle Situation“ nachvollziehbarer gemacht werden sollte.³⁶⁶

Eine weitere Neuinszenierung mit leicht verändertem Text fand bezüglich der Erinnerungssequenz statt, in der der junge Jadup überredet wird, vom Turm hinunter in die Stadt zu ziehen. Weiters wurde eine Szene im Lehrerzimmer nachgedreht, in der die Lehrer beiläufig über den Umgang mit der widerspenstigen Edith reden. Diese hatte sich auf dem Schwarzen Brett der Schule über die Muster-FDJ-Schülerin Eva und deren parteikonforme Eltern lustig gemacht. Durch das nun eingefügte lockere Geplänkel der Lehrer sollte ersichtlich werden, dass es dazu „differenzierte Meinungen“ unter den Lehrern gäbe.³⁶⁷

Die Szene, in der Jadup aufgrund seiner Auseinandersetzung mit der Verkäuferin in die Kreisleitung bestellt wird, wurde insofern verändert, als die Genossen Kreissekretäre den Genossen Bürgermeister nun bereits am Gang äußerst freundschaftlich empfangen und kurz über Privates und Geschäftliches plaudern („Ich wollte dich auch noch wegen der Wasserleitung sprechen. (...) Übrigens wie geht es der Barbara [Jadups Frau] jetzt?“). Dadurch sollte, wie auch in den anderen Szenen Jadups freundschaftliche Verbundenheit zu den Leuten hervor gehoben werden. Der Dialog im Büro der Kreisleitung wurde ebenfalls gekürzt.³⁶⁸

Die letzte vorgenommene Veränderung ist eine Kürzung des Gesprächs zwischen Vater und Sohn in der Schlussszene, wodurch man sich stärker auf „auf die Vielschichtigkeit des poetischen Bildes vom Turm konzentrieren“ würde.³⁶⁹

365 Ebenda.

366 Hans Dieter Mäde, Stellungnahme zum Film „Jadup und Boel“, 5.3.1981. In: BArch/DR/117/29395.

367 Ebenda.

368 Ebenda.

369 Ebenda.

Die für die Filmanalyse verwendete DVD umfasst auch die nachgedrehten Szenen. Die Tonspur stimmt jedoch zu weiten Teilen mit dem letzten Szenarium von Ende 1979 überein.³⁷⁰

Die Rolle der Staatssicherheit

Wie heute aus den MfS-Akten bekannt ist, unterrichtete Generaldirektor Mäde die Staatssicherheit bereits vor Beginn der Dreharbeiten von *Jadup und Boel* von der Brisanz des Stoffes. Wie Simon später in den Akten las, stellte Mäde schon damals fest, dass es wahrscheinlich sei, dass der Film nach Fertigstellung verboten werden müsse.³⁷¹ Auch nach der Rohschnitt-Vorführung im Mai 1980 berichtete Mäde ausführlich an die Staatssicherheit. Der Film vertrete – so der Generaldirektor – eine „weitgehend skeptische Position zu dem in unserem Land in 35 Jahren Entwicklung Erreichten“ die in „sehr suggestiven Bildern“ vermittelt würde.³⁷² Während er in den Abnahmeprotokollen stets für den Film eintrat³⁷³, plädiert er in den Briefen an die Staatssicherheit dafür, die „Fortführung der Arbeit zu unterbinden, um die Möglichkeit, uns in der Öffentlichkeit mit dem fertigen Produkt zu erpressen, einzuschränken.“³⁷⁴

Offensichtlich wurde die Direktion also *von oben* angewiesen, Simon weiter an dem Film arbeiten zu lassen. Es kann weiters festgestellt werden, dass von Beginn an nie notwendigerweise geplant war, *Jadup und Boel* tatsächlich ins Kino zu bringen. Vielmehr war der Film eine Möglichkeit, Rainer Simons Linientreue zu testen. Ein Großteil der 700 Seiten umfassenden MfS-Akte über den Regisseur soll sich nur mit diesem Film beschäftigen. Dabei kamen 29 *inoffizielle Mitarbeiter* zum Einsatz.³⁷⁵ In einem Bericht aus den Akten der Staatssicherheit ist zu lesen:

„[Es] wurden eine Reihe politisch-operativer Maßnahmen eingeleitet, die über IM in Schlüsselpositionen positiven Einfluß auf Simon gewährleisten sollten und über vorhandene inoffizielle Mitarbeiter im Drehstab sichtbares feindlich-negatives Wirksamwerden aufdecken und verhindern sollten.“³⁷⁶

Eine Frage, zu der es in der Literatur unterschiedliche Haltungen gibt, ist, wie es überhaupt möglich war, dass Rainer Simon 1979 Schäfers Szenarium angeboten wurde. Im „Eröffnungsbericht“ für den OV „Schreiber“, der im Anhang der Mongraphie von Axel Geiss abgedruckt ist, berichtet ein gewisser Leutnant Haggdorn im am 28. Juni 1982 folgendermaßen über die Vorgänge:

370 Vgl. Paul Kanut Schäfer, Szenarium Jadup und Boel, 1979. In: BArch/DR/117/7231.

371 Interview Rainer Simon. In: Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 367.

372 Hans Dieter Mäde, Stellungnahme zum Film „Jadup und Boel“, 5.3.1981. In: BArch/DR/117/29395.

373 Ebenda.

374 Geiss, Repression und Freiheit, 133. Nach: Abt. XX/7, Bemerkungen zur politisch-ideologischen Situation im DEFA-Studio für Spielfilme Mai 1980, MfS-Akte OV „Schreiber“, o.BI.-Nr.

375 Klaus Finke, Politik und Film in der DDR (Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung Bd. 8, Oldenburg 2007), 878.

376 Geiss, Repression und Freiheit, 133. Nach: Abt. XX/7, Information zum DEFA-Spielfilm „Jadup und Boel“, Regie: Rainer Simon (OPK „Schreiber“), 15.Mai 1980, MfS-Akte OV „Schreiber“, o.BI.-Nr.

„Mit dem Ziel S. arbeitsmäßig zu binden, um ihn von feindlich-negativen Kräften zu entfernen, wurde ihm 1979 die Verfilmung des Romans ‚Jadup‘ von Paul Kanut SCHÄFER angeboten. Die von S. Vorgelegte Drehbuchfassung für den Film ‚Jadup und Boel‘ ließ erkennen, daß seine negative Haltung gegenüber der Politik der DDR unverändert war.“³⁷⁷

Bei Finke und Locatelli wird aufgrund dieses Berichts der Schluss gezogen, die Staatssicherheit selbst habe ihm das Szenarium zugespielt. Die Autoren verweisen daher die Möglichkeit, dass die Studioleitung ein schlechtes Gewissen aufgrund der gescheiterten Kooperation mit der österreichischen Firma gehabt hätte, ins Reich der Mythen und lehnen diese Interpretation dezidiert ab.³⁷⁸ In den Darstellungen von Rainer Simon selbst sowie in der von Axel Geiss wird die Situation jedoch indirekt anders dargestellt. Bei ihnen sind erst die Berichte Mädes an das MfS ausschlaggebend dafür, dass die *Stasi* beschloss den Regisseur zu testen.³⁷⁹

Der Unterschied, ob die *Stasi* nun von Beginn an plante, Simons Haltung durch den Film zu überprüfen und er nur deshalb das Szenarium erhielt oder ob die *Stasi* erst durch Mäde von der Situation in Kenntnis gesetzt wurde, mag auf den ersten Blick marginal wirken. Meines Erachtens nach sollte dieser Unterschied jedoch nicht einfach ignoriert werden, da er sehr wohl etwas über die Funktionsweise des DEFA-Studios beziehungsweise über die Einflussmöglichkeiten des MfS im Studio aussagt.

In jedem Fall stand schon vor Beginn der Dreharbeiten fest, dass der Film aller Wahrscheinlichkeit nach nicht zur Aufführung gebracht werden würde. In diesem Licht erscheint die offizielle Stellungnahme des Generaldirektors umso trauriger:

„Da der Film im Zusammenhang zu sehen ist mit einer ganzen Reihe anderer filmischer Annäherungen im DEFA-Schaffen an geistig-moralische und geschichtliche Fragen des Sozialismus, vertrauen wir auf die Reife unserer Zuschauer zu eigenen Wertungen. Wir vertrauen auf die in den letzten Jahren gewachsene Bereitschaft zu öffentlicher Auseinandersetzung. Wir beantragen die staatliche Zulassung des Films.“³⁸⁰

3.1.3 Filmanalyse

Bei *Jadup und Boel* handelt es sich zweifellos um einen hochkomplexen Film, dessen Analyse auf mehreren Ebenen ergiebig ist. In einem ersten Teil soll der Film in Bezug auf seine Aussagekraft als

377 Vgl. Geiss, Repression und Freiheit, Anhang: Dokument 8, Nach: Oberstleutnant Hagedorn, Eröffnungsbericht zum OV „Schreiber“, Abt. XX/7, Potsdam, 28.6.1982.

378 Finke, Film und Politik, 877-879. sowie Massimo Locatelli, Real existierende sozialistische Väter. Rainer Simons Filme *Männer ohne Bart* und *Jadup und Boel*. In: Klaus Finke (Hg.), Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film. (Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung Bd. 2, Oldenburg 2002), 94f.

379 Interview Rainer Simon. In: Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 367 sowie Geiss, Repression und Freiheit, 131.

380 Hans Dieter Mäde, Stellungnahme zum Film „Jadup und Boel“, 5.3.1981, 7. In: BArch/DR/117/29395.

Zustandsbeschreibung der DDR Anfang der achtziger Jahre erfolgen. Weiters soll auf die Rolle der märchenhaften Figuren, wie sie Gwissen, Edith und Frau Martin darstellen, eingegangen werden. Zuletzt soll der Film auf seine ideologisch-philosophische Aussagekraft hin analysiert werden.

„Jadup ... das war DDR pur“³⁸¹

Jadup und Boel beginnt mit dem Aufwachen des Protagonisten. Man sieht die Decke von Jadups Schlafzimmer und die sich darauf spiegelnden Scheinwerfer eines Traktors, den man draußen vorbeifahren hört. Durch die Erschütterung scheppern aneinander schlagende Flaschen. Jadup setzt sich im Ehebett auf und man sieht ihn in einem kleinen Spiegel auf der Bettkante sitzend. Er zieht sich seinen Bademantel an und wankt durch die dunklen Räume. Die Kamera folgt ihm dabei über seine Schulter hinweg filmend. Er muss auf dem Weg ins Bad über einen Steg auf der Außenseite der Hauswand gehen. Dabei grüßt er die Tischler, deren Werkstatt sich direkt im Hof darunter befindet. Es ist noch dunkel. Im Bad angelangt schaut er sich in den Spiegel. Zum ersten Mal sieht man Jadups Gesicht. Seine Haare sind zerzaust. Er blickt sich verschlafen im Spiegel an. Wie Klaus Finke anmerkt, „weiß der Betrachter nicht, wer ihm hier entgegentritt: ein Dichter, ein Trinker, ein Veteran der Arbeit?“³⁸² Schon in diesen ersten Minuten sieht man zweimal das Spiegelbild Jadups. Dies könnte als Andeutung auf den im Laufe des Films stattfindenden Selbsterkenntnisprozess zu verstehen sein. Im Bad läuft durch das warme Wasser der Spiegel an, sodass Jadups Gesicht verschwimmt. Dies erinnert an Traumsequenzen. Er wischt den Spiegel ab und legt so sein Gesicht wieder frei. Genauso wie im Spiegel verschwimmt in der Filmhandlung durch die aufkommenden Erinnerungen alles in seinem Leben. Er wischt den Spiegel jedoch ab und erkennt sich wieder, genauso wie er auch im Laufe der Handlung erneut zu sich zurück findet.³⁸³

Jadup weckt seinen etwa 14-jährigen Sohn Max, der die Nacht auf einer Gartenliege mit einem Schlafsack in einem Kellerraum verbracht hat. Diesen mit Gerümpel voll gestellten Raum will sich Max als Zimmer einrichten. Jadup: „Willst du wirklich diese Höhle hier ausbauen? Hast du nich'n andern Wunsch zur Jugendweihe?“

Nun sieht man die beiden in der unaufgeräumten Küche sitzen und frühstücken. Aus dem Gespräch wird klar, dass das Geschirr nicht abgewaschen und die Küche nicht aufgeräumt ist, weil Barbara (D: Gudrun Ritter), Mutter von Max und Frau von Jadup, wegen einer Untersuchung für einige Tage im Krankenhaus ist. Die Szene ist unterlegt vom Sägelärm der Tischlerei. Max blickt hinaus. Durch das Fenster sieht man den Tischlerlehrling im Hof stehen und rauchen. Über ihm

381 Interview Rainer Simon geführt von Barbara Eichinger. In: Frank Stern, Barbara Eichinger (Hg.), Film im Sozialismus - Die DEFA, 210.

382 Finke, Politik und Film, 897.

383 Vgl. Thomas Elsaesser, Malte Hagener, Filmtheorie zur Einführung (Junius zur Einführung 321, Hamburg 2007), 75-103 (3. Kapitel Spiegel und Gesicht).

prangt ein Schild: „Rauchen verboten“. Der Tischler-Meister sieht ihn und zerrt ihn am Ohr in die Werkstatt zurück.

In der nächsten Szene steigt ein Mann aus dem Zug. Er trägt einen großen, aber offenbar federleichten Koffer. Später erfahren wir seinen Namen: Der Mann, offensichtlich ein Fremder, heißt Gwissen (D: Michael Gwisdek). Sein seltsamer Name und auch die rätselhafte, aber altkluge Art, in der er mit den Menschen zu sprechen pflegt, machen ihn zu einer Art märchenhafter Figur. Seine Rolle soll im zweiten Teil des Unterkapitels erörtert werden.

Zu Fuß geht der Fremde in die Stadt und stößt zu den Feierlichkeiten des Richtfests einer neuen Kaufhalle. Man sieht Jadups Sohn Max auf einem kahlen Platz beim Fußballspielen mit anderen Kindern. Nebenan fahren einige Jugendliche auf ihren Mopeds im Kreis. Max, der im Tor steht, beobachtet die hübsche Eva (D: Uta Rauchfuß), die von einem Moped auf ein anderes steigt. Er ist abgelenkt und bekommt ein Tor. Ein weniger hübsches, abseits sitzendes Mädchen namens Edith (D: Inga Kaltenhäuser) fängt den Ball. Während sie vor Max den Ball hinter ihrem Rücken versteckt, hört man im Hintergrund Jadup das Mikrofon für die Rede testen. Die ganze Sequenz wird von einer Geräuschkulisse aus Motorenlärm überlagert.

Jadup: „1,1,1,2,3,4,5,6.“ (Das Mikrofon übersteuert.)

Edith: „Ich weiß schon alles, was dein Vater sagen wird. Ich könnt ihm vorsprechen. Soll ich?“

Max: „Komm gib her.“ (Gemeint ist der Ball.)

E: „Liebe Genossen und liebe Kollegen.“

J: „Liebe Genossen und Kollegen.“ (Mikrofon übersteuert immer noch. Erneuter Mikrofontest.)

E: „Ich weiß alles was hier passiert. Hier passiert nichts seit tausend Jahren.“

J: „Liebe Genossen und Kollegen. Arne stell doch mal den Traktor ab.“ (Kamera zeigt einen laufenden Traktor und den Traktorist, der dagegen lehnt. Davor steht Volkspolizist Wenzel.)

Arne: „Wenn du ihn mir nachher wieder anschiebst, Jadup!“

J: „Liebe Bürgerinnen und Bürger. Mit Stolz und Freude feiern wir in unserer achthundert-jährigen Stadt das Richtfest unserer Kaufhalle ...“.

Er wird in der Rede unterbrochen, weil das Häuschen, neben dem der Traktor parkt, vermutlich durch die Vibration des Traktors, einstürzt. Der Traktorist und die Kinder lachen. Gwissen kommt vorbei und betrachtet die Trümmer. Die Rede Jadups wird im Film nicht mehr fortgesetzt.

Später sieht man den Polizisten, wie er das eingestürzte Häuschen – es handelt sich dabei um das Haus von Frau Martin (D: Käthe Reichel), notdürftig abriegelt.

Polizist: „Am besten alle abreißen, die alten Buden.“

Jadup: „Und wohin mit den Leuten?“

P: „Und wohin mit den Leuten?! Wenn du's drauf ankommen lässt.“ (Gwissen klettert aus den Trümmern. In der Hand hält er ein Büchlein und einen Topf. Glockenleuten.)

Gwissen: „Ach du lieber Gott! Der Gedanke an ein Verbrechen drängt sich einem ja förmlich auf. Ihnen nicht auch? Umstände halber. Sozusagen unwillkürlich. Wissen sie übrigens, dass man vor noch gar nicht so langer Zeit unter genau solchen Trümmern einen totgeschlagenen Landstreicher gefunden hat. In einem italienischen Städtchen namens ... äh.“

J: (unterbricht ihn streng) „Die Stadt heißt Wickenhausen und liegt in der DDR!“

P: (ägerlich) „Wüsste wirklich nicht, wo hier noch ein Landstreicher her kommen sollte.“

Das gefundene Büchlein, das nun Jadup in der Hand, hält trägt den Titel: „Die Entwicklung des Sozialismus.“³⁸⁴ Gwissen liest die Widmung darin laut vor: „Boel Martin. Von Jadup.“ Der Polizist blickt Jadup erschrocken an.

Diese ersten Szenen des Films bieten dem Zuschauer eine reiche Bebilderung alltäglicher Probleme und Konflikte im Leben der DDR-Bevölkerung: Die unnötige Verschmutzung der Umwelt durch Traktor und Mopeds, die Tatsache, dass der Traktor mangels Anlasser vermutlich tatsächlich nicht mehr von alleine losfahren würde³⁸⁵, das nicht-funktionierende Mikrofon, der Außensteg, der den Mangel an Türen im Haus ersetzt, das nicht ausgebaute Kellerabteil, in dem der Sohn schläft, der wörtlich zu nehmende Verfall von Häusern, der öde dreckige Platz, den die Kinder notdürftig zum Fußballplatz gemacht haben und vieles mehr.

In den ersten Minuten begegnet dem Zuschauer aber auch eine ganze Menge alltäglichen *Eigen-Sinns* gegenüber Autoritäten: Der Lehrling, der dreist unter dem „Rauchen Verboten“ Schild raucht, Arne, der sich Jadup gegenüber weigert, den Traktor abzustellen und die Jugendlichen, die gar nicht auf die Idee kämen, dem Bürgermeister zuzuhören, sondern lieber dumpf mit Mopeds im Kreis fahren. Auch die vorlaute Edith zeigt sich eigensinnig, indem sie sich klüger gibt als der Bürgermeister und behauptet, *alles* zu wissen, was in der 800 Jahre alten Stadt passiert. Nämlich: „Nichts, seit tausend Jahren.“

Der größte Teil dieser ersten Szenen ist mit einer Lärmkulisse untermauert. Der Lärm kommt aus der Tischlerei, vom Traktor, sowie vom Straßenlärm und den klingenden Flaschen in Jadups Schlafzimmer. Die Geschäftigkeit, die dadurch suggeriert wird, stellt sich jedoch als reine Kulisse, als eine Form *rasenden Stillstandes*³⁸⁶, heraus. Tatsächlich funktioniert kaum etwas einwandfrei in der Kleinstadt Wickenhausen. Die Mangel- und Krisenerscheinungen im Alltag der Stadtbewohner

384 Es handelt sich dabei um das Standardwerk von Friedrich Engels, Die Entwicklung des Sozialismus. Von der Utopie zur Wissenschaft.

385 Finke, 885.

386 Ebenda.

zeigen dabei die realen strukturellen Probleme der DDR in den achtziger Jahren, wie sie bereits in Kapitel 1.1.1 geschildert wurden, auf.

Die deutlichste Metapher für die alltägliche Krisenhaftigkeit ist wohl der Hauseinsturz neben dem Richtfest. Es handelt sich um eine Anspielung auf die nicht vorhandenen Förderungen zur Erhaltung alter Bausubstanz, die jeder Zeitgenosse in der DDR verstand. Während in den Vorstädten riesige Plattenbau-Siedlungen entstanden, ließ man die Altstädte der DDR verkommen. Die neuen Wohnsiedlungen, die Prestigeprojekte der SED schlechthin, reichten jedoch nicht aus, um die Wohnungsproblematik zu lösen.³⁸⁷ Im Gespräch von Jadup und dem Polizisten Wenzel vor dem eingestürzten Haus wird dies ganz direkt angesprochen. (J: „Wo sollen die Leute denn wohnen?“)

Doch das *Neue* bot in der DDR oft nur einen schlechten Ersatz für das scheinbar *Alte*. So geht der Leiter der neu eröffneten Kaufhalle beispielsweise nicht einmal in seinem eigenen Betrieb einkaufen. Als er mit einem Sack voll Brötchen aus dem kleinen Bäckerladen kommend Jadup begegnet, meint er: „Ich will sie ja schließlich essen!“.

Die Privilegien Jadups werden in kleinen Details gezeigt. Beispielsweise dadurch, dass er in der beschriebenen Frühstücks-Szene zu Beginn des Films eine große Menge Wurst auf dem Frühstückstisch hat. Ein Luxus, der nicht jedem DDR-Bürger in den achtziger Jahren vergönnt war.³⁸⁸ Gleichzeitig werden aber auch die Grenzen seiner Privilegien aufgezeigt. Sein Haus beispielsweise ist innen wie außen eher heruntergekommen. Auch der ständige Lärm durch die von seiner Frau verpachteten Tischlerei ist wohl alles andere als Luxus.

Der allgemeine Mangel an Grundnahrungsmitteln wird bebildert, als Gwissen in einer langen Reihe wartender Menschen vor der Bäckerei ansteht. Als Jadup zufällig vorbeikommt, meint Gwissen: „Anstehen beim Bäcker! Bäckerbrötchen, kostbarer heutzutage als'n Biedermeierstuhl.“ Und um die Biedermeier-DDR Metapher zu unterstreichen fügt Gwissen hinzu: „Ich weiß, was ich sage!“ Gwissen nennt als seinen Beruf sowohl Antiquitätenhändler wie auch Historiker. Er sammelt in der ganzen Stadt alte Möbel, die er schließlich auf einem Anhänger sitzend aus der Stadt abtransportiert. Es könnte sich dabei um eine Anspielung auf die Tatsache handeln, dass ostdeutsche Antiquitäten in den achtziger Jahren für Devisen nach Westdeutschland verkauft wurden.³⁸⁹

Die Szene, in der die Strukturprobleme der DDR am deutlichsten benannt werden, ist der Streit mit der Verkäuferin der Kaufhalle. Jadup ist zu diesem Zeitpunkt der Handlung verunsichert über die wiederkehrenden Erinnerungen an Boel und über seine Unfähigkeit, die Situation zu meistern. Er

387 Kaminsky, Wohlstand, 125.

388 Kaminsky, Wohlstand, 142ff.

389 Vgl. Mählert, DDR, 138.

reagiert daher besonders scharf auf eine trotzige Verkäuferin, die seiner Frau Barbara in der völlig überfüllten neuen Kaufhalle zweimal hintereinander ein zu kleines Kleidungsstück anbietet. Mitten im Getümmel beginnt Jadup einen Streit mit ihr.

Jadup: Wann hat es Zweck, wieder mal nachzufragen? (...) Aber Sie müssen doch wissen, wann Sie welche Ware geliefert bekommen!

Verkäuferin: Was wir kriegen, dass wissen wir erst, wenn hinten an der Rampe abgeladen wird.
So ist das!

J: Na hören Sie! Und damit finden Sie sich ab?

V: Ich?

J: Sie sind doch der Partner des Kunden.

V: Ob ich was zu sagen hätte.

J: Hören Sie auf, die Rolle des kleinen Rädchen zu spielen. Oder wissen Sie nicht wo Sie leben!

„Die Verkäuferin verzichtet auf eine hörbare Antwort und blickt nur die Umstehenden beredt an. Ihrer Meinung nach ist es der Bürgermeister, der nicht weiß, wo er lebt. Wie soll er auch, er geht ja sonst nie einkaufen!“³⁹⁰

J: (Schreit sie an und zeigt auf ein Schild.) Sind das Ihre Verpflichtungen oder nicht? Bitte!
Lesen Sie vor!

V: Wieso denn meine? (Sie muss die Tränen zurückhalten)

Bemerkenswert an der Szene ist unter anderem die Inszenierung des Streits in der Menschenmenge. Mit gelungenen *mise-en-scene* Einstellungen filmt Dressel dabei zwischen den Köpfen der umstehenden Menschen hindurch und erzeugt so ein Gefühl von Enge und Beklemmung. In dieser engen Situation befindet sich jedoch eher der Bürgermeister als die Verkäuferin. Sie kann sich hinter der Theke frei bewegen. Spannend ist auch, dass die renitente Verkäuferin von Heidemarie Schneider, der Hauptdarstellerin von *Das Fahrrad*, verkörpert wird. Sie spielt hier im Grunde den selben Typ Frau wie in Evelyn Schmidts Film. Genau wie in *Das Fahrrad* handelt es sich hier um eine alleinerziehende Mutter am unteren Ende der Gesellschaft, die sich trotzig und widerspenstig gegenüber den machtbewussten Männern gibt.³⁹¹

In dieser Konfrontation zwischen einem *kleinen Rädchen* und dem Genossen Bürgermeister kommt das ganze Ausmaß der Entfremdung zwischen Partei und Bevölkerung zum Ausdruck. Aus der Reaktion der Verkäuferin spricht der Frust über die tagtäglichen Unzulänglichkeiten, gegen die

390 Szenarium von Paul Kanut Schäfer, 124. In: BArch/DR/117/7231.

391 Dass sie alleinerziehende Mutter ist, wird in der nachgedrehten Szene, als Jadup sie bei der Eröffnungsfeier besucht, angedeutet. Die Verkäuferin kann dort nicht lange bleiben weil sie ihre Kinder abholen muss.

sie selbst weder etwas unternehmen kann noch will. Schließlich sei es die Aufgabe von Politikern wie Jadup, dafür zu sorgen, dass sie genügend Ware geliefert bekommt. Sie zeigt dabei keine Scheu, dem selbstgefälligen Bürgermeister die Wahrheit ins Gesicht zu sagen. Sie bringt Jadup keinerlei Respekt entgegen. Heidemarie Schneider schafft es, durch Mimik und Gestik unausgesprochene Verachtung gegenüber dem Genossen Bürgermeister zum Ausdruck zu bringen.

Sie spielt an dieser Stelle – wie auch in *Das Fahrrad* – eine Frau, der zwar Ungerechtigkeit widerfährt, die aber am Ende stolzer und stärker dasteht als am Anfang. In dieser Szene ist es am Ende die Verkäuferin, die hinter der Theke die Macht hat, nicht der Bürgermeister. Im Gegenteil: Dieser wird als Folge des Streits sogar zu seinen Vorgesetzten in der Kreisleitung zitiert.

Einerseits spielt die Szene vermutlich auf die notorische Unfreundlichkeit der Menschen im alltäglichen Umgang miteinander an.³⁹² Andererseits auf die tatsächliche Macht von Verkäuferinnen, die für *Westmark* unter der Hand an bevorzugte Kunden Waren verkauften, die ansonsten nicht ins Regal kamen (*Bückware*).³⁹³ Wie Annette Kaminsky feststellt, standen jedoch vor allem in Kleinstädten Verkäuferinnen genau deshalb unter „ständiger aufmerksamer Kontrolle und Beobachtung ihrer Kunden und Nachbarn. (...) Die geringste Bevorzugung wurde neidisch registriert und gegebenenfalls auch gemeldet.“³⁹⁴

Die wütende Reaktion und die Verwunderung Jadups über die Probleme beim Einkauf ist dennoch authentisch. Er hatte die alltäglichen Probleme der Menschen in der Stadt bis dahin offenbar verdrängt. Der Grund, weshalb Jadup nichts von den Sorgen der Menschen zu hören bekommt, wird in der Szene deutlich, in der er und seine Frau gemeinsam zu Bett gehen. Sie reden über das aufgetauchte Büchlein von Boel und darüber, dass eine Menge Gerede und Tratsch in der Stadt dadurch entstanden sei.

B: „Dir kann's ja egal sein. Du kriegst es ja nicht zu hören. Sie sagen dem Genossen Bürgermeister ja nicht ins Gesicht, was sie denken.“

J: „Meinst du, sie haben Angst?“

B: „Das gehört sich ja wohl!“

J: „Warum sollten sie Angst vor mir haben?“

Ohne dass es der Bürgermeister überhaupt merkt, fürchten sich also die Leute vor ihm. Das Vertrauen zum Bürgermeister und seiner Partei ist demnach sowohl politisch als auch privat zerrüttet.³⁹⁵

392 Kaminsky, Wohlstand, 152f

393 Ebenda.

394 Ebenda.

395 Finke, Film und Politik, 900.

Der Tratsch unter den Bürgern hatte sich durch den Fund des Büchlein wie ein Lauffeuer verbreitet. Durch diesen Fund wurde schließlich eine längst vergessen geglaubte Geschichte wieder aufgewühlt. Kurz nach dem Krieg war das junge Mädchen Boel mit den Warzen auf den Händen von heute auf morgen verschwunden, nachdem sie von einem unbekannten vergewaltigt worden war. Die Gerüchte, die nun auftauchen, gehen soweit, dass Jadup selbst unterstellt wird, das Mädchen vergewaltigt und vielleicht auch umgebracht zu haben. Der Tratsch wird dabei nur durch scheinbar unbedeutende, beiläufige Gesten, wie vorbeilaufende Kinder, die „Boel wie Öl!“ rufen, oder die Verkäuferin, die, nachdem Jadup gegangen ist, anmerkt, dass er *ihr* ja nicht das Lesen beibringen müsse, angedeutet. Der Bürgermeister selbst wird jedoch nie direkt diesbezüglich angesprochen, weshalb ihm irgendwann der Kragen platzt und er wütend feststellt: „Sag deine wahre Meinung, nach der Sitzung, hinter dem Rücken, oder am besten gar nicht.“

Die Blindheit der Funktionäre vor den offensichtlichen Problemen der Menschen und die Unfähigkeit, mit diesen in ehrlichen Austausch zu treten, kommt schließlich ganz offen zur Sprache, als Jadup wegen des Eklats mit der Verkäuferin vor die Kreisleitung geladen wird. Nachdem er und die Genossen schon den einen oder anderen Schnaps getrunken haben, sagt einer der Kreissekretäre:

„Weißt du, was wir verkehrt machen? Wir laufen unter den Leuten rum wie die Jungfrauen. (...) wie Heilige, die mit der Unschuld des Bewusstseins geboren sind und sie nie verloren haben. Und tun auch noch so, als ob die Leute das nicht besser wissen. Jetzt wird sie dir [gemeint ist Jadup] etwas unsanft genommen, deine Unschuld. Sozusagen auf dem Weg der Vergewaltigung ...“

Der beschriebene Tratsch sowie die Art der Beziehung eines Repräsentanten der SED mit den einfachen Bürgern konnten freilich nur an einem Schauplatz in der Provinz stattfinden, da hier die Leute ihren Bürgermeister tatsächlich persönlich kennen. Wie auch in anderen Filmen der frühen achtziger Jahre (*Märkische Forschungen*, *Das Fahrrad*) bewegte man sich bei *Jadup und Boel* bewusst weg von der Hauptstadt. Bis dahin spielte ein Großteil der DEFA-Gegenwartsfilme, meist der Einfachheit halber, in Berlin (Ost). Die Wahl des Schauplatzes gewinnt zusätzliche Brisanz, da in den ländlichen Gegenden der DDR die oben beschriebenen alltäglichen Probleme, wie beispielsweise Mangelwirtschaft, sich viel gravierender auswirkten als in der Hauptstadt, dem „Schaufenster der DDR“.³⁹⁶ Wie bereits in Kapitel 1.1 beschrieben, sind Gegenden, die als politisch bedeutend eingestuft wurden, der Provinz in vielerlei Hinsicht bevorzugt worden.³⁹⁷ Auch handelte es sich bei den Bildern von der mittelalterlich wirkenden, leicht heruntergekommenen Kleinstadt mit ihren winzigen Häuschen zweifellos um einen krassen Gegensatz zu den Bildern der

396 Kaminsky, Wohlstand, 149.

397 Ebenda.

monumentalen Prestige-Bauten, wie dem *Palast der Republik*, oder den riesigen Plattenbausiedlungen, die ständig in der SED-Propaganda zu sehen waren.

Ein bedeutendes Element der Kulisse ist der Kirchturm. Dieser spielt in der Handlung eine wichtige Rolle, da der junge Jadup dort seinen Posten als Feuerwächter hatte. In einer Stellungnahme der Dramaturgen ist dazu zu lesen: „Dadurch wird die Bedeutung dieser Übersicht auf Stadt, Strom und Landschaft für Jadup auch sinnlich erfassbar. Es ist wie ein großes Atemholen.“³⁹⁸ Als Symbol steht der Turm in der Handlung weniger für Religion im eigentlichen Sinn, sondern da der junge Jadup dort seine Zeit lesend und studierend verbringt, für eine Zeit, in der er noch unschuldig an die Utopie Sozialismus glaubte.³⁹⁹

***Märchenhaft-fantastische Figuren als Wissen und Gewissen der Stadt*⁴⁰⁰**

In *Jadup und Boel* gibt es mehrere märchenhafte beziehungsweise fantastische Figuren. Einerseits der bereits beschriebene Gwissen, andererseits zwei Frauenfiguren: die junge Edith Unger und Boels Mutter, Frau Martin. Alle drei Figuren passen ausgezeichnet in das mystisch wirkende mittelalterliche Ambiente der Kleinstadt.

Die Rolle von Gwissen ist relativ klar ersichtlich. Er ist die *Verkörperung* des Gewissens der Bewohner, das nach langer Zeit in die Stadt zurückkehrt. Doch wie er selbst anmerkt: „Handelt es sich um das gute oder das schlechte Gewissen?“ Gwissen spricht für die Zuschauer aus, was sich die Stadtbewohner denken. Beispielsweise vermutet er von Beginn an ein Verbrechen hinter den Gerüchten um das Verschwinden von Boel. Er sucht nacheinander Jadup, den Polizisten Wenzel und den Traktorfahrer Arne auf und ruft durch seine bohrenden Fragen die alten Erinnerungen wach. An dieser Stelle wird auch klar, dass Arne es war, der Boel vergewaltigt hat.

Eine weitere rätselhafte Figur ist Frau Martin, die Mutter von Boel. Sie wohnt, nachdem ihr Haus eingestürzt ist, in einem winzigen Wohnwagen auf einer Müllhalde, wo sie den ganzen Tag *kokelt*, das heißt den Müll der Bewohner verbrennt. Jadup und seine Frau Barbara besuchen sie an einem Sonntag wegen des eingestürzten Hauses und des gefundenen Büchleins auf der verschneiten Müllhalde. Die in Lumpen gehüllte Alte mit dem polnischen Akzent bringt dem Bürgermeister, wie zuvor auch dem Polizisten Wenzel, offen Spott und Verachtung entgegen. Vor ihrem winzigen ärmlichen Wohnwagen sitzend wirkt sie dennoch auf ihre eigensinnige Art stolz und klug. Jadup,

398 Dr. Dieter Wolf, Erika Richter, Stellungnahme zum Drehbuch von „Jadup und Boel“ von Rainer Simon 16.11.1979.
In: DR 117/ 29395.

399 Finke, Film und Politik, 889-893.

400 Barbara Eichinger verwendet die Zuschreibung „Wissen und Gewissen“ für die Frau Martin und Edith in einer Interviewfrage. Interview Rainer Simon geführt von Barbara Eichinger. In: Frank Stern, Barbara Eichinger (Hg.), Film im Sozialismus - Die DEFA, 211.

wie auch vorher Wenzel, dem sie die Tür vor der Nase zuschlug, bleibt ihr gegenüber ratlos und verwirrt zurück. Jadup fragt sie eindringlich, ob sie wisse, wo Boel mittlerweile sei. Sie gibt darauf zunächst keine Antwort. Stattdessen erinnert sie sich an ihre Boel und daran, wie ihre Tochter ihr damals von der Vergewaltigung erzählte. Als sie aus der Erinnerung wieder auftaucht, steht Jadup vor ihr, blickt sie von oben herab an und befragt Frau Martin geradezu verzweifelt im Verhör-Tonfall: „Wollen Sie nichts mehr wissen von ihr? Haben Sie sie rausgeworfen damals? Wo ist sie seitdem? Warum ist sie weg?“ Die Frau mit dem hart wirkenden Gesicht blickt ihn daraufhin süffisant von unten an und sagt: „Kannst du dir das nicht denken? Backpflaumen und Knödel.“

Dies reicht, um bei Jadup eine gemeinsam mit der Alten erlebte Episode seines Lebens wachzurufen. Der junge Jadup sitzt bei Frau Martin in der düsteren Stube. Es gibt Backpflaumen und Knödel zu essen. Boel tritt ein und streckt ihm die *warzenlose* Hand entgegen. Frau Martin merkt an, die Warzen wären verschwunden, weil das Mädchen mit dem Mond gesprochen habe. Doch der junge Jadup verhält sich ablehnend und stur: Er dreht sich weg und will nichts davon wissen. Als er sich umdreht, ist Boel – wie sich später herausstellt, für immer – verschwunden. Frau Martin sagt traurig: „Iss, wenn du'n Happen runter kriegst.“ Jadup beginnt verwirrt zu essen. Ein harter Schnitt führt den Zuschauer zurück in die Gegenwart: Man sieht nun Jadup und Barbara die Müllhalde fluchtartig verlassen. Die Alte, die im Hintergrund breitbeinig auf der Halde steht, ruft ihnen nach: „Damit du es weißt, Jadup! Boel ist immer hier!“

Auf gewisse Art hat sie damit recht: alle Personen, die damals an dem Verbrechen und an seiner verpfuschten Aufklärung beteiligt waren, leben heute ganz normal nebeneinander her und schweigen über die Vergangenheit. Nur für die alte Frau, die am Rande der Gesellschaft lebt, ist das Verbrechen immer noch allgegenwärtig. Dies macht sie zu einer Art Gewissen der Stadt. Gleichzeitig weiß sie aber auch als einzige, was damals wirklich passiert ist. Der Blick, den Käthe Reichel als Frau Martin Jadup hier zuwirft zeigt, ähnlich wie jener der Verkäuferin in der oben beschriebenen Szene, unausgesprochene Verachtung gegenüber den so genannten *Autoritäten*.

Die dritte Film-Figur, auf die an dieser Stelle eingegangen werden soll, ist Edith, die Tochter des Stadtchronisten Willy Unger. Rainer Simon bezeichnet sie als „kleine Hexe“ im „positiven Sinn“.⁴⁰¹ Wie schon erwähnt, behauptet sie alles zu wissen, was in der Stadt passiert. Die Leute um sie herum wissen offenbar nicht, wie sie mit dem vorlauten Mädchen umgehen sollen, denn in den meisten Fällen fällt ihnen keine Antwort auf ihre doppeldeutigen Kommentare ein. Ihre mystische Bedeutung wird vor allem deutlich, als sie Jadups Sohn Max auf dem Friedhof trifft. Sie schauen

401 Interview Rainer Simon geführt von Barbara Eichinger. In: Frank Stern, Barbara Eichinger (Hg.), Film im Sozialismus - Die DEFA, 211

durch einen Fensterrahmen in eine Kapelle hinein und Edith sagt dabei, sie wisse, was die Tote in dem Sarg jetzt gerade denke. Vor dieser Szene hüpfst Edith vor Max fröhlich über den Friedhof und verrät ihm: „Willst du wissen, was ich mal werde? Pastorin! (...) und du wirst Bürgermeister und dann predigen wir beide. Du im Rathaus und ich in der Kirche.“

Als Max sie einmal besucht, sieht man die Wohnung ihrer Familie. In der Mitte der Wohnung sitzt Vater Willy Unger und füttert das Baby auf seinem Arm. Mit seinem polnischen Akzent begrüßt er Max sofort herzlich. Im Korb neben ihm sitzt ein Schaf. Da alle vier Kinder, die Eltern und das adoptierte Schaf sich gemeinsam in einem Raum aufhalten, handelt es sich bei der Wohnung vermutlich um eine Ein-Zimmer-Wohnung. Wie Barbara Eichinger anmerkt, wirkt die Wohnung recht ärmlich. Simon antwortet auf diese Bemerkung:

„Armut oder Reichtum war für sie gar nicht die Frage. Sie hatten, was sie brauchten, sozial waren sie nicht gefährdet. Wohlstandsdenken spielte für sie keine Rolle. Statusdenken existierte nicht. Wunderbare Verweigerer!“⁴⁰²

Tatsächlich wirkt die Beziehung zwischen den Familienmitgliedern stets herzlich und liebevoll. Trotz der Freundschaft zur Familie des Bürgermeisters macht die Familie Unger aber eher den Eindruck, als würden sie am Rand der Gesellschaft stehen. Schon beim ersten Auftritt Ediths auf dem Fußballplatz (siehe oben) sitzt diese abseits und sieht den anderen Kindern nur beim Spielen zu. Wie Simon anmerkt:

„Aber Menschen, die etwas besonderes haben, laufen bis heute ganz schnell Gefahr, ausgegrenzt zu werden. Als krank oder als abseitig ... aber gerade sie sind die Interessanten.“⁴⁰³

Genau wie Frau Martin ist sie eine Figur, die – im Unterschied zu den *normalen* Stadtbewohnern – immer unverblümmt und unmittelbar heraus sagt, was sie sich denkt. Eine Haltung, die ihr beinahe großen Ärger einbringt.

Als die Kinder im Rahmen der FDJ über ihre Eltern Artikel verfassen sollen, in denen sie über deren *gesellschaftliches Engagement* schreiben, wird jener von Eva, deren Eltern bei diversen Parteiaktivitäten offenbar ganz besonders *aktiv* sind, in der Zeitung veröffentlicht und am Schwarzen Brett der Schule angebracht. Edith macht sich in einem Zettel, den sie daneben hängt, darüber lustig: „Überhaupt bin ich so dick, dass niemand übersehen kann was für ein dickes fettes Vorbild ich bin.“ Es kommt in der Folge zu einer Art Tribunal, bei dem Max die Rolle des Anklägers zukommt. Er muss den Brief vorlesen, woraufhin die ganze Gruppe zu kichern beginnt. Sie werden abgemahnt und hören nun ernst zu, was Max vorliest. Max fragt Edith daraufhin

402 Ebenda, 211f.

403 Ebenda.

eindringlich, was sie sich denn dabei gedacht hätte. Er verwendet dabei wortwörtlich dieselben vorwurfsvollen Phrasen wie sein Vater in der oben beschriebenen Szene, als er von Boel wissen will, wer es war, der sie vergewaltigt hat („Du mußt es uns sagen!“). Doch Edith schweigt, genau wie Boel schweigt. Später erzählt Max seinem Vater von dem Tribunal. Jadup beginnt zu kichern, als er Ediths Text liest und fragt, wer denn auf die Idee mit diesen Artikeln gekommen sei. Max antwortet: „Du, Vater!“ Unter anderem durch dieses Ereigniss wird Jadup schlagartig bewusst, dass er damals wie heute die Parteiräson immer über den einzelnen Menschen gestellt hat.

Was haben diese drei märchenhaften Figuren, Gwissen, Frau Martin und Edith nun gemeinsam, und was für eine Bedeutung haben sie in *Jadup und Boel*? Alle drei stellen auf unterschiedliche Art und Weise das Wissen und Gewissen der Kleinstadt Wickenhausen dar. Die Figuren wirken zwarrätselhaft, aber dennoch natürlich, ehrlich und direkt. Im Vergleich dazu scheinen die *normalen* Menschen, also die Verkäuferin, der Kaufhallenleiter, Jadup, Barbara, die Kreissekretäre, Eva, Arne und Max tendenziell eher gestresst, verkrampft und damit eigentlich viel unnatürlicher als die drei *fantastischen* Figuren. Im Unterschied zu den *Normalen* passen diese Figuren viel besser in das mittelalterliche Ambiente der Stadt und fühlen sich dort auch sichtbar heimischer als die anderen.

Das Auftauchen dieser Figuren – vor allem das des surrealen Gwissens – in einem Gegenwartsfilm, widersprach den Prämissen des *sozialistischen Realismus* grundlegend. Ihre Existenz entzieht sich einer rein rationalen Erklärung und damit der von der Partei vorgegebenen *richtigen* Wirklichkeit.

Der gute Anfang? philosophisch-ideologische Aspekte des Films

Bei *Jadup und Boel* handelt es sich um weit mehr als nur eine kritische Zustandsbeschreibung der DDR Anfang der achtziger Jahre. Wie Klaus Finke in seiner Analyse nachweist, relativiert der Film erstens den in der DDR allgegenwärtigen Mythos vom *schweren aber guten Anfang* des Staates und stellt zweitens eine Verfilmung einer bestimmten – nicht mit der Parteilinie übereinstimmenden – Interpretation marxistischer Philosophie dar.⁴⁰⁴

404 Vgl. Finke, Politik und Film, 877-905. Dieses Kapitel orientiert sich an der Filmanalyse von Klaus Finke. Die an sich sehr gute Analyse des Autors, wird leider durch polemische Kommentare gegenüber ostdeutschen Kollegen an dieser und anderen Stellen seiner Monographie getrübt. Obwohl einzelne seiner Kritikpunkte gerechtfertigt sein mögen, schießt er mit seiner polemischen Kritik übers Ziel hinaus indem er den Kollegen pauschal mangelnde Reflektiertheit und „Arbeit am eigenen Mythos“ unterstellt. Obwohl ich mich von dieser Sichtweise distanziere, soll der Autor hier ausführlich zitiert werden, da seine Analyse von *Jadup und Boel* die beste mir bekannte ist. Die „ins persönliche gehende“ Polemik wird auch an anderer Stelle kritisiert: Kai Herklotz: Rezension zu: Finke, Klaus: *Politik und Film in der DDR*. In: H-Soz-u-Kult, 12.12.2008, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2008-4-228> [20.01.2013].

In *Jadup und Boel* kann sich – wenn es darum geht diesen *Anfang* der DDR konkret zu benennen – keiner so genau erinnern, wie dieser ausgesehen hat: weder der Dorfchronist, noch Jadup, als er vor den *Junghistorikern* sitzt. Laut sagt er zu den Kindern und Jugendlichen: „Am Anfang war natürlich die Befreiung.“ Man sieht ihn dabei ratlos ins Publikum schauen. Es folgt ein Schwenk über die gelangweilten Gesichter der Kinder. Dabei denkt er: „Was soll ich ihnen erzählen? Ich kann ihnen doch nicht erzählen, was mich noch immer schlaflos macht.“ Der *gute Anfang* in Wickenhausen wird verdunkelt durch ein „unklares Verbrechen“⁴⁰⁵, nämlich der Vergewaltigung des jungen Mädchens Boel, das bis in die Gegenwart des Films hineinwirkt und das die Gegenwart mit „diffusem Verdacht infiziert.“⁴⁰⁶.

Auf der zweiten Zeitebene wird der Seher immer wieder in die Erinnerung der verschiedenen Film-Figuren geführt und lernt so, diesen „diffusen Verdacht“ und das Misstrauen der Menschen untereinander besser verstehen. Die visuelle Umsetzung dieser *Erinnerungssequenzen* entspricht dem, was die meisten Seher üblicherweise mit *Traumsequenzen* assoziieren. Durch den Einsatz von Weichzeichner wirken die Szenen verschwommen und schemenhaft. Die Figuren werden von ihren Erinnerungen oft inmitten einer ganz alltäglichen Tätigkeit eingeholt. Sie halten kurz inne und erinnern sich. Es folgt die emotional oft sehr intensive Szene und darauf wieder ein harter Schnitt, der den Seher in die Alltagssituation des Protagonisten zurückwirft. Beispielsweise sieht man Arne beim Teppich klopfen, oder Frau Martin beim Kirschen essen. Durch diese dramaturgische Umsetzung wirkt die *Vergangenheitsebene* direkt in *Realitätsebene* des Films hinein.

Besonders deutlich ist dieses Hineinwirken während der bereits erwähnten FDJ-*Junghistoriker Tagung*. Auf dem Podium, etwas erhöht, sitzen der Bürgermeisters, der Dorfchronist Willy Unger, die Lehrerin und ein FDJ-Funktionär im blauen Hemd. Im Publikum vor ihnen befinden sich einige Kinder und Jugendliche, darunter auch Jadups Sohn Max. Die hübsche und angepasste Eva beginnt ihren eloquenten, aber vom Blatt gelesenen Vortrag, der – wie es im Drehbuch heißt – von „serviler Dreistigkeit“ gekennzeichnet ist⁴⁰⁷. „Nun aber erfolgt der Einbruch des Unerwarteten, gegen die Stimme [Evas] erhebt sich eine andere Stimme.“⁴⁰⁸ Während die Vortragende Applaus bekommt, hört man Boel sagen: „Ich will lieber tot sein als so reden.“ Dabei sieht man kurz Boels Gesicht, anschließend den Hinterkopf Jadups und verschwommen im Hintergrund die begeistert klatschenden Kinder. In dieser wenige Sekunden dauernden Sequenz vermischt sich die *Gegenwartsebene* gänzlich mit der *Erinnerungsebene*, und Jadups Wahrnehmung

405 Ebenda, 886.

406 Ebenda, 886.

407 Ebenda, 894. Nach Drehbuch, 62f

408 Ebenda, 895.

verschiebt sich ins Irreale. Audiovisuell umgesetzt wird dies durch den plötzlichen Wegfall des Tons und dadurch, dass nun auch die *Gegenwartsebene* weichgezeichnet ist. In einer kurzen Einstellung sieht man nun Max in Zeitlupe und Großaufnahme frenetisch applaudieren und geradezu wahnsinnig grinsen. Diese im Drehbuch nicht in selbiger Form vorgesehene Einstellung⁴⁰⁹ erinnert durch die überzogene Mimik und Gestik an die Ästhetik des Stummfilms oder an die nationalistische Begeisterung der Jugendlichen in *Im Westen nichts Neues*.⁴¹⁰ Obwohl eine explizite Anspielung darauf nicht nachzuweisen ist, liegt dennoch nahe, dass durch diese Form der Darstellung fanatische unkritische Begeisterung angedeutet werden soll. In diesem Fall ist es nicht nationalistische Begeisterung, sondern die Begeisterung über die Muster-FDJ-Dame, die den inhaltsleeren abgedroschenen Parteifloskeln ein wenig jugendliches Aussehen verpasst.

In der Realität findet diese Begeisterung freilich nie statt. Tatsächlich sitzen die Kinder immer noch gelangweilt im Publikum. In dieser wenige Einstellungen andauernden Sequenz interveniert also die Erinnerung direkt in Jadups Wirklichkeit und verändert dadurch seine Wahrnehmung der Realität. Er hat plötzlich Angst vor dieser irrealen, fanatischen Begeisterung. In einer auch für ihn selbst überraschend harten Reaktion faucht er Eva an, dass das, was sie sage, allen bekannt sei, und schickt sie auf ihren Platz.

Die *Erinnerungssequenzen* der Bewohner finden entweder in sehr hellen oder sehr dunklen Räumen statt. Anhand dessen wird im Falle Jadups auch die Ambivalenz des *Anfangs* deutlich. Einerseits erinnert er sich an das Hissen des roten Turnleibchens als provisorische Fahne am Kirchturm; an die schönen Stunden, die er im sonnendurchfluteten Kirchturm, seine revolutionären Schriften lesend, verbrachte und auch an die Gesellschaft Boels auf dem Turm. Gemeinsam sieht man sie dort nebeneinander über ein Buch gebeugt sitzen. Jadup bemüht sich, ihr ein wenig lesen beizubringen. Doch Boel will nicht lesen, sondern schlichtweg mit ihm zusammen sein.⁴¹¹ Jadup jedoch versagt dabei, das zu erkennen und zu würdigen. Als es darum geht, Boel nach der Vergewaltigung beizustehen, wendet er sich im wahrsten Sinn des Wortes von ihr ab. In dieser bereits oben kurz beschriebenen Szene dreht sich Jadup von ihr weg, während sie ihm vertrauensvoll die wie durch ein Wunder *warzenlose* Hand entgegenstreckt. Frau Martin sagt, Boel hätte die Warzen für Jadup *besprechen* lassen. Er tut in diesem Moment so, als würde er nicht verstehen, was die Mutter sage. Er glaubt nun nicht mehr an *Wunder*, sondern an den politischen Fortschritt und die *wissenschaftlich* erwiesene Überlegenheit der marxistischen Lehre. Dies wird insofern deutlich, als er Boel mit

409 Ebenda, 895. Nach: Drehbuch, 62f.

410 In besagter Szene springen die Jugendlichen, angeheizt von der nationalistischen Brandrede des Lehrers begeistert auf um sich für den Ersten Weltkrieg freiwillig zu melden. *Im Westen nichts Neues* (R: Lewis Milestone, 1930)

411 Finke, Film und Politik, 890. Nach: Drehbuch, 75.

denselben Phrasen abwimmelt, mit denen ihn zuvor seine Genossen überredet hatten, den Feuerwache-Posten aufzugeben. Er fertigt „mit dem Vokabular – *Mittelalter* (...), diesen Menschen ab und übersieht dessen Zeichen der Zuwendung.“⁴¹²

Über dreißig Jahre später brechen die Erinnerungen daran über ihn herein, und bringen ihn aus der Fassung. Als Jadup wegen dem Eklat mit der Verkäuferin zu seinen Genossen in der *Kreisleitung* zitiert wird, erzählt er diesen, was ihn bedrückt. Er sagt an dieser Stelle: „Wir haben sie tot gemacht - mit der Ausfragerei. Egal ob sie noch lebt.“ Es folgt ein *mentales Bild*, das Boel auf einem Floß stehend mitten auf einem See zeigt. „Und heute ist mir so, als könnte ich mir keinen anderen Menschen so gut [wie Boel] als Genossen vorstellen.“ Das Floß mit Boel treibt weiter weg. Jadup wird während des Films immer mehr bewusst, dass er Mitschuld am Scheitern von Boel trug.

„Es ist aber zugleich mehr als ein persönliches Versagen, es ist erkennbar das Versagen einer Politik, die sich selbst als wissenschaftlich fundiert versteht; es ist die Blindheit dieser wissenschaftlichen Theorie und ihrer Funktionäre vor dem nächsten Menschen, die hier am Fall des Umgangs des jungen Kommunisten Jadup mit dem Mädchen Boel reflektiert wird: es ist die systematisch angelegte Überflüssigkeit der Menschen in diesem Theoriegebäude (...). Ihm offenbaren sich die inhumanen Folgen einer Politik, die ihre Kriterien ausschließlich von einer Sache beziehen und persönlich-menschliche als irrelevant bezeichnet.“⁴¹³

Wie Finke weiter feststellt, ist Boel somit das „erste Opfer“ dieses „politischen Fortschritts“⁴¹⁴ Boel ist also auch durch Jadup *absolut* gescheitert. Sie konnte in der Stadt unter den gegebenen Bedingungen nicht mehr weiterleben. Entweder ihr Leben hat sich für immer verändert oder sie ist tatsächlich tot. Dies bleibt sowohl den Protagonisten als auch den Zuschauern verborgen.

Jadup wird nun bewusst, dass er an der Situation damals mit Schuld trug. Im Laufe der Handlung schafft er es nun, aus dem damaligen *absoluten* Scheitern ein *graduelles* zu machen, die Erinnerungen zu reflektieren und daraus Kraft für die Zukunft zu gewinnen. „Die Erinnerung an die Urszene der [sic] Versagens der *revolutionären Theorie und Rhetorik* vor dem Nächstem, dem Menschen, verändert Jadups *Wirklichkeitsbegriff* entscheidend.“⁴¹⁵ Unmittelbar visualisiert wird genau diese Veränderung in der geschilderten Szene bei der *Junghistorikertagung*, in der die Grenze von Realem und Irrealem verschwimmt.

Die Sorge um die Beziehung zu Max treibt Jadup an. Zu Beginn des Films ist die Beziehung, wie in der eingangs beschriebenen Szene, in der Jadup den Sohn weckt, gut. Durch die umgehenden Gerüchte verschlechtert sich das Verhältnis jedoch. Als Jadup seinen langweiligen

412 Finke, Film und Politik, 894.

413 Ebenda, 884, bezugnehmend auf Kapitel III. des selben Buches.

414 Ebenda, 892.

415 Ebenda, 886.

und unehrlichen Vortrag vor den *Junghistorikern* hält, sieht man Max genervt einen Blick auf die Uhr werfen. Jadups Angst vor der wachsenden Entfernung zwischen zum Sohn wird wieder mit *mentalen Bildern* visualisiert. Nun steht nicht mehr Boel, sondern Max auf dem selben wegtreibenden Floß. Auch in dieser Beziehung droht Jadup also zu scheitern.

Die weitere Befürchtung, die Jadup hat, ist, dass sein Sohn die selben Fehler begehen könnte wie er und die Beziehung zu Menschen einer *Sache* unterordnet. Deutlich wird dies in der Vorstellung Jadups von dem frenetisch applaudierenden Max, sowie darin, dass sich Max nun selbst in der Situation wiederfindet, in der er Tribunal halten muss. Als Max merkt, dass sein Vater, obwohl er selbst das Verfassen der Artikel über die Eltern vorgeschlagen hat, diese eigentlich für Blödsinn hält, sitzt auf einmal Jadup selbst vor seinem Sohn auf der Anklagebank. („Du, Vater!“) Max fährt nach diesem Erlebnis sofort zu Edith, um sich für sein Verhalten zu entschuldigen.

Aber auch Jadup ist nicht immer ein angepasster Parteisoldat gewesen. Als Feuerwächter hauste er alleine auf dem Turm. In einer Erinnerung Jadups wird eine Parteisitzung gezeigt, in der die Genossen ihn dazu bringen, vom Turm zu kommen. Die Genossen sitzen in einem dunklen Raum um einen Tisch herum. Über ihnen hängt das Porträt Stalins. Zuerst sieht man den jungen Jadup, der durch ein kleines Fenster blickt und sagt: „Wenn ihr wüsstet, wie schön der Strom von dort oben ist.“ Ein Genosse antwortet daraufhin: „Wenn er den Strom sehen will, soll er ans Ufer gehen.“ Jadup sagt darauf: „Manchmal rede ich mit den Tauben und Dohlen.“ Eine Genossin antwortet stupide: „Tiere können gar nicht reden.“ Aus dieser Feststellung wird ersichtlich, worum es dabei geht, nämlich – wie schon die Broschüre von Friedrich Engels sagt – um die *Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*. Die Genossen brauchen keinen Utopisten *in den Wolken*, sondern einen Praktiker, der mit den Menschen redet. Es findet eine Abstimmung darüber statt, ob Jadup den Posten aufgeben müsse. Auch Jadup stimmt dafür: *Einstimmig!*⁴¹⁶

Über das Wort *Einstimmig* wird hier eine Verbindung zu einer ganz anderen Szene hergestellt. Nach dem Streit mit der Verkäuferin entschuldigt sich der Bürgermeister bei dem Kaufhallenleiter. Gleichzeitig fragt er nun aber etwas genauer nach, „wie sie denn ihre Verpflichtungen zustande gebracht“ hätten. Sie stehen dabei vor einem Kinder-Karussell auf dem Platz neben der Kaufhalle.

Kaufhallenleiter: „Na hör mal! Stellst du dich dumm. Du sitzt im Rathaus und machst das jeden Tag drei mal.“ (Es geht dabei um die Abstimmungen des Kollektivs.)
J: „Ich frag ja nur. Vielleicht macht ihr das ja anders.“

416 Vgl. Finke, Film und Politik, 890ff.

K: „Anders ... Ha. Mach du das mal anders. (zögert) Also, Kolleginnen, sag ich: Diskussion. Dann stehst du rum wie bestellt und nicht abgeholt. Bis endlich eine das Eis bricht. Da stehen dir erstmal die Haare zu Kopf mein lieber Mann. Dann knallen sie dir alles an den Kopf. (...)

J: „Und weiter?“

K: „Du bist der Leiter. Dir wird erstmal alles angehängt. Die Kolleginnen sind bis oben hin geladen. Aber was soll ich denn machen. Ich sitze doch zwischen den Stühlen. (...) Entweder ich gebe dem Kollektiv recht, oder der Leitung. Du wirst lachen, ich habe nämlich auch eine. Und die sitzt selber zwischen den Stühlen. Also was sage ich. Ich sage Kollegen, das sind doch keine politischen Argumente. Ich stelle die ideologische Frage. (...) Ich weiß auch genau, wen ich dabei ansehen muss. (...) Abstimmung. Schluss. Aus. (...) Ich bin doch kein Anfänger.“

Während sie sprechen beginnt sich das Karussell zu drehen. Jadup hüpfst auf das Karussell und ruft dem Verkäufer zu: „*Einstimmig!* Ha. Immer im Kreis rum. Jeder von uns beherrscht das schon im Schlaf. Wir sind doch alle keine Anfänger mehr.“

Diese harmlos wirkenden Karussell-Szene ist mehr als ein Tabubruch. Hier wird eine wesentliche ideologischen Grundlage des Marxismus-Leninismus, der *demokratische Zentralismus*, der nichts anderes besagt als „Die Partei hat immer recht“, explizit als Farce benannt. Nicht zufällig plädiert Hans-Dieter Mäde in seinem Bericht an die *Stasi* vom Mai 1980 genau aus diesem Grund für ein Verbot des Films: Weil er genau diesen ideologischen Grundsatz in Frage stellen würde.⁴¹⁷

Gleichzeitig wird durch die Schilderungen des Kaufhallenleiters auch die Mangelwirtschaft der DDR verständlich. So wie es hier beschrieben wird, werden handfeste Alltagsprobleme – begründet mit der *ideologischen Frage* – schlicht und einfach von einer Leitungsebene zur nächsten geschoben. Visualisiert wird diese im Grunde kindische Abstimmungspraxis, die offensichtlich zur ewigen Wiederholung der selben Fehler führt, durch die Karussell-Fahrt des Bürgermeisters.

Resümee

Wie endet die Geschichte über den Bürgermeister und über die Kleinstadt Wickenhausen? Wie es in der Stellungnahme der Gruppe Babelsberg heißt:

„Er reflektiert nicht nur, sondern korrigiert sich auch praktisch da, wo ihm das nötig scheint: Er lässt keinen Zweifel daran, daß er eine solche Haltung wie die des Kaufhallenleiters nicht wieder unwidersprochen hinnehmen wird, gerade weil er sie auch in Momenten bei sich entdeckte; er ist bereit, nicht genügend gründlich

⁴¹⁷ Geiss, Repression und Freiheit, 133. Nach: Abt. XX/7, Bemerkungen zur politisch-ideologischen Situation im DEFA-Studio für Spielfilme Mai 1980, MfS-Akte OV „Schreiber“, o.BI.-Nr.

Überdachtes zu verändern; er richtet sich darauf ein, die junge Generation mit ihren Ansprüchen und Vorstellungen ernster zu nehmen, mit allen schwierigen Konsequenzen, die sich daraus ergeben können. So kann der Film durch die Ernsthaftigkeit der Prüfung, die der Held durchlebt, ein bewegendes Bekenntnis zum Sozialismus in unserem Lande werden, mit all seinen Problemen und Potenzen.“⁴¹⁸

Diese Haltung wird ganz explizit zum Ausdruck gebracht, als Jadup eine Rede zur Jugendweihe hält:

„Liebe Mädchen und Jungen ... vor allem wollen wir uns nichts vormachen. Ich weiß ja was ihr denkt. Wenn er doch bloß schon fertig wäre. ... Nein, ihr befindet euch in einem Irrtum, wenn ihr glaubt, dieselbe Rede zu bekommen, wie voriges Jahr und vorvoriges Jahr schon eure älteren Geschwister bekommen haben (...) Ich möchte euch nur eins sagen: Hütet euch, alle Probleme endgültig lösen zu wollen, ich habe es immer wieder versucht und jetzt weiß ich, es geht nicht. Das Leben ist keine Frage, die man endgültig löst. Es bliebe dann nur Stillstand und Tod. (...) Ich hoffe, ihr versteht das, was ich sagen will: Natürlich muss man versuchen, die Fragen, die das Leben stellt, zu beantworten. (...) Aber man muss es tun in dem Wissen, dass die Fragen aus ihrer Lösung immer neu entstehen, so neu wie wir sie vorher gar nicht kannten. Wenn man das vergisst, kommt man sehr leicht dazu, die Fragen zu lösen, indem man sie bei Seite schiebt. (...) Dann bleibt aber auf das Fragen nur eine Antwort: Alles ist so, weil es so ist. Man tötet das Vertrauen, das in jeder Frage steckt. (...) Merkt ihr, wie unveränderbar die Welt dann wird? (...) Aber ich glaube dass das Schicksal der Revolution unser aller Schicksal an Menschen geknüpft ist, für die man wie Lenin sagt, bürgen kann, (...) dass sie kein Wort gegen ihr Gewissen sagen werden. Ja und ich hoffe: solche Menschen werdet ihr.“

Diese Rede macht noch deutlicher, wie vernichtend das Urteil über die eigene Vergangenheit, stellvertretend für die Vergangenheit der SED ausfällt. Genau solche Menschen wie Boel, die meinte „Ich würde lieber tot sein als so zu reden!“ wurden damals von Jadup und seinen Genossen verraten und im weiteren Sinne getötet.

In der letzten Szene sieht man Vater und Sohn gemeinsam auf dem Kirchturm stehen. Jadup redet nun offen mit Max über Boel und die Zeit, als er am Kirchturm gelebt hatte. Klaus Finke interpretiert diesen letzten Abschnitt des Films insofern, als dass Jadup hiermit wieder an den Ort seiner Jugend zurückfindet und die Erfahrungen nun an seinen Sohn weitergibt.⁴¹⁹ Der Kirchturm war „(...) in seiner eigenen Jugend Lektüre- und Hoffnungsraum einer gesellschaftsverändernden Utopie.“ Der Film sei somit als „Prozess einer Wiedererlangung von Geschichtsbewusstsein mit einem offenen Schluss“ zu interpretieren.⁴²⁰

418 *Wolf, Richter*, Stellungnahme, 16.11.1979.

419 *Finke*, Film und Politik, 886.

420 Ebenda.

Die fantastisch-märchenhaften Figuren sowie die in die Gegenwart intervenierende *Erinnerungsebene* sind Elemente, durch die das „Unwirkliche an der Wirklichkeit“⁴²¹ im Alltag von Wickenhausen - stellvertretend für den Alltag der DDR - sichtbar gemacht wird.

Diese Unwirklichkeit wird Jadup und damit dem Zuschauer im Laufe des Films allzu deutlich vor Augen geführt. Sie führt dazu, dass der Bürgermeister zurückfindet zur Utopie sowie zu ehrlichen Beziehungen mit seinen Mitmenschen.

Max ruft vom Turm aus Edith zu, die unten durch die engen Gassen von Wickenhausen läuft. In der allerletzten Einstellung sieht man sie, wie sie durch einen riesigen Holz-Rahmen, den zwei Handwerker an ihr vorbei tragen, hüpfst. Es handelt sich dabei wiederum um eine Metapher über die *Selbstreflexivität* des Films.⁴²² Edith ermuntert sozusagen den Zuschauer, nun selbst durch oder aus dem Rahmen *dieser* Kleinstadt und *dieser* DDR zu springen.

421 Ebenda, 894.

422 Ebenda, 902f.

3.2 Das Fahrrad⁴²³

Der Film dreht sich um die etwa 30-jährige Susanne (D: Heidemarie Schneider). Die alleinerziehende Mutter ohne Berufsausbildung hadert mit der Eintönigkeit ihres Lebens und ihrer Arbeit und kündigt daher unüberlegt ihren Job an der Metall-Stanze. Während sie versucht, anderswo Arbeit zu finden, wird ihre fünfjährige Tochter krank. Um die Arztkosten bezahlen zu können, folgt sie dem Rat einer Freundin aus ihrer Stammdisko und täuscht den Diebstahl ihres Fahrrads vor, um die Versicherungssumme ausbezahlt zu bekommen. Währenddessen beginnt sie eine Beziehung mit Thomas (D: Roman Kaminski), der ihr in dem Betrieb, in dem er Abteilungsleiter ist, einen neuen Job verschaffen kann. Der Fahrrad-Betrug fliegt jedoch auf und Susanne erhält eine Anzeige. Aufgrund der Solidarität ihrer neuen Mitarbeiterinnen und der Hilfe von Thomas wird jedoch von einer Verurteilung abgesehen. Die Gefahr scheint abgewendet, doch das Vertrauen der beiden zueinander ist erschüttert. Thomas lässt seinen Frust darüber, dass er mit seinen Ideen zur Erneuerung des Betriebes gescheitert ist, an Susanne aus. Nachdem er sie offen beleidigt, verlässt sie ihn Hals über Kopf. Der Film endet damit, dass Tochter Jenny erstmals selbstständig auf dem Fahrrad ihrer Mutter fährt. Die Mutter lacht dabei – was sie während des Filmes kaum tut – vor Freude auf. Thomas steht währenddessen etwas verschämt abseits und sieht den beiden zu. Ob er und Susanne sich wieder versöhnen, verrät der Film nicht.

Die Regisseurin Evelyn Schmidt ist eine Vertreterin der jüngsten DEFA Regie-Generation – der Generation des ewigen *Nachwuchses*. Die Produktion des Films fand in der ersten Jahreshälfte 1981 statt.⁴²⁴ Die Rezensionen waren durch die Bank schlecht. Horst Knietzsch titelte beispielsweise: „Mißlungen“.⁴²⁵ *Das Fahrrad* wurde außerdem nicht beworben und nur in einigen wenigen „Studiokinos“ aufgeführt. Obwohl der Film also nie direktzensiert oder verboten wurde, versuchte man anderweitig zu verhindern, dass er ein Publikum fand. Was machte diesen auf den ersten Blick harmlosen Film über die durchs Leben stolpernde alleinerziehende Mutter so unbequem?

3.2.1 Die Filmemacher

Evelyn Schmidt, geboren 1949, studierte von 1969 bis 1974 auf der *HFF Potsdam-Babelsberg* und war anschließend, zwischen 1973 und 1977, Meisterschülerin bei Konrad Wolf.⁴²⁶ *Das Fahrrad* war

423 Der Film ist im Rahmen der Retrospektive im *Museum of Modern Art* auf DVD erschienen. Siehe Fußnote 324.

424 Gedreht wurde vom 24.2.1981 bis zum 25.5.1981. vgl. Tagesberichte Das Fahrrad (Film-Nr: 00/0717) (o.A.). In: BArch/DR/117/28062, Mappe 3/6.

425 Horst Knietzsch, Mißlungen, Neues Deutschland, 29.07.82. In: PD HFF, 158/1.

426 Vgl. <http://www.defa.de/cms/schmidt-evelyn> [20.01.2013], sowie *Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.* (Hg.), DEFA NOVA, 128.

ihr zweiter umgesetzter Spielfilm nach *Seitensprung*. Durch die massive Kritik an ihrem zweiten Film konnte sie danach unter erheblichen Schwierigkeiten noch drei weitere Filme für die DEFA drehen, erhielt jedoch keine feste Anstellung.⁴²⁷ Im Normalfall wäre dies ab dem dritten Film der Fall gewesen.⁴²⁸ „Rechtsgrundlagen gibt es nicht, aber es gilt als vereinbart, in dieser Weise zu verfahren.“⁴²⁹ Hätte sie diese Festanstellung bekommen, wäre sie die dritte Regisseurin im DEFA-Studio für Spielfilme geworden. Später meinte sie diesbezüglich: „Bei den drei Regisseurinnen im Studio konnten wir uns nur an den restlichen dreißig Männern messen und fühlten uns auch so.“⁴³⁰ Aus dem Filmteam zählte jedoch nicht nur die Regisseurin zum *Nachwuchs*: Für den Szenerist und Autor Ernst Wenig sowie für die Schnittmeisterin Sabine Schmager stellte *Das Fahrrad* ihr Debüt dar.⁴³¹ Interessante personelle Parallelen gibt es zwischen *Das Fahrrad* und *Jadup und Boel*. Sowohl die Dramaturgin Erika Richter als auch der Kameramann Roland Dressel wirkten bei beiden Filmen mit. Der Film wurde im Rahmen der *Studiogruppe Babelsberg* produziert.

3.1.2 Entwicklung des Stoffes und Abnahmeprozess

Das älteste im Bundesarchiv einsehbare Szenarium von Ernst Wenig zu *Das Fahrrad* stammt aus 1977.⁴³² Anders als in späteren Fassungen beginnt die Erzählung der Geschichte hier aus der Perspektive einer Richterin, die sich mit dem von Susanne begangenen Fahrrad-Diebstahl beschäftigt. Die Richterin hatte in letzter Zeit immer öfter mit ähnlichen Delikten zu tun. Junge Leute wurden leichtfertig kriminell, indem sie beispielsweise einen Betrug begangen. Sie beschließt daher, sich nun eingehender mit Susannes Fall zu beschäftigen und den Beweggründen der jungen Frau auf den Grund zu gehen. Bereits in dieser frühen Version des Szenariums wird die Ziellosigkeit der Hauptperson hervorgehoben:

„Susie Peters lebt in den Tag hinein – ohne positive Ziele. Sie weiß, was sie nicht will: nämlich ein ordentliches, geplantes, vorausschauendes Leben führen, in dem Überraschungen nicht stattfinden. Aber sie hat eigentlich keinen Gegenentwurf – ihre Haltung gründet sich auf Ablehnung.“⁴³³

Die Richterin als zentrale Figur der Erzählung wurde sehr bald während der Entwicklung des Stoffes aufgegeben. Wie in den meisten DEFA Gegenwartsfilmen wird so auch hier eine Erzählung aus der Perspektive einer den Staat repräsentierenden Person vermieden. Dass man sich durch derartige Perspektiven angreifbar machen könnte, wird später indirekt durch ein Gutachten eines

427 Diese waren *Auf dem Sprung* (1984), *Felix und der Wolf* (1987) und *Der Hut* (1990).

428 *Dalichow*, Debüt-Filme, 21.

429 Ebenda.

430 Evelyn Schmidt, Na und?, 15.8.1993. In: *Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.* (Hg.), DEFA NOVA, 132.

431 Ebenda, 21-34, sowie <http://www.defa.de/cms/schmidt-evelyn> [20.01.2013].

432 Ernst Wenig, Skizze für einen Film, 10.3.1977. In: BArch/DR/117/7429.

433 Ebenda.

Staatsanwaltes, das speziell für das Szenarium eingeholt wurde, bestätigt.⁴³⁴ Hier heißt es: „Um es ganz deutlich zu sagen: es geht nicht an, den Staatsanwalt derartig bürokratisch und verständnislos gegenüber den Problemen Susanne Beckers zu zeigen.“ Weiter konstatiert er eine „nicht zu billigende eigenartige Zeichnung der DDR-Justiz“.⁴³⁵ Wohl um weiteren Anschuldigungen dieser Art auszuweichen wurde die Rolle der Staatsanwältin im Film auf wenige Worte gekürzt.

Im Zuge der Bearbeitung des Stoffes nahm die Regisseurin einige weitere Veränderungen vor. So wurde aus Susie, dem naiven Mädchen Anfang Zwanzig, die bereits etwas lebenserfahrene fast zehn Jahre ältere Susanne. Heidemarie Schneider, die von Schmidt bevorzugte Besetzung Susannes, wurde anfangs mit der Begründung, sie sei zu alt, abgelehnt.⁴³⁶ Dadurch, dass die Regisseurin sich jedoch umentschied und Schneider dennoch die Rolle anbot, ergab sich eine willkommene Bedeutungsverschiebung.⁴³⁷ Diese wird in der Stellungnahme der Gruppe Babelsberg erörtert. Hier heißt es, da die Protagonistin nun älter sei, werde die „soziale Brisanz verschärft“.⁴³⁸ Die ältere Susanne habe nämlich bereits mehr - auch negative - Erfahrungen in ihrem Leben gemacht und sehe ihre Umwelt dadurch nicht mehr so naiv, wie es eine jüngere Protagonistin täte. Sie sei daher auch nicht mehr bereit, „Kleinlichkeit und Egoismus“ eines Partners zu akzeptieren. Dies sei insofern authentisch, da durch die guten „sozialen Bedingungen“ in der DDR ein eigenständiges Leben von alleinstehenden Müttern möglich sei. Viele Beziehungen würden daher in der Realität leichtfertig an alltäglichen Konflikten zerbrechen. „Diese Bereitschaft, schnell wieder zu brechen, ist bei den jüngeren Frauen unseres Landes relativ verbreitet.“⁴³⁹ Es heißt hier weiter, dass der Film als ein Beitrag zur „öffentlichen Debatte“ aus der Sicht der Generation um die Dreißig gesehen werden soll.⁴⁴⁰

Tatsächlich war die Protagonistin durch den Eingriff der Regisseurin ins Drehbuch nun in etwa gleich alt wie sie selbst und wie Teile des Filmteams. Stärker als andere Filme dieser Zeit kann *Das Fahrrad* als eine Verfilmung der eigener Lebenserfahrungen dieser Generation interpretiert werden.

„Denn wir meinten eben, wir hätten etwas zu sagen, und waren auch sehr zufrieden mit uns. Es gab eine Übereinstimmung zwischen uns und dem Film – bei denen, die an ihm arbeiteten, denke ich.“⁴⁴¹

434 Dieter Plath, Staatsanwalt beim Generalstaatsanwalt der DDR, Gutachten zu juristischen Problemen des Szenariums „Das Fahrrad“, 30.4.80, In: BArch, DR/117/27317.

435 Ebenda.

436 Vgl. Interview mit Heidemarie Schneider, Evelyn Schmidt und Erika Richter. In: DVD *Das Fahrrad*, ICESTOREM

437 Interview Erika Richter. In: Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 383.

438 Stellungnahme der Gruppe Babelsberg (o.A.), 9.9.1981, 2. In: BArch, DR/117/27317.

439 Alle Zitate: Ebenda.

440 Ebenda.

441 Interview Evelyn Schmidt. In: Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 384.

Eine weitere Bedeutungsverschiebung ergibt sich durch ein verändertes Ende des Films. In früheren Szenarium/Drehbuch-Versionen endet die Geschichte mit einem klassischen *Happy-End*.⁴⁴² Der Streit zwischen Heiner (im Film heißt er Thomas) und Susanne findet ähnlich wie im fertigen Film statt. Es folgen jedoch einige weitere Szenen in denen sich die beiden wieder versöhnen. Die Geschichte endet dann wie folgt:

„Die drei entfernen sich in der Landschaft, sommerlich. Eine Asphaltstraße, etwas hügelig, Bäume am Straßenrand und dann Felder. (...) Heiner, Susanne und das Kind fahren in die Landschaft.“⁴⁴³

Erst in den allerletzten Drehbuch-Versionen, die unmittelbar vor Drehbeginn entstanden, ist besagtes *Happy-End* nicht mehr vorhanden.⁴⁴⁴ Die letzten Einstellungen wurden weggelassen, sodass offen bleibt, ob das Paar wieder zusammenfindet oder nicht. Auf diese Art bleibt ein Fragezeichen im Raum stehen, welches sicher mit zu dem Gefühl des Unbehagens beiträgt, das der Film hinterlässt.⁴⁴⁵ Dies ist jedoch nicht die einzige Aussage dieser Veränderung. Dadurch, dass am Ende Susanne lachend über den Erfolg ihrer Tochter gezeigt wird, während Thomas ihr verwirrt zusieht, wird ihre Emanzipation von ihm angedeutet. Während sie ansonsten meist als unsicher und zweifelnd dargestellt wird, geht sie nun nicht resigniert, sondern stärker und selbstbewusster aus dem Konflikt mit Thomas hervor.⁴⁴⁶

Die Dreharbeiten von *Das Fahrrad* fanden im Frühjahr 1981 statt. Am 9. September 1981 wurde der Film durch Generaldirektor Hans Dieter Mäde im Studio abgenommen. Laut Erika Richter und Evelyn Schmidt war die Aufführung zur Abnahme äußerst gut besucht. In der Diskussion danach wurde der Film, trotz vereinzelter Kritikpunkte, vor allem an der melancholischen und relativ humorlosen Perspektive, im großen und ganzen gut aufgenommen.⁴⁴⁷ Einige der Anwesenden äußerten sich nachdrücklich positiv überrascht.⁴⁴⁸ Auch Direktor Mäde meinte beispielsweise: „Solche Schritte wie von Seitensprung zu Fahrrad würden wir uns im Studio öfter wünschen.“ Er merkt jedoch auch an, es „wäre ihm wohler, wenn wir ein paar Arbeiten mit großer Lebensfreude an die Seite stellen können.“ Dennoch sei der Film „für vielfältige Versuche der Wirklichkeitsannäherung (...) eine wichtige Arbeit.“⁴⁴⁹

442 Rohdrehbuch „Das Fahrrad“ (o.A.), September 1980, 187. In: BArch, DR/117/4054.

443 Ebenda.

444 Drehbuch „Das Fahrrad“ (o.A.), 13.2.1981. In: BArch/DR/117/1869.

445 Vgl. Erika Richter über das Unbehagen bei der Studio Abnahme. In: Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 387f.

446 Vgl. Petra Mix, Emanzipation oder die Gleichstellung der Frau in der DDR. DAS FAHRRAD von Evelyn Schmidt.

In: Bettina Mathes (Hg.), Die imaginierte Nation. Identität, Körper und Geschlecht in DEFA-Filmen (Schriftenreihe der DEFA-Stiftung, Berlin 2007), 252f.

447 Vgl. Erika Richter über das Unbehagen bei der Studio Abnahme. In: Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 387f.

448 Protokoll der Studioabnahme des Films „Das Fahrrad“ (o.A.), 9.9.1981, verfasst am 30.9.1981. In:

BArch/DR/117/27317.

449 Ebenda.

Die Abnahme in der HV-Film durch den Filmmiester Horst Pehnert verlief jedoch nicht so problemlos wie die Studioabnahme:

„Pehnert stellte die Einschätzung des Studios im Falle des *Fahrrads* in Frage, und Mäde sagte bei der staatlichen Abnahme: ‚Nanu, was ist denn das für eine Belletristik?!‘ Das habe ich noch genau im Ohr. Das heißt er bezweifelte jetzt die von ihm selbst unterschriebene Einschätzung.“⁴⁵⁰

Erika Richter meint in einem Interview: „Dieser Film hat ihm [Pehnert] noch weniger gepaßt als *Jadup und Boel. Das Fahrrad* hat er gehaßt bis zum Geht-nicht-mehr. (...).“⁴⁵¹ Dennoch erhielt der Film vorerst seine staatliche Zulassung. Wie auch bei *Jadup und Boel* war jedoch unklar, ob er jemals zur Aufführung kommen würde.⁴⁵²

3.1.3 Rezeption beim Publikum

Der Film hatte, wie auch andere Filme seines Jahrgangs, viele Merkmale, die in dem im November 1981 erschienenen *Vater-Brief* massiv kritisiert worden waren. Nicht zufällig wurde in dem Buch *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA* der so genannte *Leserbrief* in voller Länge in dem Kapitel zu *Das Fahrrad* abgedruckt.⁴⁵³ Erika Richter vertritt an dieser Stelle die These, dass Schmidts Film vor allem ein „Bauernopfer“ gewesen sei. Sie vergleicht dabei die Situation mit jener von Iris Gusner circa zehn Jahre zuvor:

„Dieser Film [Die Taube auf dem Dach] war in keiner Weise politisch angreifbarer als die anderen. Aber es war der Film einer Newcomerin, einer Frau, die noch dazu aus Moskau kam. Die konnte, denke ich, einfach so heruntergedrückt werden. Und ein bißchen war es vielleicht auch mit dem Fahrrad so. Es war eine kipplige Situation, und Evelyn war das schwächste Glied.“⁴⁵⁴

Anfang 1982 wurde entschieden, das Premieredatum von *Das Fahrrad* mit dem von *Die Gerechten von Kumerow* zu tauschen, sodass die Uraufführung von *Das Fahrrad* genau in die Urlaubssaison fiel. In den Akten der HV-Film findet sich im Jahresterminkalender 1982 eine handschriftliche Anmerkung bezüglich dieses Tausches.⁴⁵⁵ Die Premiere fand schlussendlich am 23. August 1982 im *Colosseum* - also in einem relativ kleinen Berliner Kino – statt. Erika Richter meint dazu: „Das Colosseum als Premiereort war stets Strafort.“⁴⁵⁶ Die Rezensionen in der DDR-Presse waren mit wenigen Ausnahmen durch die Bank schlecht (siehe unten).

450 Interview Erika Richter. In: Poss, Warnecke (Hg.), *Spur der Filme*, 386.

451 Ebenda, 368.

452 Ebenda, 386. Zur staatlichen Zulassung vgl. Meurer, Cinema, 215f.

453 Ebenda, 386f.

454 Ebenda, 388.

455 Pressestelle des MfK (Hg.), Aktivitäten mit dem Film und zentrale Höhepunkte im Lichtspielwesen, ausgewählte Aktivitäten des Jahresterminkalenders 1982 (o.A.), 9.11.1981. In BArch/DR/1/4745.

456 Interview Erika Richter. In: Poss, Warnecke (Hg.), *Spur der Filme*, 386.

Der Film wurde nicht, wie bei DEFA-Filmen üblich, durch den *Progress Filmverleih* beworben. Weiters wurden für den Film nur wenige Kopien genehmigt. Er lief vor allem in *Studiokinos*, und wurde auch bald wieder abgesetzt. In einzelnen Städten wie Rostock erwirkten lokale SED-Funktionäre, dass er gar nicht erst aufgeführt wurde.⁴⁵⁷ Als der Film zu mehreren internationalen Festivals eingeladen wurde, durfte er, offiziell aufgrund mangelnder Qualität, an diesen nicht teilnehmen.⁴⁵⁸ Ein breiteres Publikum fand *Das Fahrrad* erst 1985 durch eine Ausstrahlung im ZDF.⁴⁵⁹ Er und andere DEFA-Filme waren für gute Devisen in den Westen verkauft worden. (Laut Evelyn Schmidt wurde er elf mal verkauft.⁴⁶⁰) Durch die Ausstrahlung im ZDF bekam auch ein Großteil der DDR-Bürger erstmals die Möglichkeit, den Film zu sehen und das Ansehen des Filmes stieg.⁴⁶¹ Dies hatte auch zur Folge, dass er teilweise wieder in Filmclubs der DDR gezeigt wurde.⁴⁶² Insgesamt sahen den Film innerhalb von vier Jahren angeblich 126.000 Kino-Besucher der DDR.⁴⁶³

Das Fahrrad gilt aus Sicht der Filmhistoriker heute als einer der interessantesten Gegenwartsfilme der *Nachwuchs*-Generation. In einer Vielzahl von Publikationen finden sich zu ihm ausführliche Analysen. *Das Lexikon der DEFA-Spielfilme* schreibt zu dem Film: „Heute gilt er als einer der wichtigen realistischen Filme der achtziger Jahre.“⁴⁶⁴ Auch durch die Tatsache, dass der Film für die Retrospektive im *Museum of Modern Art* in New York ausgewählt wurde, erfuhr er spät aber doch große Wertschätzung.

Dies soll jedoch nicht überdecken, dass der Film für seine Macher, insbesondere für Evelyn Schmidt, zum persönlichen Desaster geworden ist. Sie wurde für dessen angebliches Misslingen verantwortlich gemacht. „Jedenfalls zogen sich die Angriffe auf den Film bis 1987 hin, als ein Verbot, weiter Regie zu führen, für mich den Schlußpunkt setzte.“⁴⁶⁵ Sie wurde also noch fünf Jahre nach dem Erscheinen des Films für diesen zur Rechenschaft gezogen. 1990, als sich die DEFA bereits in Auflösung befand, durfte sie noch einmal bei einem Film Regie führen (*Der Hut*). Davor musste sie jedoch die demütigende Erfahrung machen, zur Regieassistentin degradiert zu werden.⁴⁶⁶ Zu dem ganzen Prozess um das Fahrrad meinte sie später:

457 Meurer, Cinema, 217. nach: *Besucher im Lichtspielwesen* (1988), internes Dokument des DEFA-Studios für Spielfilme, Privat-Archiv von Dieter Wolf, Kleinmachnow.

458 Schmidt, Na und?, 132.

459 Der Film wurde am Freitag dem 2.8.1985 um 22.05 ausgestrahlt. Vgl. PD HFF, 158/3.

460 Schmidt, Na und?, 132.

461 Vgl. Schieber, Anfang vom Ende, 269f.

462 Vgl. TV-Ankündigung *Das Fahrrad*, Thüringische Landeszeitung (o.A), 4.4.1986. In: PD HFF, 158/2.

463 Meurer, Cinema, 217. nach: *Besucher im Lichtspielwesen* (1988).

464 Vgl. Renate Biel, Frank-Burkhard Habel, *Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993* (Berlin 2000).

465 Schmidt, Na und?, 132.

466 Vgl. Ebenda, 132f sowie Poss, Warnecke (Hg.), *Spur der Filme*, 382-390.

„Das hat mich stückchenweise verhärtet. Alle sagten, der Film wäre so eine Scheiße, daß ich angefangen habe, an mir selbst zu zweifeln und zu fragen: „Irre ich mich oder irren sich die anderen?““⁴⁶⁷

In einem Text, der nach der Wende entstand, beschreibt sie, wie sie erst durch die Studioleitung, allen voran von Generaldirektor Mäde selbst – im Sinne der Frauenförderung – herumgezeigt und später von demselben gedemütigt wurde. Insbesondere gegenüber seiner Autorität beschreibt sie ein Gefühl von Machtlosigkeit:⁴⁶⁸

„Alle Hände waren gebunden, wenn er auftrat. Die Gleichgültigkeit vieler älterer Kollegen mir und meiner Generation gegenüber legte sich erst Ende der 80er Jahre, als (...) persönliche Erfahrungen bis in die Familie drangen. Da beriefen sich öfter welche auf das FAHRRAD.“⁴⁶⁹

Der Hut blieb der letzte Film, bei dem sie Regie führte. Nach der *Wende* versuchte Evelyn Schmidt Geld für weitere Filmprojekte aufzutreiben, scheiterte aber daran.⁴⁷⁰

3.1.4 Filmanalyse

Das Fahrrad reiht sich ein in eine Tradition von Filmen, die sich mit der Stellung der Frau in der DDR-Gesellschaft beschäftigen, sowie in eine Reihe von Filmen Ende der Siebziger beziehungsweise Anfang der Achtziger, die Repräsentanten von so genannten gesellschaftlichen *Randgruppen* in den Fokus nehmen.⁴⁷¹ Obwohl der Film in seiner thematischen Grundlage also keineswegs alleine dasteht, wurde er innerhalb der Abnahme und in den Medien der DDR ganz besonders scharf kritisiert. Zweifellos spielte dabei der Zeitpunkt seines Erscheinens (nach dem *Vater-Brief*) sowie staatliche Willkür eine beträchtliche Rolle (siehe oben, „Bauernopfer“).

Dennoch ist es verkürzt, die Vorgänge um *Das Fahrrad* ausschließlich dadurch beschreiben zu wollen. Vielmehr verstörte der Film Kulturfunktionäre und Journalisten, da er gleich auf mehreren Ebenen Tabus brach.⁴⁷² Erstens stellt die Perspektive des Films einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Geschlechterrollen und gesellschaftlichen Hierarchien her. Zweitens hält er sich nur unzureichend an die Formeln des sozialistischen Realismus, nach der es stets gleichwertige *Kontrastfiguren* und eine *ordentliche Konfliktgestaltung* geben sollte. Stattdessen bezieht der Film durch die Form seiner filmischen Erzählung bewusst Partei für Susanne. Drittens wird dieses Parteiergreifen unter anderem durch DEFA-untypische ästhetische Mittel erreicht. Der Film selbst soll also über seine Ästhetik und Dramaturgie die Erfahrungen, Gefühle und Haltungen

467 Interview Evelyn Schmidt. In: Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 384f.

468 Vgl. Schmidt, Na und?, 131-134.

469 Ebenda, 133.

470 Vgl. <http://www.defa.de/cms/schmidt-evelyn> [20.01.2013].

471 Schieber, Anfang vom Ende, 278-281.

472 Vgl. Ebenda, 269.

von Susanne widerspiegeln.⁴⁷³ Diese Tabu-Brüche werden indirekt durch die ablehnende Kritik der HV-Film bestätigt. Kritisiert wird unter anderem „(...)daß durch die Erzählweise der Geschichte und durch den Spielgestus der Hauptfigur nur eine Seite der Problematik erfaßt wird: die individuelle Frustration. Sie besteht a priori als Grundgefühl (...).“⁴⁷⁴

Klassen einer klassenlosen Gesellschaft

Wie Evelyn Schmidt in einem Interview feststellte, bot die Handlung um den Fahrrad-Betrug nur den „Anlaß, Verhältnisse zu erzählen warum jemand ein Fahrrad klaut.“⁴⁷⁵ Dementsprechend stehen weniger die individuellen Handlungen, sondern die soziale Realität von Susanne im Fokus. Diese ist geprägt von Phänomenen, die im entwickelten Sozialismus offiziell gar nicht mehr existieren sollten.⁴⁷⁶ Die Widersprüche zwischen Ideal und Realität kommen in der Handlung selbst sowie durch eine Vielzahl von Details zum Ausdruck. Gleich zu Beginn des Films werden beispielsweise Susannes Geldsorgen angedeutet, als sie im Kindergarten das Essensgeld für ihre Tochter Jenny schuldig bleiben muss.⁴⁷⁷ Gemeinsam mit ihrer Tochter wohnt die alleinerziehende Mutter in einer engen dunklen Altbauwohnung. Die Darstellung dieser Art von Wohnung in *Das Fahrrad* und anderen zeitgenössischen DEFA-Produktionen (*Solo Sunny, Bürgschaft für ein Jahr*) konterkariert die SED-Propaganda in den siebziger und achtziger Jahren, in der das Wohnungsbauprogramm allerorts gepriesen wurde. Indirekt werden Filme wie *Das Fahrrad* dafür im *Vater-Brief* abgemahnt.⁴⁷⁸ Für zusätzlichen Luxus reicht ihr geringes Einkommen, das sie von der eintönigen Arbeit an einer Metall-Stanze bezieht, nicht. Schon in der Einleitungssequenz, als sie Jenny im strömenden Regen auf dem Fahrrad zum Kindergarten bringt, wird ihre Stellung in der DDR-Gesellschaft versinnbildlicht. Man sieht sie mit ihrer Tochter als einzige Fahrradfahrerin im Straßenverkehr zwischen zwei Reihen von bunten Trabis. Die Ampel steht auf Rot. Als der LKW neben ihr losfährt, schwappt Wasser von dessen Plane und übergießt die beiden. Während die Trabis an ihr vorbeifahren, bleibt sie fluchend zurück.

Es handelt sich um die Geschichte einer Frau, die Teil einer „unsichtbaren Schicht“ am unteren Ende der sozialen Hierarchie der DDR ist und die kaum Perspektiven hat, dass sich ihre Lebenssituation je merklich ändern wird.⁴⁷⁹ Einerseits ist *Das Fahrrad* eine Geschichte über die materielle Krise einer alleinerziehenden Mutter, andererseits erzählt der Film aber auch eine

473 Vgl. Meurer, Cinema, 210-218 (217).

474 Ebenda, 215f. Nach: *HV-Film*, Einschätzung des DEFA-Spielfilms „Das Fahrrad“ zum staatlichen Zulassungsverfahren am 25.9.1981, Protokoll 148/81 vom 29.9.1981, Bundesfilmarchiv, Berlin.

475 Meurer, Cinema 210. Nach: Interview Evelyn Schmidt (Berlin 8.6.1995).

476 Mix, Emanzipation, 247-250.

477 Vgl. Meurer, Cinema, 211.

478 Vgl. Vater, Was ich mir von meinen Filmemachern mehr erwarte, 17.11.1981.

479 Vgl. Mix, Emanzipation, 248.

Geschichte über den *inneren Konflikt* von Susanne mit sich selbst.⁴⁸⁰ Erika Richter meint über die Figur Susanne:

„Ihre Arbeit stellt keine besonderen Ansprüche, vermittelt aber auch keine besondere Befriedigung. (...) Man spürt einen langen, immerwährenden, oft unterdrückten Kampf in ihr (...). Als ob sich alles in ihr gegen ein Absterben des Lebensanspruchs wehrt. Doch sie ist unfähig, die Sehnsucht nach einer anderen Art von Leben zu definieren.“⁴⁸¹

Ihr gegenübergestellt wird der fleißige Thomas (D: Roman Kaminski), der „im Betrieb gelernt“ und danach studiert hat. Als der zum ersten Mal im Film auftritt, wird er gerade zum Abteilungsleiter ernannt. Die beiden Protagonisten stehen also stellvertretend für zwei unterschiedliche Welten in einer Gesellschaft.

Am deutlichsten wird diese Situation in einer Filmsequenz im *Kulturhaus* der Stadt Halle dargestellt⁴⁸². In diesem findet *oben* im Festsaal eine Betriebsfeier zu Ehren vom frisch ernannten Abteilungsleiter Thomas statt, während sich *unten* im Keller eine Disko befindet. Susanne bewegt sich auf dem Weg zur Disko durch die Feiernden im Festsaal. Sie blickt dabei mit einer Mischung aus Unsicherheit und Ratlosigkeit aber auch mit gewisser Belustigung auf die Festgesellschaft. Kurze Zeit nimmt die Kamera dabei die *Point-of-View*-Perspektive ein, sodass wir uns mit ihr durch die Gäste drängen müssen. Schon anhand der Kleidung, aber auch durch ihre Körperhaltung ist eindeutig, dass Susanne nicht zu den Feiernden gehört und sich unter ihnen fremd fühlt. Auf ihrem Weg wird sie zufällig von Thomas gesehen. Vielleicht gerade weil sie anders aussieht als die umstehenden, blickt er ihr interessiert nach. Spontan will er ihr folgen, wird jedoch durch seine gesellschaftlichen Verpflichtungen zurückgehalten.⁴⁸³

Die beiden Welten – *oben* und *unten* – unterscheiden sich in ihrer Darstellung grundlegend voneinander. In der dunklen, verruchten Disko wird laute Popmusik gehört, während im hell ausgeleuchteten Festsaal von einer Musikgruppe träge Tanzmusik gespielt wird. Während in der Disko rotes Licht vorherrscht, ist die Welt oben durch die Kleidung der Leute und das Licht eher in Blau/Grau/Braun gezeichnet. Während die Leute unten sich über alltägliche Nichtigkeiten unterhalten (z.B. Eier kochen), ergehen sich die Funktionäre oben in Selbstlob und hohen Phrasen („Mensch musst du bleiben.“, „Halt dich ran und die Sache geht vorwärts.“, „Auf den unaufhaltsamen Aufstieg.“). Lediglich Alkohol wird oben wie unten in rauen Mengen konsumiert. Als Thomas sich dann doch in den Keller hinab begibt, versucht er sie auf ein Getränk einzuladen,

480 Meurer, Cinema, 210-218.

481 Ebenda, 210. Nach: Erika Richter, Hauptrollen: Heidemarie Schneider und Roman Kaminski. In: FilmSPIEGEL 28/1982, 15, 8-9.

482 Der gesamte Film spielt in Halle.

483 Mix, Emanzipation, 281.

doch sie weicht ihm aus. Schließlich kommt es – im roten Licht und auf den Stufen sitzend – zu einer ersten Begegnung der beiden, die jedoch nur zu belanglosen Geplauder führt.

T: „Eigentlich müsst ich oben sein.“ (Schweigen)

S: „Was ist denn oben los.“

T: (betont gleichgültig) „Ich bin heut Leiter geworden. Für Technik und Produktion.“

Er blickt vorsichtig zur ihr hinüber und wartet auf eine Reaktion. Sie schaut ihn unbeeindruckt und leer an. Sie bietet ihm einen Schluck aus ihrem Glas an und grinst. Die beiden werden von einem Kollegen von Thomas unterbrochen, der ihn regelrecht nach oben zerrt.

Kollege: „Du landest nicht bei ihr im Bett ...“

T: (zu Susanne) „Wir sehen uns später, ja.“

Die Zeit vergeht und er vergisst offenbar auf Susanne. Während man ihn *oben* mit einer älteren Kollegin plaudern sieht und diese auch zum Tanz bittet, sitzt Susanne *unten* enttäuscht herum und starrt vor sich hin. Möglich, dass ihre offensichtliche Niedergeschlagenheit auch damit zu tun hat, dass die neue Bekanntschaft nicht mehr aufgetaucht ist. Die Kamera schwenkt durch die Disko vom rot eingeleuchteten DJ über die blauen eng tanzenden Paare hin zur grün beleuchteten Susanne. Die Musik ist mittlerweile um einiges trauriger („All my bad games are lost.“). Dabei sagt Susanne: „Ist ein Tag wie der andere. Alles eine Soße.“

Ein harter Schnitt reißt den Zuschauer aus der verträumten Szenerie und wirft ihn direkt an den Arbeitsplatz Susannes – an die Metall-Stanze. Während man das laute Stanzen hört, schwenkt die Kamera langsam über die Hände von Susanne hinauf zu ihrem harten gleichgültigen Gesicht. Im nächsten Schnitt sieht man sie von hinten an der Maschine sitzen. Die ganze Szenerie ist nur schwach beleuchtet wodurch der Eindruck entsteht, dass Susanne von bläulich-grauem Dunst umgeben ist. Passend dazu trägt Susanne einen grauen Overall und ein blaues Kopftuch. Die Lichtverhältnisse und die monotonen Bewegungen bilden einen scharfen Kontrast zur bunt erleuchteten Tanzfläche der vorherigen Szene. Wieder sieht man eine Großaufnahme von Susannes Gesicht – sie beginnt zu weinen. Die Maschine stanzt weiter und man hat den Eindruck, als würde diese nicht nur dem Metall, sondern auch Susanne einen Schlag nach dem anderen versetzen. Die junge Frau kann und will sichtlich nicht mehr. Sie steht auf und stellt die Maschine ab. Man sieht die Großaufnahme eines Riemens, der aufhört sich zu drehen. Sie schlendert Richtung Ausgang. Die Kamera folgt ihr dabei über die Schulter. Als sie ihrer Chefin sagt, sie würde kündigen, sieht man noch einmal ihr fahles und verhärtetes Gesicht. Sie verlässt die in dunstig blau-gräulichem Licht gehaltene Fabrik in Richtung sonnendurchfluteten Ausgang und schreit dabei noch einmal in die Halle: „Macht euren Dreck alleine hier!“

Was erzählen diese Szenen, die uns in die Geschichte einführen sollen, über die Welten von Susanne und Thomas? Die Gesellschaft, die uns hier präsentiert wird, ist klar getrennt in *oben* und *unten*. Die Welt oben funktioniert nach bestimmten Regeln, gesellschaftlichen Normen, die auch Thomas zu befolgen hat.⁴⁸⁴ Er kann Susanne nicht, wie er eigentlich will, in den Keller folgen. Auch muss er sich zuerst an den Tisch der Genossen setzen, obwohl er sich gerade zum Anstoßen zu seinen Kolleginnen begeben wollte. Die Welt oben ist durch Lichteffekte und durch die Wahl der Kleidung blau/grau/braun und strahlt daher eine Kühle und Strukturiertheit aus. Dieses Gefühl wird verstärkt durch langsame Kamerabewegungen und durch relativ wenige Schnitte. Die Schnittfolge beziehungsweise Kamerabewegung interagiert hier mit der Musik. Beispielsweise stoppt diese, als der Parteisekretär Thomas zu sich ruft. Als dieser sich gesetzt hat und der Genosse seine lobende und gleichzeitig selbstgefällige Ansprache über den jungen Abteilungsleiter beginnt, setzt die Musik wieder ein. Während die Band vorher Tanzmusik gespielt hatte, werden nun die Floskeln des Parteisekretärs mit sich ständig wiederholenden Takten typischer Jahrmarkt-Musik untermalt.⁴⁸⁵ Die Welt unten ist viel anarchischer und die Räume erscheinen kaum strukturiert. Sie ist dunkler und in rotes, zum Teil auch blaues Licht gehüllt. Rot steht hier zweifellos für Gefahr, Liebe und Spannung.⁴⁸⁶ Auch dieses Gefühl wird durch die schnelle und laute Musik (Saxofon) verstärkt. Besonders deutlich wird dies, als Susanne die Stiegen hinunter, durch die Schwingtür läuft. Aus dieser schimmert rotes Licht und man hört ganz kurz die laute Musik der Disko. Laut der Regisseurin ist dieses Verschwinden im Treppenabgang eine Anspielung auf das Ende von *Die Legende von Paul und Paula* in der angedeutet wird, dass Paula in die Gefahr/ den Tod/ die Hölle läuft.⁴⁸⁷

Worin besteht nun jedoch in dieser Szene die Ungleichheit der beiden Welten? Der wesentliche Unterschied ist, dass Thomas die Wahl hat, ob er in die spannende *Unterwelt* eintaucht oder nicht. Susanne kann sich hingegen nicht einfach unter die Funktionäre und Betriebsangestellten mischen. Dies wird schon in der Szene deutlich, als sie auf dem Weg in den Keller ist und zwischen den geladenen Gästen im Festsaal offensichtlich fremd erscheint. Thomas hat die Wahl, ob er sie ein weiteres Mal besuchen kommt. Sie jedoch kann nicht anders, als auf ihn zu warten. Im Farbenschwenk Rot – Blau – Grün über die Tanzfläche wird ihre Gefühlswelt visualisiert. Die Begegnung mit Thomas und dessen späteres Fernbleiben hat ihr ihre eigene Perspektivlosigkeit und den geringen Handlungsspielraum in ihrem Leben vor Augen geführt. Sie befindet sich in diesem

484 Mix, Emanzipation, 281.

485 Dies erinnert an die Szene in *Jadup und Boel* in der Jadup als Metapher für die in der DDR übliche Abstimmungspraxis aufs Karussel springt und meint „Einstimmung! (...) Immer im Kreis rum.“

486 Susanne summt einmal vor sich hin: „Rot ist die Farbe der Liebe.“

487 Vgl. Interview Evelyn Schmidt, Erika Richter, Heidemarie Schneider. Geführt von Ralf Schenk Berlin 20.2.2008. In: DVD-Extras *Das Fahrrad*. ICESTORM.

Augenblick weder in der roten noch in der blauen Welt sondern wird grün angeleuchtet. Also in einer Farbe, die sich dem physikalischen Lichtspektrum nach zwischen den Farben Rot und Blau befindet. Sie fühlt sich also weder in der einen noch in der anderen Welt zuhause. Das Gefühl bleibt offenbar auch am nächsten Tag, weshalb sie ihren Arbeitsalltag im blau-grauen Dunst der Fabrik nicht mehr erträgt und im Affekt kündigt. Später sagt sie zu dieser spontanen (Re-) Aktion: „Ich musste einfach mal Luft holen.“ An dieser Stelle wird deutlich, welche Bedeutung die Ästhetik des Films hat. Allein durch die Handlung ist das Verhalten der Protagonistin nicht zu erklären. Durch die spezielle audiovisuelle Umsetzung werden ihre Handlungs-Motive jedoch für den Zuschauer nachvollziehbar.⁴⁸⁸

Die hier farblich zum Ausdruck gebrachte soziale Isoliertheit Susannes wird im Laufe der späteren Handlung immer wieder bestätigt. Bis auf Thomas und Frau Puschkat, die alte Frau, bei der Susanne und Jenny zur Untermiete wohnen, führt sie im Grunde mit niemandem ein längeres Gespräch. Genau diese Isoliertheit ist ein Punkt, der in den Rezensionen kritisiert wurde, da er dem Grundgedanken des sozialistischen Kollektivs und seiner Darstellung im sozialistischen Realismus zuwiderläuft.⁴⁸⁹ Mit mahnendem Unterton schreibt beispielsweise die *Junge Welt*: „Da hat sich nämlich ein Mensch, diese Susanne, von seiner Umwelt isoliert.“⁴⁹⁰

Auch in weiterer Folge spielen Farben beim Ausdruck von Gefühlen eine Rolle. Dies jedoch vor allem indirekt, indem während des ganzen Films beinahe ganz auf die Farbe Rot verzichtet wurde. Den Hintergrund für diese Entscheidung bot ein Verbot der Studioleitung, den Film in Schwarz-Weiß zu drehen. Schmidt und ihr Kameramann Roland Dressel entschlossen sich daher, dieses Verbot zu umgehen.⁴⁹¹ Lediglich die Credits zu Beginn des Films, das Fahrrad selbst und die bereits beschriebenen Lichteffekte wurden gezielt in Rot gehalten. Die farbliche Dialektik, die in der beschriebenen Szene zum Ausdruck gebracht wird, fehlt daher im weiteren Film gänzlich. Die Überpräsenz von Grau/Blau/Braun und ein zurückhaltender Einsatz von Beleuchtung trägt so auf subtile Art zur melancholischen Stimmung des Filmes bei. „By re-creating the monochrome qualities of black-and-white, the film conveys the picture of a dark, monotonous environment.“⁴⁹²

Die Erzählweise des Films ist insofern DEFA-untypisch, als der Film weniger über den *Plot* als anhand von *Realitätsfragmenten*, die teilweise willkürlich nebeneinander gereiht erscheinen,

488 Andrea Rinke, *Images of Women in East German Cinema 1972-1982, Socialist Models, Private Dreamers and Rebels* (Lewiston/ Queenstone/ Lampeter 2006) 241.

489 Vgl. Stefan Zahlmann, *Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren* (Innovationen Bd.9, Berlin 2001) 173-175. Hier findet sich ein Kapitel zu Integration und Isolation im Spielfilm der DDR.

490 Raymund Stolze, Probleme mit „Pechvogel“ Susanne. In: *Junge Welt* (Berlin) 27.7.1982. In: PD HFF, 158/1.

491 Meurer, Cinema, 213f. Nach: Interview Evelyn Schmidt, 8.7.1995 in Berlin.

492 Ebenda, 213.

erzählt wird.⁴⁹³ Diese Erzählweise erinnert an den italienischen Neorealismus, der ja durchaus ein bedeutender, ursprünglich jedoch ungeliebter Einfluss auf frühere DEFA-Filme war. Margit Voss bringt ihn in ihrer Rezension möglicherweise auch deshalb in Verbindung mit DeSicas *Fahrraddiebe*⁴⁹⁴. Diesem Zusammenhang wurde von Evelyn Schmidt jedoch vehement widersprochen.⁴⁹⁵ Auf dem Kongress des Verbandes der Film und Fernsehschaffenden meldete sie sich diesbezüglich zu Wort:

„Aber die Hinwendung zur Realität, der Versuch, eine gewisse Detailtreue in der Milieuschilderung zu erreichen, einen ganz konkreten, genauen sozialen Gestus für die Helden zu finden, kommt nicht daher, daß man Filmentwicklungen der jüngeren Filmgeschichte kopiert, sondern daß das Verhältnis zur Wirklichkeit sich aus dem eigenen Erlebnis der jungen Regisseure herleitet (...). Aus ihrem Kontakt mit der Umwelt ist der Wunsch entstanden, so genau wie möglich abzubilden, um damit auch das Verständnis mit dem Zuschauer zu verstärken.“⁴⁹⁶

Die repetitive und fragmentierte Erzählweise ist unter verschiedenen filmischen Mitteln ein Element, um den Eindruck von Alltäglichkeit zu erzeugen. Eine weitere Folge dieser Form der filmischen Erzählung ist, dass dadurch Handlungsräume und -möglichkeiten der Personen erkennbar werden. Deutlich wird die Besonderheit dieser Erzählform dadurch, dass der eigentliche dramatische Höhepunkt des Films nicht der Fahrrad-Betrug selbst ist. Stattdessen geht die Filmhandlung, nachdem dieses Problem aus der Welt geschafft scheint, genauso weiter wie auch das alltägliche Leben der beiden weitergeht. Der eigentliche Höhepunkt des Films wird dann erst bei dem Streit der beiden Protagonisten erreicht. Dieser Streit wird jedoch wiederum erst nachvollziehbar, wenn man die sozialen sowie daraus resultierende psychologischen Konflikte der beiden Protagonisten begreift. Beide hadern im Grunde mit ihren eigenen Problemen und sind dadurch unfähig, den anderen zu verstehen und zu stützen. Die Probleme werden also nicht gelöst, sondern führen zur Trennung. Wie bereits oben ausgeführt, wurde das Ende des Films bewusst dahingehend abgeändert, dass der Film an diesem Moment, an dem Susanne gestärkt aus dem Konflikt hervorgeht, endet. Dennoch sieht man Thomas im Schlussbild, wie er Susanne und Jenny beim Fahrradfahren-üben zusieht. Offenbar ist er verwundert über deren Fröhlichkeit. Mit dem verwunderten Thomas endet der Film.

493 Ebenda, 210-215.

494 Bezogen auf *Ladri di biciclette* (R: Vittorio De Sica, Italien 1948), Margit Voss, Ein zweiter Anlauf. In: Film und Fernsehen 8/1982.

495 *Verband der Film- und Fernsehschaffenden*, Protokoll des IV. Verbandstreffens, 76.

496 Ebenda, 76.

Susanne als alltäglicher Anti-Held

Durch die Farbwahl wurde bewusst die Einseitigkeit von Susannes Alltag zum Ausdruck gebracht. Aber auch andere filmische Mittel wurden eingesetzt, um deutlich zu machen, dass es sich bei dem Film primär um die Verfilmung *ihrer* Gefühlswelt handelt.⁴⁹⁷ Es gibt nur wenige Szenen, in denen Susanne nicht im Bild ist. Teilweise folgt die Kamera der Protagonistin über die Schulter oder nimmt die *Point-of-View* Perspektive ein. Weiters ist ihr Gesicht als einziges immer wieder, während besonders emotionalen Momenten, in Großaufnahme zu sehen. Gerade dieses Element, die Hervorhebung ihres Gesichtes und die damit automatisch einhergehende Überbetonung ihrer Mimik, ist ein klassisches Element, mit dem im Kino die Identifikation mit einer Figur hergestellt werden kann.⁴⁹⁸ All diese filmischen Mittel werden also eingesetzt, ihre Perspektive auf den Alltag verständlich und sichtbar zu machen.

Susanne wurde bewusst als stolze, aber durchschnittliche Frau angelegt. In einem Interview mit der *Berliner Zeitung* stellt Evelyn Schmidt fest, der Film sei „das soziale Porträt einer Frau, die mit ihren rund 30 Jahren immer noch ein ‚Pechvogel‘ ist, viele Chancen nicht nutzt, überhaupt: nicht viel hat, nicht viel kann und vor Allem nicht weiß, was sie will.“⁴⁹⁹ Sie hat einige Prinzipien, auf die sie besteht, aber darüber hinaus weiß sie im Grunde nicht, was sie will. Ihre Freizeit verbringt sie ausschließlich in der Disko oder indem sie mit ihrer Tochter auf dem Fahrrad ins Grüne fährt. Wie Andrea Rinke feststellt, passt Heidemarie Schneider als Susanne äußerlich und von ihrem Gestus her nicht in die Frauenbilder, wie sie in zeitgenössischen DEFA-Filmen zu finden sind. Weder passt sie in den Typ der mädchenhaft/naiven Frauen, noch in den der selbstsicheren/unangepassten.⁵⁰⁰ Wie bereits oben ausgeführt wurde, ist die Rolle von Schmidt bewusst auf diese Art gestaltet worden. Zweifellos ist ganz besonders an dieser Stelle deutlich, dass es sich um einen Film handelt, der nicht – wie beinahe alle DEFA-Frauenfilme – von einem Mann inszeniert wurde, sondern von einer gleichaltrigen Frau und Mutter.⁵⁰¹

Der Zuschauer erfährt so gut wie nichts über die Vorgeschichte von Susanne. Er muss sich mit Andeutungen begnügen. Lediglich einmal spielt während des kurzen Telefonats mit ihrem Ex-Mann die Vergangenheit Susannes in der Handlung eine unmittelbare Rolle. Durch die dramaturgische Gestaltung hat Susanne weder eine klar umrissene Vergangenheit, noch eine wirkliche Zukunft sondern treibt vielmehr durch ihren Alltag. Sie sehnt sich nach „einer Ecke, in

497 Vgl. *Rinke*, Images, 240.

498 Vgl. *Elsaesser*, *Hagener*, Filmtheorie zur Einführung, 75-103.

499 Interview mit Evelyn Schmidt geführt von Detlef Friedrich. In: *Berliner Zeitung*, 18.7.1982. In: PD HFF 158/1.

500 Die Autorin unterscheidet zwischen „tomboys“ (*Unser kurzes Leben*, Solo Sunny, u.a.) und „child-women“ (*Die Legende von Paul und Paula*, Bürgschaft für ein Jahr, u.a.) Vgl. *Rinke*, Images, 236.

501 Laut Schmidt existierte eine „Kaderkarte“ auf der vermerkt war, sie hätte aufgrund ihres Kindes familiäre Probleme und sei nur begrenzt leistungsfähig. vgl. Interview Schmidt. In: *Poss*, *Warnecke* (Hg.), Spur der Filme, 385.

die ich hineinkriechen kann.“ Einmal sagt sie zu Thomas: „Jetzt aufn Knopf drücken und alles bleibt wies ist.“

Worauf beruht ihre „innere Krise“? Einerseits auf einer tiefen Langeweile, Verunsicherung und Ziellosigkeit und andererseits auf dem Beharren auf ihren grundlegenden Ansprüchen und Wünschen. Aus dieser Situation versucht sie auszubrechen indem sie spontan kündigt. Ihr Ausbruchsversuch aus dem System führt im Endeffekt jedoch dazu, dass sie sich die Medizin für die verkühlte Jenny nicht leisten kann. Als sie den Tränen nahe am Telefon ihren Ex-Mann um etwas Geld bittet, lehnt dieser empört ab und meint herablassend: „Du hast dich in den Jahren nicht geändert“. Man sieht sie immer wieder mit ihrem Fahrrad zu Bewerbungsgesprächen fahren. Wie schon zuvor erscheint das rote Fahrrad als Symbol der Unabhängigkeit und Selbstständigkeit. Susanne lehnt dabei mehrere Jobs ab, da sie Nachschichten machen und Jenny dadurch in die Betriebstagesstätte geben müsste. Ihre entschlossene Ablehnung in dieser Hinsicht macht deutlich, wie viel der Protagonistin an ihrer Tochter und an ihrer Aufgabe, eine gute Mutter zu sein, liegt. Wie sowohl Berghahn als auch Rinke nachweisen, ist dies insofern bemerkenswert da eine derart starke Betonung der Mutter/Tochter Beziehung in den *Frauenfilmen* der DEFA bisher so gut wie nicht vorkam.⁵⁰² Tendenziell wurden Kinder in diesen eher als hinderlich für die Selbstverwirklichung der Protagonistinnen dargestellt. Zumindest indirekt wurde dadurch der offiziellen SED-Linie Rechnung getragen, laut der Erwerbstätigkeit der Frau als bedeutender Schritt zur Gleichberechtigung der Geschlechter dargestellt wurde.⁵⁰³

Das Fahrrad denkt an dieser Stelle einen Schritt weiter. Die Ausgangssituation ist, dass Susanne zwar erwerbstätig und finanziell unabhängig, aber dennoch unglücklich ist. Sieht man den Film in der Tradition der *Frauenfilme*, besteht genau an dieser Stelle die Innovation (und der Tabu-Bruch). Die Filmemacher bewegen sich bewusst weg von Protagonisten, die sich primär nach Liebe und nach *privatem Glück* sehnen, wie es in DEFA-Filmen der siebziger Jahre nur zu oft zu sehen war. Stattdessen nehmen sie sowohl die Bedeutung der Partnerschaft, als auch den Arbeitsalltag beziehungsweise den Arbeitsplatz und die Frage nach der Bedeutung von Arbeit für den Einzelnen ins Bild. Die Darstellung dieser Suche nach einer passenden Arbeit ist, wie Rinke meint, vermutlich einzigartig in der Geschichte des DEFA-Spielfilms.⁵⁰⁴ Die Art und Weise, wie diese Suche dargestellt wird, weist auf die volkswirtschaftliche Situation der DDR hin. Das Problem, das sich der Helden stellt, ist nicht Arbeit an sich zu finden, sondern eine zu finden, die nicht monoton ist. In den achtziger Jahren herrschte in der DDR Arbeitskräftemangel, nicht zu arbeiten konnte gar zu

502 Vgl. Daniela Berghahn, Hollywood Behind the Wall. The Cinema of East Germany (Manchester 2005) 204ff und Rinke, Images, 240ff.

503 Mix, Emanzipation, 262-280

504 Vgl. Rinke, Images, 241.

strafrechtlicher Verfolgung führen.⁵⁰⁵ Trotz des Überangebots scheitert Susanne bei der Suche nach einem ihren Wünschen entsprechenden Arbeitsplatzes an den starren, vorgegebenen und aus ihrer Sicht familienfeindlichen Strukturen. Sie beginnt in einer Flaschenfabrik zu arbeiten, landet also erneut am Fließband. Erst mit männlicher Hilfe, durch den in sie verliebten Thomas, schafft sie es, aus der tristen Situation zu kommen und einen für sie passenden Job zu finden.

Thomas als scheiternder Systemerhalter

Die Figur von Thomas ist im Film nicht gleichwertig entwickelt wie die von Susanne. Das heißt weder steht seine Geschichte im selben Maß im Vordergrund noch ist seine Perspektive auf die Welt im selben Maß nachvollziehbar wie die ihre. Im Gegenteil: Der Zuschauer fühlt sich, insbesondere nachdem ihm die (Geld-) Schwierigkeiten Susannes vor Augen geführt worden sind, von bestimmten Äußerungen, die Thomas tätigt, eher vor den Kopf gestoßen. Ganz eindeutig wird dies in einer bestimmten Szene, in der sich die beiden über einen Vorfall im Betrieb unterhalten. Eine Kollegin kommt zu spät zur Arbeit und versteckt verschämt ihr Gesicht. Als sie gefragt wird, was denn los sei, sieht man ihr blau geschlagenes Auge. Thomas und Susanne unterhalten sich daraufhin darüber, weshalb die Frau ihren Mann nicht schon längst verlassen hat.

S: „(...) Also ich hätte auch Angst, allein zu bleiben mit drei Kindern und son bisschen Geld.“

T: „Angst vielleicht, aber doch nicht wegen des Geldes. Die kriegt doch alle Unterstützungen – Drei Kinder is doch schon fast ein Geschäft.“

S: „Na du hast Vorstellungen. Mir reicht eins. Du hast ja immer alles gehabt. (...)“

Die Trennung der beiden Welten kommt also nicht nur visuell, sondern auch durch ganz unterschiedliche Wahrnehmungen im Bezug auf materielle Angelegenheiten zum Ausdruck. An dieser Stelle des Films wird die Kritik an den patriarchalen Strukturen der DDR, durch die Überschneidung von geschlechts- und klassenspezifischen Wahrnehmungen besonders deutlich. Thomas, der wie angedeutet wird, aus gutem Hause kommt, versteht die Haltung Susannes an dieser Stelle sichtlich einfach nicht. „Thomas verkörpert jene heile Welt, an die Susanne wegen ihrer Erfahrungen nicht mehr glaubt, nach der sie sich aber sichtlich sehnt.“⁵⁰⁶ Am Ende des Films wird er selbst schwer vom System enttäuscht, an das er zu diesem Zeitpunkt im Film noch fest glaubt. Er redet sich dabei ein, dass es jeder zu etwas bringen könnte, wenn er sich nur Mühe gäbe. („Kommt immer auf einen selber an. Du darfst eben nicht so schnell aufgeben.“) Dass alle höheren Positionen im Betrieb von Männern besetzt sind, während die Frauen die einfachere Arbeit machen, dass also die Gleichberechtigung der Frau, wie sie angeblich im Sozialismus herrschen solle,

505 Vgl. Dieter Plath, Staatsanwalt beim Generalstaatsanwalt der DDR, Gutachten zu juristischen Problemen des Szenariums „Das Fahrrad“, 30.4.80. In: BArch, DR/117/27317.

506 Mix, Emanzipation, 252.

offensichtlich nicht existiert ignoriert, er. Bemerkenswert ist Thomas Haltung, die er in einem Streit mit Susanne äußert

T: „Weil du die primitivsten Dinge nicht begreifst. Dass niemand was geschenkt bekommt. Dass letztlich jeder für sich selbst verantwortlich ist.“

S: (gekränkt) „Ich hab mir noch nie was schenken lassen.“

Diese starke Betonung der Eigenverantwortung des Einzelnen, wie sie Thomas hier äußert, passt sogar nicht in die sozialistische Denkweise, in der traditionell stets die Solidarität des Kollektivs gepredigt wurde. Der Satz könnte wohl genau so aus einem Hollywood-Film stammen. Er zeigt unter anderem die Ratlosigkeit von Thomas auf, der tatsächlich guten Willens und voller Tatendrang ist. Man nimmt ihm ab, dass er tatsächlich dem System, das ihm Ausbildung und Studium ermöglicht hat, etwas zurückgeben will, indem er es verbessert. Doch damit scheitert er gnadenlos.

T: „Die ham mich ausgetrickst. Ich hab die Sache angerührt und immer am Kochen gehalten und jetzt? Kann ich die Suppe allene auslöffeln. Als junger Neuerer sozusagen. (...) Bloß weil die Idioten nicht kapieren, dass unsere Produkte in die Steinzeit gehören.“

S: „Vielleicht können sie sich die Umstellung wirklich nicht leisten.“

T: „Ach, unbequem ist das denen. Die eigenen Leute müssten sich ja umstellen. Da schieben sies lieber ab und machen mich zum Amateur.“

Kommunikationsprobleme

„(...) the film's focus on social rather than individualised action shifts the main dramatic action to an abstract psychological level where conflicts and tensions remain ultimately unresolved.“⁵⁰⁷

Wie Meurer feststellt, bleiben die meisten der Konflikte der Figuren mit sich selbst, aber auch die Konflikte zwischen den Figuren im Wesentlichen ungelöst. Dies wird im Film unter anderem durch fehlende und scheiternde Kommunikation der Figuren visualisiert. Diese Unfähigkeit, sich zu artikulieren und zu kommunizieren, kommt am deutlichsten in einer wie Meurer es nennt *anti-realistic*en Szene zum Ausdruck, in der Thomas und Susanne einen Bootsausflug machen.⁵⁰⁸ Man sieht dabei weder wie sie an Bord gehen, noch wie sie das Boot verlassen. Sie sitzen sich in der Szene lediglich gegenüber und sehen sich kaum an. Es gibt keinen Ton und über die Szene ist ein Weichzeichner gelegt. Statt miteinander zu reden hört man sie abwechselnd in Gedanken monologisieren.⁵⁰⁹

T: „Kann ich das? Das Kind ... Doch ich brauch sie.“

507 Meurer, Cinema, 212.

508 Ebenda.

509 Vgl. Rinke, Images, 246ff.

S: „Mein Herz klopft so, dass man's sehen müsste. (...) Wenn du da bleibst, hätt ich eine Ecke, in die ich reinkriechen kann. (...) Dann könnt ich mit dir reden. Dann wärs nicht mehr so still. (...) Ich kann doch nicht einfach sagen: Ich liebe dich. (...)“

T: „Wenn man sprechen könnte. (...) Du ich mag dich.“

Explizit wird in dieser Szene also die Unfähigkeit zur Kommunikation angesprochen. Beide artikulieren zwar ihre Gefühle in Gedanken, können oder wollen diese dem anderen aber nicht mitteilen. Visuell wird dies umgesetzt, indem eine in der Filmhandlung real stattfindende Szene plötzlich durch den Einsatz von Weichzeichner und den Wegfall von Ton ins Irreale, Traumhafte entrückt wird.

Doch nicht nur in dieser Szene wird die Unfähigkeit zum Gespräch ausgedrückt. Auch in anderen Dialogen reden die Figuren aneinander vorbei. Beispielsweise als Susanne, nachdem sie wegen Thomas länger nicht im Disko-Keller war, ihre alte Freundin dort besucht. Die beiden sitzen nebeneinander an der Bar. Sie haben sich jedoch kaum etwas zu sagen. Stattdessen blicken sie leer in Richtung Kamera. Es ist hell und beide Gesichter sind gut ausgeleuchtet, sodass in der Mimik der beiden ihre Langeweile zum Ausdruck kommt. Kein Satz, der zwischen den beiden fällt, schließt an den Satz des anderen an. Beide sprechen im Grunde mehr mit sich selbst.

3.2.4 Mediale Rezeption

In den in der Pressedokumentation der HFF durchgesehenen Rezensionen regionaler und überregionaler Tages- und Wochenzeitungen der DDR fanden sich drei explizit positive, eine ambivalente sowie dreizehn negative Rezensionen.⁵¹⁰ Die wichtigste und eindeutigste Rezension von Horst Knietzsch („Mißlungen“) wurde bereits erwähnt. Wie kam diese (beinahe) einhellige Ablehnung zustande?

Hans-Joachim Meurer stellt in seinem Kapitel zu *Das Fahrrad* fest, dass die Kritiken zu dem Film auffallend ähnlich argumentierten, teilweise gar dieselben Argumente wie in den Zulassungsprotokollen verwenden würden. Er stellt weiters fest, dass der Filmmiester Horst Pehnert als Autor beim *Neuen Deutschland* sowie bei der *Jungen Welt* tätig war und außerdem mit Renate-Holland Moritz, die die Rezension für die Zeitschrift *Eulenspiegel* verfasst hatte, verheiratet war.⁵¹¹ Bei den erwähnten drei Medien lassen sich demnach direkte Interventionen annehmen. Allgemein macht man es sich jedoch meines Erachtens zu einfach, die (fast) einhellige Sichtweise der Kritiker allein durch direkte Interventionen bei den Zeitungen oder den Autoren zu erklären.

510 Explizit positive Rezensionen erschienen in: Marlene Köhler, Viele gute Beobachteten bei einem nicht ganz neuen Thema, 22.7.1982. In: Freiheit (Halle). sowie Soziales Porträt einer Frau. (o.A.). In: Thüringische Landeszeitung (Weimar), 13.7.1982 sowie Hans Brauneis, Susanne und Thomas. In: Der Morgen (Berlin) 7.8.82. Alle in PD HFF 158/1 und 2.

511 Vgl. Meurer, Cinema, 216f.

Vielmehr wurde durch den *Vater-Brief* und die danach geführte Diskussion über die Darstellung von Helden in den DEFA-Spielfilmen die *richtige* Position mehrmals und ausführlich dargestellt (siehe 2.5). Dass der Film diesen Positionen nicht entsprach, war offensichtlich.

Evelyn Schmidt wirft später den Rezessenten vor, sich einem inhaltlichen Diskurs über den Film verweigert zu haben. Diesem Vorwurf soll an dieser Stelle nachgegangen werden.⁵¹² Allgemein ist festzustellen, dass zu *Das Fahrrad* weniger und kürzere Rezensionen erschienen als zu anderen Filmen des Jahrgangs.⁵¹³ *Film und Fernsehen*, in der oft auch ausführliche Interviews mit oder auch Artikel von DEFA-Filmemachern erschienen, berichtete lediglich in Form einer dreispaltigen Rezension verfasst von Margit Voss über den Film. Gerade diese ist ein Beispiel für die von Schmidt vorgebrachte Kritik. Fast der gesamte Text beschäftigt sich mit formalen Fragen der dramaturgischen Gestaltung und der angeblich schlechten Ausgestaltung der Hauptfiguren. Es entsteht der Anschein, als wäre der Film schlicht misslungen.⁵¹⁴

Obwohl viele der Texte sich stark auf formale Kritik wie der *Heldenentwicklung* konzentrieren, kann diesen eine beschränkte inhaltliche Auseinandersetzung nicht abgesprochen werden. Vielmehr lässt sich aber feststellen, dass in dieser Auseinandersetzung zwei zentrale Fragen des Filmes, nämlich einerseits die Darstellung zweier unterschiedlicher sozialer Schichten, sowie andererseits die damit einhergehende soziale Stellung von Frauen in der DDR so gut wie ausgespart werden.⁵¹⁵ Mehrmals wird jedoch genau umgekehrt die Frage gestellt, weshalb man die beiden Hauptfiguren nicht anders hätte darstellen können. Dass die Darstellung der Figuren von der Regisseurin im vollen Bewusstsein so erfolgt ist und die Frage weshalb dies geschah, wird konsequent vermieden.

Dabei kommen teilweise in mehreren Artikeln ins frauenfeindliche gehende Ressentiments zutage. So ist beispielsweise in der *Neuen Zeit* zu lesen, es sei wenig glaubhaft, dass aus einer „Bagatelle eine Lebenskatastrophe“ würde. Der Autor wiederholt hier indirekt genau die im Film vorkommenden Ressentiments, die Thomas äußert. Der Rezessent wirft dem Film weiters „emanzipatorische Verkrampftheit“ vor und fragt sich, warum Susanne, die keine Reue und keine Einsicht zeige, als „moralische Siegerin“ hervorgeht.⁵¹⁶ Subtiler werden diese Ressentiments zum Ausdruck gebracht, indem unverhohlen Sympathie für Thomas und Antipathie für Susanne gezeigt wird, obwohl der Film eine genau gegenteilige Aussage vertritt.

512 Interview Evelyn Schmidt. In: DEFA NOVA- nach wie vor?, 129.

513 Vgl. PD HFF, *Märkische Forschungen*, *Dein unbekannter Bruder, Die Beunruhigung*

514 Voss, Ein zweiter Anlauf. In: Film und Fernsehen 8/1982.

515 Eine Ausnahme bietet Marlene Köhler, Viele gute Beobachteten bei einem nicht ganz neuen Thema. In: Freiheit (Halle) 22.7.82. In: PD HFF, 158/2.

516 Helmut Ullrich, Bagatelle wächst zur Lebenskrise. In: Neue Zeit (Berlin), 29.7.82. In: PD HFF, 158/1.

„Doch ein glückliches Zusammenleben gibt es nicht, der Mann wird moralisch disqualifiziert, die Frau verlässt mit gestärktem Selbstvertrauen die Szene. Beider Entwicklung und Haltung überzeugen nicht. Die Regisseurin sieht meiner Meinung nach ihre Helden zu wenig kritisch. Ihr Status wird mit Pech im Leben begründet, man erlebt jedoch mehr Inkonsistenz (...).“⁵¹⁷

So oder ähnlich lauten die Urteile der meisten Kritiker. Der Tenor lautet: weshalb wird ein junger, erfolgreicher Mann, der sich offensichtlich bemüht, in seinem Betrieb etwas zu bewirken, *negativ* dargestellt, während Susanne, die offenkundig Fehler begeht, am Ende als *Siegerin* da steht. Die im Film angedeuteten gesellschaftlichen Zusammenhänge werden dabei eher weggeschaut. Immer wieder wird stattdessen die individuelle Schuld von Susanne hervorgehoben.⁵¹⁸

„Susanne und Thomas, das sind ‚zwei Welten‘ in einer, in unserer Welt, die jedem die gleichen Entwicklungschancen gibt. Thomas nutzte sie, Susanne steckte den Kopf in den Sand (...).“⁵¹⁹

Dieses Zitat zeigt deutlich, dass der Rezensent die Aussage des Films schlicht ignorierte oder sie nicht verstehen wollte. Zweifellos stellt die Art und Weise, wie viele der Filmkritiker offenbar meinten, sie wüssten, wie der Film eigentlich richtig hätte gemacht werden müssen, eine Anmaßung gegenüber der Regisseurin dar. Gleichzeitig sollte auch nicht ignoriert werden, dass viele vermutlich tatsächlich wenig mit der vom Film vertretenen Perspektive anfangen konnten oder wollten. Genau diese Tatsache hätte jedoch Anstoß für eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den Fragen, die der Film aufwirft, geben können. Aufgrund des veränderten Diskurses nach der Intervention durch den *Vater-Brief* trauten sich jedoch offenbar nur einige wenige Journalisten, die Anregungen, die *Das Fahrrad* bietet, aufzugreifen. Einer davon war Hans Brauneis in *Der Morgen*:

„Das Fahrrad ist ein Film der gleichsam tastend, suchend unausgegoren, unperfekt erzählt, aber gerade dadurch Widersprüche ins Bewußtsein bringt, die sich schwer einordnen lassen. Und das finde ich anregend.“⁵²⁰

517 Heide Gossing, Sommerkinoangebot. In: Ostsee-Zeitung (Rostock), 24.7.1982. In: PD HFF, 158/2.

518 Hans Dieter Tok: Verlangen nach Liebe, 24.9.1982. In: Wochenpost (Berlin) sowie Fahrrad-Diebe, 24.7. (o.A.). In: Berliner Zeitung, Helmut Ullrich, Bagatelle wächst zur Lebenskrise, In: Neue Zeit (Berlin), 29.7.1982.. uvm. In: PD HFF 158/1 und 2.

519 Das Fahrrad (DDR), (o.A.). In: Mitteldeutsche Neueste Nachrichten (Leipzig), 6.8.1982. In: PD HFF, 158/2.

520 Hans Brauneis. Susanne und Thomas. In: Der Morgen. 7.8.82. In: PD HFF, 158/1.

3.3 Andere Filme der Jahrgänge 1980 bis 1983

3.3.1 Märkische Forschungen⁵²¹

Märkische Forschungen beruht auf einem Roman des bekannten DDR-Schriftstellers Günter de Bruyn. Der unter der Regie von Roland Gräf gedrehte Film entstand 1981 und kam im April 1982 in die Kinos.⁵²² Elke Schieber kommt zu dem Urteil, *Märkische Forschungen* stöße, neben *Jadup und Boel*, als einziger Film dieser Zeit „zum Wesen der Dinge vor.“⁵²³ Eine ähnliche Ansicht vertritt auch Fred Gehler in einem Text über das DEFA-Filmschaffen der achtziger Jahre.⁵²⁴

Märkische Forschungen dreht sich um die Geschichte von der Begegnung des Dorflehrers und Hobbyhistorikers Pötsch (D: Hermann Beyer) mit dem erfolgreichen Literaturwissenschaftler Professor Menzel (D: Kurt Böwe). Die beiden treffen sich zufällig und stellen fest, dass sie sich beide mit einem Dichter namens Schwedenow beschäftigen. Dieser hatte zu napoleonischer Zeit in der Umgebung von Pötschs Dorf gelebt und gewirkt. Zuerst himmelt Pötsch den Professor geradezu an. Dieser bietet ihm schließlich die Möglichkeit, für ihn als Assistent zu arbeiten. Monatelang verbringt der Dorflehrer begeistert lesend über seine Bücher gebeugt. Dabei vernachlässigt er seinen Beruf, seine Frau und den Bauernhof, auf dem die beiden leben. Seine Frau bittet ihn immer wieder inständig, die einsturzgefährdete Scheune zu renovieren. Er hat jedoch keine Zeit für sie und den Hof.

Schließlich macht Pötsch eine Entdeckung, die Schwedenow nicht mehr als progressiven Dichter und – wie ihn Menzel nennt – als *Märkischen Jakobiner*, sondern als preußischen Zensor, der unter einem Pseudonym publiziert hatte, erscheinen lässt. „Menzel will, das Pötsch das ignoriert, um sein eigenes Werk nicht zu gefährden. Als Pötsch darauf beharrt, nutzt Menzel seine Position, um ihn zu Fall zu bringen. Pötsch sucht weiter nach dem letzten Beweis.“⁵²⁵ Wie Gehler anmerkt, stellt sich der Professor als „geschmeidiger Opportunist“ heraus.⁵²⁶

„[Er sei jemand] der die Spielregeln kennt und sie zu gebrauchen weiß. Hinter dem Schwall von Phrasen verbirgt sich der macht- und einflußlüsterne Kleinbürger, der Egoist, dem die Kunst der Verdrängung zur zweiten Haut geworden ist. Ihm gegenüber der märkische Don Quichotte, das große Kind vom Lande, dem Ideale noch nicht zum leeren Wort geworden sind.“⁵²⁷

521 *Märkische Forschungen* ist bisher nicht auf DVD erschienen. Der Film wurde jedoch auf VHS vertrieben. Diese von mir verwendete Version ist daher, anders als das Original, in Schwarz/Weiß.

522 <http://www.defa.de/cms/filme> [20.01.2013].

523 Schieber, Anfang vom Ende, 281.

524 Gehler, Aufbruch oder Niedergang, Film und Fernsehen 3/1990.

525 Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 377.

526 Gehler, Aufbruch oder Niedergang, Film und Fernsehen 3/1990.

527 Ebenda.

Der Film kann im Grunde als Doppelporträt dieser zwei konträren Figuren gesehen werden. Einerseits der machtbewusste, chauvinistische und völlig von sich selbst überzeugte Professor. Dieser wird dargestellt von Kurt Böwe, jenem Schauspieler, der auch Bürgermeister Jadup verkörpert hatte. Ihm gegenübergestellt wird der dünne, schüchterne und geradezu naive Dorflehrer Pötsch.

Dabei ist der im akademischen Milieu spielende Stoff als eine Parabel auf Umgang mit Wahrheit überhaupt zu sehen.⁵²⁸ Einerseits insofern, als Menzel ganz einfach durch seinen Einfluss, im Grunde durch seine politische Macht, bestimmen kann, was als wahr zu gelten habe. Auf einer zweiten Ebene geht es auch insofern um Wahrheit, als ja schon der erforschte Schwedenow selbst, nicht der war, der er vorgab zu sein, sondern ein Pseudonym angenommen hatte.

Der mächtige Professor gesteht seinem Assistenten unter der Hand ein, dass er selbst unrecht hat. Er nutzt dennoch seine Macht, um den Konkurrenten mundtot zu machen. Zu gefährlich wären die Thesen des unbedeutenden Dorflehrers, da sie erstens das eben fertig verfasste Werk des renommierten Professors komplett widerlegen würden und da die Darstellung Schwedenows als *märkischer Jakobiner* der Partei politisch opportun ist. Pötsch versucht die Macht des Professors zu umgehen und ersucht andere Professoren in Briefen um Hilfe. Tatsächlich hat er jedoch keine Chance gegen Menzel. Schließlich sieht man die beiden bei der Buchpräsentation des Professors. Menzel grinst freudig in die Kamera, während neben ihm der gescheiterte Assistent mit grimmiger Miene steht.

Eine meines Erachtens nach sehr erhellenden Szene spielt sich jedoch nicht zwischen den beiden Wissenschaftlern, sondern zwischen Pötsch und einem bis dahin nicht in der Handlung vorgekommenen unbekannten Funktionär ab. Dieser sucht den ob der Uneinsichtigkeit des Professors mittlerweile verzweifelten Hobbyhistoriker am Land auf. Er geht mit ihm ein paar Schritte spazieren und versucht ihn davon zu überzeugen, dass er seine These bezüglich des Dichters trotz der schlagenden Beweise fallen lassen soll.

„Meinen Sie wirklich, dass die Karlsbader Beschlüsse eine finstere Zeit eingeleitet haben? Worauf war das was sie Despotie nennen gerichtet? Auf ein konservatives humanistisches Europa. Um das es übrigens heute noch geht (...) So gesehen trugen die Zensurbeschlüsse so paradox das klingt entscheidend dazu bei die Geistesfreiheit in Europa zu erhalten.“

In dieser Szene passiert nichts anderes, als dass der Politiker den Wissenschaftler über die eigentliche *richtige* Wahrheit aufklärt, die allein deshalb korrekt sei, weil sie politisch *richtig* sei.

528 Detlef Gwosc, Idealism takes on the Establishment. Social Criticism in the Films of Roland Gräf's Film Adaptions of *Märkische Forschungen* (*Exploring the Brandenburg Marches*) and *Der Tangospielder* (*The Tango Player*). In: Séan Allan, John Sanford. DEFA : East German Cinema, 1946-1992 (New York 1999) 252-262.

Hier erklärt eine bis dahin vollkommen unbekannte, anonyme Figur dem Idealisten, dass die Wahrheit keinerlei Chance hätte, solange sie nicht politisch opportun sei. Die Zensur der Wahrheit muss in Kauf genommen werden, wenn sie bestimmten politischen Zwecken dient. Es handelt sich dabei wiederum um ein Postulat des Marxismus-Leninismus, der im Sinne des *demokratischen Zentralismus* nur eine Meinung als *richtig* erachtet.

Der Film wurde vor Erscheinen des *Vater-Briefes* gedreht, kam aber danach in die Kinos. Wie in der Literatur zur DEFA immer wieder mit Erstaunen angemerkt wird, ohne in irgendeiner Form Einschränkungen zu erfahren.⁵²⁹ Dies obwohl er sowohl eine pessimistische Grundstimmung hat als auch eindeutig Kritik an autoritären Machtstrukturen übt. Der Regisseur Roland Gräf merkt selbst an, die problemlose Zulassung des Films sei für ihn „schon überraschend“ gewesen. Es sei aber „auch plausibel, wenn man das Umfeld bedenkt. Günter de Bruyn gehörte zu den wichtigsten DDR-Autoren, und die DEFA trug eine Schuld vor sich her, weil sie [außer Buridans Esel] noch nie einen Film von ihm gemacht hatte.“⁵³⁰ Auch Roland Gräf selbst hatte bis dahin kaum Konflikte mit der Studioleitung. Ein weiterer Grund, weshalb der Film so problemlos in die Kinos kam, könnte gewesen sein, dass es sich um keinen massentauglichen Stoff handelte und daher angenommen wurde der Film würde, ohnehin kaum rezipiert. Laut dem Chefdrdramaturgen Jürschik sahen den Film in etwa 300.000 Besucher, was dieser, für einen Film mit diesem Thema als großen Erfolg wertet.⁵³¹

Zu *Märkische Forschungen* findet sich in den Akten der HV-Film eine *Sofortumfragen*, die mit Kino-Besuchern direkt nach den Vorstellungen durchgeführt wurde. Diese wurde damals vom jungen Dieter Wiedemann (später unter anderem Rektor der HFF „Konrad Wolf“) durchgeführt. Es war die erste Umfrage dieser Art.⁵³² Wie viele danach stattfanden, ist unbekannt. Obwohl der Studienautor selbst eingesteht, dass aufgrund widriger äußerer Umstände die Studie kaum repräsentativ sei, birgt sie doch einige interessante Ergebnisse.⁵³³

Erstens kommt Wiedemann zu dem Ergebnis, dass es sich um einen „ausgesprochenen Randgruppenfilm“ handelt, der jedoch von den Zuschauern durchschnittlich gut bewertet wurde (Note 1,74 von 4). In etwa die Hälfte der Zuschauer fand den Film ehrlich; nur sehr wenige fanden ihn unehrlich. Bemerkenswert ist, dass in etwa die Hälfte der Zuschauer, unter den *Werktätigen*

529 Vgl. Schieber, Anfang vom Ende, 281.

530 Interview mit Roland Gräf. In: Poss, Warnecke (Hg.), Spur der Filme, 377.

531 Interview mit Rudolf Jürschik. In: Ebenda, 379.

532 Dr. Dieter Wiedemann, Forschungsbericht zur Studie „Kino DDR 82 – Zur Rezeption des Films Märkische Forschungen“, Auftraggeber HV-Film Zentralinstitut für Jugendforschung (Leipzig, August 1982). In: BArch/DR/1/4746.

533 Aus unterschiedlichen Gründen fand die Umfrage nur in vier von sieben Kinos statt. 145 Fragebögen wurden ausgefüllt.

sogar zwei Drittel, meinten, der Film „spiegelt Vorgänge unserer Tage sehr genau wieder“.⁵³⁴ Der junge Autor kommt zu dem Schluss: „Dem Film wird also eine verständliche, ehrliche Erzählweise einer G e g e n w a r t s – geschichte attestiert.“⁵³⁵ Trotz des erneuten Hinweises, dass die Umfrage „nicht repräsentativ für die ganze DDR“ sei, resümiert er, dass aus den von den Befragten zusätzlichen vermerkten Kommentaren hervorgeing, der Film spiegle vom Publikum selbst gemachte Erfahrungen wieder.

„In ähnlicher Weise drehte sich die absolute Mehrheit der zusätzlichen Äußerungen um das Problem Macht und Machtmisbrauch in unserem Lande. Es wird deutlich, daß solche Stellungnahmen fast ausschließlich von Angehörigen der – wahrscheinlich wissenschaftlichen – Intelligenz formuliert werden und dabei Erfahrungen widergespiegelt werden, die unabhängig vom Film gemacht worden sind.“⁵³⁶

Der Film endet mit dem *absoluten* Scheitern des kleinen Dorfhistorikers. Man sieht ihn, mit dunklen Augenringen und irrem Blick, im Wald wild grabend und nach dem letzten Stein, der den endgültigen Beweis für seine These bringen soll, suchend. Dass er den Kampf bereits lange verloren hat und tatsächlich auch nie gewinnen konnte, ignoriert er verbissen. Offensichtlich hat ihn dieser Kampf gegen Windmühlen in den Wahnsinn getrieben.

3.3.2 Insel der Schwäne⁵³⁷

Der Film *Insel der Schwäne* basiert auf dem gleichnamigen Jugendbuch von Benno Pludra. Das Buch wurde von dem bekannten Szeneristen Ulrich Plenzdorf (*Die Legende von Paul und Paula*) fürs Kino adaptiert. Der durch Filme wie *Sieben Sommersprossen* (1978), *Und nächstes Jahr am Balaton* (1980) sowie *Bürgschaft für ein Jahr* (1981) bekannte Regisseur Hermann Zschoche führte Regie.⁵³⁸ *Insel der Schwäne* wurde 1982 gedreht und kam 1983 in die Kinos. Der Film führte ein weiteres Mal, nachdem sich die Wogen kurzzeitig geglättet hatten, zu einer Debatte über die richtige Darstellung des sozialistischen Alltags und sozialistischer Helden in DEFA-Filmen. Horst Knietzsch titelte in seiner Rezension zu *Insel der Schwäne* kurz und bündig: „Verstellte Sicht auf unsere Wirklichkeit“.⁵³⁹ Begonnen wurde die publizistische Auseinandersetzung jedoch mit einem Artikel in der FDJ-Zeitung *Junge Welt* mit dem Titel: „Das ist wieder kein DEFA-Film über uns.“⁵⁴⁰

534 Wiedemann, „Kino DDR 1982“, 2-5.

535 Ebenda, 6.

536 Ebenda, 13.

537 *Insel der Schwäne* ist bei ICESTORM auf DVD erschienen.

538 Vgl. Interview mit Hermann Zschoche geführt von Gisela Harkenthal. In: *Filmspiegel* 8/1983, 4.

539 Horst Knietzsch, Verstellte Sicht auf unsere Wirklichkeit. Zu dem DEFA-Film „Insel der Schwäne“. In: *Neues Deutschland*, 4.5.1983. In: PD HFF 269/1.

540 Das ist schon wieder kein DEFA-Film über uns! Jugendliche Zuschauer nach der Premiere des Films „Insel der Schwäne“ in Berlin (Leserbriefseite). In: *Junge Welt* (Berlin), 3.5.1983. In: PD HFF 269/1.

Der Grund für die Empörung der Genossen war insbesondere die Art der Darstellung des Schauplatzes von Zschoches und Plenzdorfs Film: nämlich der neu errichteten Wohnblöcke in Berlin-Marzahn. Wie bereits in vorhergehenden Kapiteln beschrieben, wurden die riesigen, in den Vorstädten der DDR entstandenen Plattenbausiedlungen von der SED als ihr zentrales Prestige-Projekt dargestellt.⁵⁴¹ Bemerkenswert ist *Insel der Schwäne* weniger im Bezug auf die Handlung, als vor allem durch die genaue Darstellung von Räumen und Umwelt der jugendlichen Protagonisten.

Die Abnahme des Drehbuches fand bereits 1981 – vor dem *Vater-Brief* statt. Nach Sichtung des Rohmaterials 1982 wurde der Film massiv kritisiert. Dem Film wurde erst die Zulassung verweigert, weshalb er völlig umgeschnitten werden musste.⁵⁴² In einem Vorschlag zur Abänderung des Films wird bedauert, dass einige Entscheidungen, wie die Weglassung von Nebenfiguren aus dem Roman oder das höhere Alter der Hauptfiguren nicht mehr Rückgängig gemacht werden könnten. Mit diesen Entscheidungen von Szenerist und Regisseur sei jedoch „die Gefahr einer Überbetonung von resignativen Haltungen innerer Distanzierung, ‚Verweigerung‘, skeptischer Beurteilung des Angebots an sozialer, materieller Wirklichkeit des jungen Helden“ verbunden. Es wurde daher eine Änderung von Schnittfolgen, des Textes (nach dem Original-Roman) und des Musik-Einsatzes vorgeschlagen.⁵⁴³

Wie die Version, die damals im Kino lief, genau aussah, ist anhand der Akten nicht nachvollziehbar. Die auf DVD erschienene Version, die zur Analyse verwendet wurde, entspricht jedoch der unzensierten Version. *Insel der Schwäne* lief anschließend nur sehr kurz in den Kinos der DDR. Eine Auszeichnung am Nationalen Spielfilm-Festival wurde ihm demonstrativ verwehrt.⁵⁴⁴

Filmanalyse

Insel der Schwäne dreht sich um den 14-jährigen Stefan (D: Axel Bunke), der gemeinsam mit Schwester und Eltern vom Land in die Stadt zieht, wo sein Vater (D: Christian Grashof) als Bauarbeiter arbeitet. Der Junge muss den Bauernhof der Großeltern und die Natur gegen die Wohnung in einem Hochhaus in der Peripherie von Berlin (Ost) tauschen. Die Übersiedlung geht für Stefan Hand in Hand mit dem Schritt von der Kindheit in die Pubertät. Als er Abschied von seinem alten Leben nimmt, sieht man den Jungen, wie er mit einem Freund auf dem Floß sitzt, das auf einem großen See treibt. Auf dem Floß brennt ein kleines Feuer und vor ihnen fliegt ein Schwarm Schwäne vorbei.

541 Blunk, „Gegenwartsspielfilme“, 109.

542 Vgl. Andreas Scheinert, Vorschläge zu Änderungen: Aufgrund der Nicht-Zulassung von „Insel der Schwäne“. 17.8.1982. In: BArch/DR 117/7402.

543 Ebenda.

544 Schieber, Anfang vom Ende, 287.

In Berlin findet Stefan schnell neue Freunde, den ängstlichen Hubert (D: Mathias Müller) sowie zwei Mädchen, die sich beide in den Neuling verlieben. Er hat aber auch einen neuen Feind: den etwas älteren Windjacke (D: Sven Martinek), der Hubert erpresst und terrorisiert. Stefan beschließt, Hubert, der sich nicht traut sich zu wehren, in Schutz zu nehmen.

Als Stefan am Tag nach dem Einzug zur Schule geht, wird er vom Hausmeister aufgehalten und erhält sozusagen eine präventive Standpauke.

„Erstens: Wir grüßen. Neu hier, hm? Zweitens: Wir malen nichts an die Fahrstuhlwände, wir malen nichts an die Treppen oder Flurwände, wir malen nichts an die Hauswände, wir malen überhaupt nichts! [Musik setzt ein] Und wir bauen auch nichts an. Wir bauen auch nichts ab. Wir lassen keine fremden Kinder ins Haus, wir spucken nicht auf den Boden. (...) Wir gehen nicht über den Rasen. Klar?“

Während er diese Worte sagt, sieht man zuerst den grimmig dreinblickende Hausmeister selbst. Langsam setzt als zweite Tonspur Musik ein. Während man die Musik und das Gerede hört, sieht man ein Panorama-Schwenk von einem der Wohnblöcke aus: So weit das Auge reicht, nur Baustellen, Kräne, Plattenbauten und direkt vor dem Haus eine große freie Fläche voller Erde und Schlamm. Auf dieser suchen verloren wirkende Grüppchen von Kindern mit ihren Schultaschen ihren Weg. Weit und breit sieht man weder Rasen noch Bäume. Der Schwenk wird in der Totalen vor der Schule fortgesetzt. Auch hier ist der Pausenhof der Kinder ein improvisierter Holzsteg. Über den autoritären Hausmeister meint der Regisseur in einem Interview: „Für mich gehört er zu einer schlimmen Sorte von Zeitgenossen. (...) Wo er treten kann, tritt er.“⁵⁴⁵ Harry Blunk sieht in dieser Figur eine „psychologisch differenzierte Typisierung SED-charakteristischer Herrschaftsausübung auf unterster Ebene.“⁵⁴⁶

Analog zum idyllischen Schwanen-See aus Stefans Kindheit gibt es hier eine Schlammgrube vor dem Haus, die von den Kindern zum Abenteuerspielplatz umfunktioniert wurde. Als Stefans Vater den Tunnel bemerkt, den die Kinder durch den Erdhügel neben der Lacke gegraben haben, besteht er darauf diesen zuzuschütten. Er hält ihn (zu Recht) für gefährlich. Die Kinder protestieren vehement dagegen. Der Vater verspricht ihnen jedoch, dass hier bald ein neuer Spielplatz inklusive Tunnel entstehen würde. Er hält sein Versprechen jedoch nicht ein, weshalb sich ein Zettel auf dem Schwarzen Brett im Hausflur findet, auf dem steht: „Wir wollen keinen Spielplatz aus Betong! [sic] Wir wollen einen Tunnel und kleine Wisen! [sic] die Kinder.“ Es folgt eine gewaltige Standpauke des Hausmeisters gegenüber Stefan und seinen Freundinnen, die zufällig gerade anwesend sind: „Was an diese Tafel kommt, bestimmt die Hausgemeinschaftsleitung. Also ICH! (...) Also, das hat Folgen! Das sag ich euch.“

545 Interview mit Herrmann Zschoche, FilmSPIEGEL, 8/1983.

546 Blunk, „Gegenwartsspielfilme“, 109.

Statt wie erwartet einen Tunnel und Wiesen zu bekommen, werden die Kinder vor vollendete Tatsachen gestellt. Die Fläche, auf der sie früher gespielt haben, ist für den neuen Spielplatz zubetoniert worden. Davor ein Schild: „Betreten Verboten. Eltern haften für ihre Kinder.“ Während der Beton noch trocknet beginnt ein Mädchen auf den Beton zu laufen. Im Nu machen alle mit, hüpfen durch den nassen Beton, stecken Müll hinein und haben ganz einfach Spaß dabei, die Pläne der Erwachsenen zu boykottieren und sich nicht an deren Regeln zu halten. Zu Stefans Entsetzen, reißen die Stadtkinder aber auch die neu gepflanzten Bäumchen aus.

Der Streit um die Spielfläche macht deutlich, wie verplant die neuen Wohnaugebiete sind. Alles wirkt provisorisch, unfertig und auf den ersten Blick lebensfeindlich. Gerade in dieser Situation nützen die Kinder und Jugendlichen ihre Fantasie, um aus dem trostlosen Gelände ihren eigenen Abenteuerspielplatz zu machen. Sobald aber die Erwachsenen eingreifen, geht alles schief. Der Streit um den Spielplatz, der auch am Esstisch zwischen dem Vater und Stefan sein Echo findet, sagt viel aus über den Mangel an Mitgestaltungsmöglichkeiten innerhalb der bestehenden Strukturen. Der eine Wunsch, den die Kinder äußern, nämlich einen Tunnel zu bekommen, wird einfach vergessen. Stattdessen werden sie vor vollendete Tatsachen gestellt. Sie boykottieren diese daher, weil sie mit dem neuen betonierten Platz wenig anfangen können. Die Sabotage macht ihnen zwar Spaß, ist im Endeffekt aber schlichtweg destruktiv, da auch die paar wenigen jungen Bäume wieder ausgerissen werden. Der erzwungene Konsens von oben funktioniert bei den Kindern nicht, weil sie nichts mit ihm anfangen können und weil er ihnen nicht erklärt wird.

Nicht nur das Umfeld um die Häuser, auch die Häuser selbst werden ausführlich ins Bild genommen. Beispielsweise finden die Auseinandersetzungen mit Stefans und Huberts Erzfeind Windjacke vor allem an zwei Orten statt: Erstens im Aufzug und zweitens in den riesigen Baustellen der Hochhäuser. Beide Orte werden als bedrohlich und gefährlich dargestellt. Die Aufzugszenen wurden inszeniert indem die Kamera mitten unter den Fahrstuhlgästen platziert wurde. Diese filmt dabei langsam über die schweigenden und sich nicht ansehenden Gesichter der Fahrgäste und fängt so die unangenehme enge Stimmung ein. Hubert und Stefan haben große Angst, mit Windjacke allein im Aufzug zu stecken, da sie ihm hier völlig ausgeliefert sind. Als es einmal doch zu dieser Situation kommt, hält der ältere Junge, um die beiden einzuschüchtern, tatsächlich den Fahrstuhl an, indem er auf den Notfallknopf drückt.

Die labyrinthähnlichen Baustellen, auf denen sie vor Windjacke fliehen, sind wiederum nicht nur bedrohlich, sondern in der Realität gefährlich. Am Ende des Films kommt es zum Duell zwischen Stefan und Windjacke, bei dem sie beide um ein Haar in den unfertigen Aufzugschacht stürzen.

Wie auch in anderen Gegenwartsfilmen dieser Zeit tauchen immer wieder mentale Bilder und surreale Elemente auf. Das mentale Bilder, das Stefan vor Augen hat, ist der See beim Dorf der Großeltern und die vorbei fliegenden Schwäne. Das surreale Element, dass Zschoche und Plenzdorf in den Film eingebaut haben, ist die Band *Ritter, Tod und Teufel*. Immer wieder, wenn Stefan Spannung oder Neugier empfindet, hört man plötzlich die Trommeln, Geigen und Gitarren der Band. Im nächsten Moment tauchen die in rote und weiße Fantasiekostümen gekleideten Figuren auf. Das erste Mal sieht er sie, als die Familie in Berlin mit dem Möbelwagen ankommt. Es ist bereits dunkel. Stefan sieht sich um und entdeckt, dass auf der Baustelle gegenüber geschweißt wird. Aus dem Schweißgeräusch wird langsam Musik. Man sieht nun auch die Musiker von *Ritter, Tod und Teufel*, die auf dem Dach des Rohbaus spielen. Sie springen herum und fahren sogar mit dem Motorrad durch die Gänge der Baustelle. Die Musik der Gruppe ist schwer zu beschreiben. Plenzdorf stellt sich diese im Szenarium so vor:

„Sie haben diesmal Musikinstrumente bei sich, auf denen sie jede Art von Musik machen können: Zwölfton, Rock, Barock, konkrete, elektronische. (...) Sie [die Musik] baut Illusionen auf um sie zu zerstören, und wertet die Zerstörung groß. Sie nimmt die Geschichte voraus. Sie erzählt Stefan, was ihm bevorsteht.“⁵⁴⁷

Wie in der Rezension in *Film und Fernsehen* angemerkt wird: „Bedrohung aus Silber, Gold und Schwärze. Ein Lachen aus elektronischer Musik.“⁵⁴⁸ Sie sind ein Symbol für die Fantasie eines Jugendlichen, die sich in bestimmten Momenten auch in der Realität manifestiert und in diese interveniert. Sie schürt Neugier oder Macht ihm Mut. Einmal stiftet ihn das Auftauchen der Figuren beispielsweise dazu an, ein Vergehen das eigentlich Hubert begangen hat, zu gestehen, um diesen zu decken.

Anders als erwartet veränderte sich für die Familie in der Neubauwohnung, auf die sie so lange gewartet hatte, nicht alles zum Besseren. Im Gegenteil streiten Stefan und sein Vater, aber auch Mutter und Vater häufig. Die Mutter sagt einmal: „Ich hab mir das alles hier anders vorgestellt. Ich hab gedacht, wir wären hier glücklicher, als Familie.“ Es wird in dem Film nicht aufgeklärt, ob das Klima in der Familie dauerhaft schlecht bleibt oder ob diese Phase vorbei geht. Da der Konflikt nur angedeutet und ein Ausgang bewusst offen gelassen wird, soll meines Erachtens nach vor allem ausgesagt werden, dass bei höherem materiellem Wohlstand die Menschen nicht von alleine glücklicher werden. Fließendes Wasser und Zentralheizung, über die sich der Vater so freut, reichen dafür nicht. Zschoche betont in einem Interview, dass er keineswegs die ländliche Idylle verklären und die neuen Stadtteile verteufeln wolle. Im Gegenteil können gerade die unfertigen und sich

547 Vgl. U. *Plenzdorf*, Szenarium nach Roman von Benno Pludra, Fassung I vom 17.11.1980. In: BArch/DR/117/7420.

548 H.D., Eine Insel im Häusermeer? In: Film und Fernsehen, 5/1983.

verändernden Stadtteile, wie er in dem Film zeigt, die Fantasie der Kinder anregen.⁵⁴⁹ Dabei sei weniger der Ort selber wichtig, sondern: „wie leben die Leute miteinander und wie gehen sie miteinander um.“⁵⁵⁰ Diese Aussage ist jedoch vermutlich auch im Licht der heftigen Kritik zu sehen, der der Film ausgesetzt war. Zweifellos kann der Film auch so interpretiert werden, dass die Trostlosigkeit und beklemmende Umgebung der Betonbauten krank machen kann. Beispielsweise leidet der Vater, der ja selber an den Häusern baut, ständig unter Kreuzschmerzen. In jedem Fall zeigt *Insel der Schwäne* Probleme in einer Lebenswelt auf, die in den achtziger Jahren die reale Lebenswelt von vielen in der in der DDR lebenden Menschen war. Dies führte zu einer heftigen medialen Debatte um den Film.

Rezeption in der DDR-Presse

Das Spannende an der Presseauseinandersetzung um *Insel der Schwäne* ist, dass sich hier eine viel ausgewogenere Debatte ergab als ein Jahr zuvor bei *Das Fahrrad*. Dies mag einerseits daran liegen, dass erstens der Schock des *Vater-Brief* nicht mehr so präsent war, das Zschoche zweitens ein wesentlich älterer und etablierter Regisseur und das drittens in dem Film ein Thema behandelt wurde, das tatsächlich brandaktuell war.

In der überregionalen Presse finden sich immerhin vier Artikel, die sich positiv⁵⁵¹ zu dem Film äußern. Fünf fällten ein negatives⁵⁵² Urteil und zwei blieben ambivalent.⁵⁵³ Auch in der regionalen Presse rief der Film ganz unterschiedliche Reaktionen hervor. Stellvertretend für die ganz unterschiedlichen Auffassungen der DDR-Presse stehen folgende beiden Zitate:

„Aber mit der Gesamtmaussage der filmischen Fassung, mit dem Fehlen der Sicht auf Lösbarkeit der Probleme, auf die Kraft der Veränderer können wir nicht zufrieden sein.“⁵⁵⁴

„Es nützt weder, vor Problemen die Augen zu verschließen, auch wenn sie noch so hart scheinen, noch nützt Resignation. Es ist geboten, Mißstände zu benennen. Zschoche hat es getan. Man sollte ihn dafür nicht tadeln, auch wenn die Form in der er es tat hart an der Grenze des Möglichen liegt.“⁵⁵⁵

549 Vgl. Interview Zschoche, Filmpiegel, 8/1983.

550 Ebenda.

551 Hans Brauneis, Stefan behauptet sich in der Stadt. In: Der Morgen (Berlin), 1.5.1983; Peter Ahrens, Anlässlich „Insel der Schwäne“. In: Welbühne (Berlin), 24.5.1983 sowie Hans-Dieter Tok, Stefan gegen Windjacke. In: Wochenpost (Berlin) 17.5.1983. u.a. Alle in: PD HFF, 269/1.

552 Kniestzsch, Verstellte Sicht auf die Wirklichkeit, 4.5.1983; Hans Eggert, Ein DEFA-Film auf der Schattenseite. In: Junge Welt (Berlin), 13.5.1983 sowie B. Witt, Warum nicht optimistischer?. In: Bauernecho (Berlin), 19.5.1983 u.a. Alle in: PD HFF, 269/1.

553 Felicitas Knöfler, Abschied und Ankunft zugleich. 3.5.1983. In: Tribüne (Berlin). In: PD HFF, 269/1.

554 Klaus Hannuschka, Ländliche Idylle kontra „Betonwelt“?. In: Märkische Volksstimme (Potsdam), 25.5.1983. In: PD HFF, 269/2.

555 Poesie weicht Brutalität (o.A.). In: Norddeutsche Zeitung (Schwerin), 10.5.1983. In: PD HFF, 269/2.

Die Rezensionen schwankten zwischen Lob, dass überhaupt Probleme benannt wurden einerseits und Kritik an der pessimistischen, angeblich bedrückenden Atmosphäre andererseits. Wiederum geht es Kritikern um die Frage nach der Vorbildwirkung der Helden und der richtigen Darstellungsweise der Lebensrealität. In der *Jungen Welt* finden sich beispielsweise Leserbriefe mit den Titeln „Warum erfindet die DEFA eine kaputte Welt?“ Der Autor dieses Textes stellt fest, der Film zeige eine „weitgehend unwirkliche Umwelt, die den Helden nicht heimisch werden lässt.“⁵⁵⁶ Eine andere Leserin stellt fest: „Der Film wirft mit Betonbatzen nach uns.“⁵⁵⁷ Hier und auch bei der eingangs erwähnten Rezension von Horst Knietsch wird unter anderem angeprangert, dass sich der Film nicht an die Romanvorlage halte. Knietsch wirft den Filmemachern „Ahnungslosigkeit und Borniertheit“ vor. „So wurde aus der möglichen Identifikationsfigur des Jungen Stefan ein Außenseiter in einer ‚kaputten‘, unwirklichen, kinderfeindlichen Welt, die nicht die unsere ist.“⁵⁵⁸ Ganz anders wird der Film auch in *Film und Fernsehen* rezensiert.

„Nicht nur die Häuser befinden sich im Rohbau, die Menschen ebenso. Stephan, wirst du dir eine dickere Haut zulegen müssen? (...) Dem Labyrinth aus Sand, Rohbauten, Rohren, Platten, Bauplätzen und wieder Sand entspricht auch das Labyrinth der Gefühle, in dem sich der Junge zurecht finden muß. (...) Im Film ist die Welt mit den Augen der Kinder gesehen, das ist sein Blickwinkel.“⁵⁵⁹

Auch westdeutsche Medien kommentierten eher belustigt die mediale Auseinanderstzung um *Insel der Schwäne*. Im *Hamburger Abendblatt* wird beispielsweise festgestellt, dass durch die „einhellige Verdammung“ eine „unbeabsichtigte Werbewirkung“ entstanden sei.⁵⁶⁰ Das West-Berliner *Volksblatt* brachte gar eine Reportage über eine Kinovorstellung in Ost-Berlin. Es wird dabei ein jugendlicher Besucher interviewt wie ihm der Film gefallen habe. Laut der Reportage zeigte sich dieser sehr angetan von dem Film und versicherte er werde ihn seinen Freunden empfehlen. „Darauf ein anderer ahnungsvoll: ‚Da musst du dich aber beeilen. Der wird mit Sicherheit bald abgesetzt.‘“⁵⁶¹ Er sollte damit Recht behalten.

556 Leserbrief Detlef Reinhard (20) Berlin. In: Das sind schon wieder keine Filme über uns! *Junge Welt* (Berlin), 3.5.1983. In: PD HFF 269/1.

557 Leserbrief Karola Neuwerk (22) Berlin-Marzahn. In: Ebenda.

558 Knietsch, Verstellte Sicht auf die Wirklichkeit, 4.5.1983.

559 H.D., Eine Insel im Häusermeer? In: *Film und Fernsehen*, 5/1983. Volksblatt Berlin 15.5. Paul Bolding

560 Erich Wala, Ostberliner strömen zur Insel der Schwäne. In: *Hamburger Abendblatt*. 17.5.1983. In: PD HFF 269/3.

561 Paul Bolding, Wird mit Sicherheit bald abgesetzt. In: Volksblatt Berlin, 15.5.1983. In: PD HFF 269/3.

4. Conclusio

Was sind nun die Gemeinsamkeiten und Spezifika der analysierten Spielfilme und was kann aus deren Analyse und dem Kontext, in dem sie entstanden, geschlossen werden?

Es kann festgehalten werden, dass sich alle analysierten Filme mit der Frage nach individueller Lebensgestaltung und dem Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft beschäftigen. Wie im Kapitel zur Geschichte der DEFA beschrieben, hat diese grundlegende Ausgangsfrage eine lange Tradition im DEFA-Spielfilm und wird insbesondere in *Solo Sunny*, dem Film, der die achtziger Jahre filmisch einleitete, auf den Punkt gebracht. Wodurch unterscheiden sich die Filme der Jahrgänge 1981 bis 1983 von vorhergehenden sozialkritischen DEFA-Gegenwartsfilmen?

Wie auch in früheren Filmen versuchen die Protagonisten der Filme, ihren eigenen Weg entsprechend ihrer individuellen Ansprüche zu gehen. Interessanterweise spielt dabei in allen vier behandelten Filmen nicht nur die Suche nach dem privaten, sondern auch nach dem beruflichen Glück eine zentrale Rolle. Bürgermeister Jadup verändert durch die wiederkehrende Erinnerung sein berufliches Selbstverständnis, der Dorflehrer Pötsch versucht sich als Historiker, Stefans Vater ruiniert sich sein Kreuz beim Bau der neuen Wohnbauten und Susanne geht mit ihrem Fahrrad auf Arbeitssuche. Es geht in den Filmen also nicht bloß um allgemein Menschliches wie Liebe, Freundschaft, Tod etc., sondern um die konkrete Auseinandersetzung der Filmfiguren mit gesellschaftlichen Strukturen. In keinem der Filme erweisen sich die real existierenden institutionellen und gesellschaftlichen Strukturen als *Ressource* für die Handelnden. Im Gegenteil wird eher dargestellt, dass die Protagonisten diesen Strukturen ausgeliefert sind. Pötsch beispielsweise scheitert an der Allmacht des Professors. Die Strukturen des wissenschaftlichen Apparates in der DDR geben ihm keinerlei Möglichkeiten, diese Macht zu umgehen. Die Kinder aus Berlin-Marzahn stoßen mit ihrer Forderung nach „kleinen Wisen [sic] und einem Tunnel“ auf taube Ohren. Der Hausmeister, eindeutig ein Vertreter des Systems, erweist sich nicht als Ansprechpartner, sondern eher als Möchtegern-Tyrann. Susanne findet auf ihrer Suche nach Arbeit lediglich Jobs, die sie zu Tode langweilen und bei denen sie kaum Zeit für ihre Tochter hätte. Von sich aus hat sie nicht die Möglichkeit, diese strukturellen Gegebenheiten zu umgehen. Dasselbe gilt auf anderer Ebene auch für Thomas. Er scheitert beruflich aufgrund des Starrsinns älterer Kollegen daran, seine Ideen für die Verbesserung des Betriebs umzusetzen.

In einem Rückgriff auf Mathias Junge (Kapitel 1.1.3) kann also gesagt werden, dass sich Strukturen aus Sicht der Filmfiguren nicht als *Ressourcen*, sondern als „schlichte Faktizität, vergleichbar mit der Eigenständigkeit naturhafter Abläufe“ erweisen.⁵⁶² Auch Bürgermeister Jadup

⁵⁶² Junge, Kann Soziologie das „Scheitern“ denken?, 18.

und die Bewohner von Wickenhausen sind gegenüber den Strukturen, die sie umgeben, machtlos. Stellvertretend für die Darstellung dieses Ausgeliefertseins steht die Erklärung des Kaufhallenleiters vor dem Karussell („Ich sitze doch zwischen den Stühlen!“) oder der Streit des Bürgermeisters mit der Verkäuferin („Was wir kriegen, dass wissen wir erst, wenn hinten an der Rampe abgeladen wird“). Bei *Jadup und Boel* wird diese Situation jedoch vom Protagonisten erkannt. Er beginnt mit der Suche nach einem Weg, aus dieser Situation heraus zu kommen. Deutlich wird dies in der Rede des Bürgermeisters zur Jugendweihe und im neu gewonnenen Vertrauen seines Sohnes.

Während *Jadup* also aus der veränderten Wahrnehmung seiner Umwelt und der Strukturen, die ihn umgeben, positive Schlüsse zieht und so auch die Beziehungen zu seiner Familie erneuern und verbessern kann, ist dies in den anderen drei Filmen nicht der Fall. Hier wirken sich die gesellschaftlichen Strukturen negativ auf die privaten Beziehungen aus. Die Frage nach dem privaten Glück wird immer wieder gestellt, jedoch in keinem der Filme eindeutig und zu einem Ende hin beantwortet. Wenn man so will suchen die Helden ihre *Nischen* in der Gesellschaft, werden jedoch nicht dauerhaft fündig. Noch bevor der Begriff *Nischengesellschaft* in den (west-)deutschen Medien auftauchte, lässt beispielsweise Evelyn Schmidt ihre Helden denken: „Wenn du da bleibst, hätt ich eine Ecke, in die ich reinkriechen kann.“⁵⁶³ In einem glücklichen Moment sagt Susanne zu Thomas: „Jetzt einen Knopf zum draufdrücken und alles bleibt wies ist.“ Doch anstatt den beiden ein Happy-End zu gönnen, lässt die Regisseurin bewusst nichts so wie es ist. In der Handlung des Films zerfällt das Glück der beiden wieder.

In allen vier Filmen begegnet uns entweder *graduelles* oder *absolutes* Scheitern. Absolutes Scheitern findet sich in *Märkische Forschungen* und *Jadup und Boel*. Der Dorflehrer Pötsch wird wahnsinnig und Boel verschwindet für immer. Auch Stefan und Windjacke stürzen beinahe in den Aufzugsschacht. Susanne gewinnt in *Das Fahrrad* zwar ihr Selbstbewusstsein zurück, dennoch scheitern Susanne und Thomas (vorerst?) daran, eine funktionierende Beziehung zu führen. Genauso wie hier das Ende offen gelassen wird, wird dem Zuschauer auch nicht verraten, wie es mit Stefans streitender Familie weitergeht. Konflikte bleiben in der Filmhandlung also *latent*. Der einzige Held, der in der Filmhandlung tatsächlich sein früheres *absolutes* Scheitern erkennt und in ein *graduelles* verwandelt, seine Erfahrungen also in der Filmhandlung konstruktiv reflektieren und daraus Kraft schöpfen kann, ist *Jadup*. Genau dieser Film scheiterte in der Realität indem er verboten wurde.

Ästhetisch finden sich, obwohl die Filme eindeutig der Tradition des sozialkritischen Realismus verhaftet bleiben, immer wieder Elemente des poetischen Realismus. Die Gefühlslagen der Protagonisten werden durch die Zuhilfenahme von traumartigen Sequenzen, surrealen Figuren,

563 Vgl. zu Nischengesellschaft Fußnote 63.

ins Irreale verzerrten Darstellungen innerhalb der filmischen Wirklichkeit oder durch mentale Bilder umgesetzt. Die Verzerrung der Realität erfolgt beispielsweise in *Das Fahrrad* während der traumartigen Boot-Szene, als sich die beiden schweigend gegenüber sitzen und beide für sich einen Gedankenmonolog führen. In *Jadup und Boel* sind es die *Erinnerungssequenzen* und der beschriebene Einbruch von Boels Stimme in die Realität des Bürgermeisters. Surreale Figuren sind beispielsweise Gwissen oder die Musikgruppe *Ritter, Tod und Teufel*. Obwohl in *Märkische Forschungen* diese filmischen Mittel nicht zum Einsatz kommen, bricht auch hier das Irreale in die Wirklichkeit herein, indem der Protagonist selbst wahnsinnig wird.

Die Schauplätze der Filme sind tendenziell düster, gleichzeitig fragil oder unfertig dargestellt. Zu nennen sind hier die morschen Häuser in Wickenhausen sowie in Pötschs Dorf. Auch die Innenräume wirken in *Jadup und Boel*, *Märkische Forschungen* und in *Das Fahrrad* unaufgeräumt, baufällig und stickig. Dem gegenüber steht die, wie Horst Knietzsch sie beschreibt, *unwirklich* wirkende Betonwelt von Berlin-Marzahn.⁵⁶⁴ Weder in den alten noch in den neuen Häusern fühlen sich die Protagonisten wirklich heimisch.

Der Filmkritiker des *Neuen Deutschland* spricht damit etwas an, was meiner Ansicht nach tatsächlich in allen analysierten Filmen durch die beschriebenen ästhetischen und dramaturgischen Mittel zum Ausdruck kommt: das „Unwirkliche an der Wirklichkeit“.⁵⁶⁵ Sowohl durch den Einsatz irrealer/surrealer Elemente als auch durch die bewußte Wahl und Gestaltung der Film-Schauplätze reflektieren die Filme die Gefühlswelt der Helden. Dennoch bleiben sie durch die vielen eindeutigen Referenzen auf die soziale Realität der DDR im sozialkritischen Realismus stark verhaftet. Genau aus diesem Widerspruch heraus entsteht der Eindruck der Unwirklichkeit.

Eine weitere Gemeinsamkeit aller behandelten Gegenwartsfilme ist der Mangel oder das Versagen von Kommunikation zwischen den Menschen. Wieder wird dies am deutlichsten in der Boot-Szene zwischen Susanne und Thomas bebildert. Beide sitzen sich gegenüber, schweigen sich an und denken dabei, was sie eigentlich sagen wollen. Thomas denkt dabei unter anderem: „Wenn man sprechen könnte.“ Auch der Dorflehrer Pötsch verlernt das Sprechen mit seiner Frau im Lauf des Filmes völlig. Wieder ist Jadup der einzige, der aus der Sprachlosigkeit herausfindet. Der utopische Anspruch darauf, die Gesellschaft im kleinen wie im großen zu verändern, fehlt bei den beschriebenen Filmen großteils. Der letzte Film, der einen Versuch unternahm, politisch-ideologische Alternativen aufzuzeigen, indem er genau dazu aufruft: nämlich die Utopie wieder zurück zu erobern, ist *Jadup und Boel*.

564 Knietzsch, Verstellte Sicht auf unsere Wirklichkeit, 4.5.1983.

565 Finke, Film und Politik, 894. vgl. Der Autor verwendet diese Phrase zur Beschreibung der Erinnerungssequenzen in *Jadup und Boel*.

Es stellt sich nun die Frage, ob die Filme tatsächlich Zeugen der – wie es Finke formuliert – „inneren Erosion der SED-Herrschaft“ sind.⁵⁶⁶ Zeigen sie wirklich das langsame Schwinden einer gemeinsamen kulturellen DDR-Identität?⁵⁶⁷ Meiner Analyse nach bebildern diese Filme weniger die Erosion als die Erstarrung des Systems. Diese bildet, wie bereits festgestellt wurde, die Grundvoraussetzung der Erosion.⁵⁶⁸ Drei der analysierten Filme können als Negationen beziehungsweise als Negativbeispiele dieser Gesellschaft interpretiert werden. Es wäre jedoch meines Erachtens nach falsch, die Filme deswegen per se als pessimistisch zu deuten. Vielmehr bleiben sie bewusst uneindeutig und teilweise auch bewusst unrealistisch. Genau in dieser Uneindeutigkeit liegt jedoch die Negation der herrschenden Kunstdoktrin.

Es ist demnach auch nicht primär von Bedeutung, inwiefern die Filme Details der gesellschaftlichen Realität falsch oder richtig abbilden. Entscheidend ist jedoch, dass durch die dramaturgische und ästhetische Uneindeutigkeit der Filme Fragen aufgeworfen wurden und die Politik diese Fragen an sich als negative Erscheinung sah. Genau diesen Vorgang des Fragens mit offenem Ausgang beschwört Jadup in seiner Rede an die Dorfbevölkerung:

„Das Leben ist keine Frage, die man endgültig löst. Es bliebe dann nur Stillstand und Tod. (...) Natürlich muss man versuchen, die Fragen, die das Leben stellt, zu beantworten. Aber man muss es tun in dem Wissen, dass die Fragen aus ihrer Lösung immer neu entstehen, so neu wie wir sie vorher gar nicht kannten. Wenn man das vergisst, kommt man sehr leicht dazu die Fragen zu lösen, indem man sie bei Seite schiebt. (...) Dann bleibt aber auf das Fragen nur eine Antwort: Alles ist so weil es so ist. Man tötet das Vertrauen, das in jeder Frage steckt. (...) Merkt ihr wie unveränderbar die Welt dann wird? (...) Aber ich glaube dass das Schicksal der Revolution, unser aller Schicksal an Menschen geknüpft ist, für die man wie Lenin sagt, bürgen kann, (...) dass sie kein Wort gegen ihr Gewissen sagen werden. Ja und ich hoffe: solche Menschen werdet ihr.“

Von diesen Hoffnungen Jadups erfuhr das Kino-Publikum der DDR jedoch erst 1988, als der Zerfallsprozess dieses Staates bereits in vollem Gange war.

566 Finke, nationales Kulturerbe?, 106.

567 Wiedemann, Kommunikationsprozesse, 77.

568 Junge, Kann Soziologie das „Scheitern“ denken?, 18.

Anhang

Abkürzungsverzeichnis

BRD	Bundesrepublik Deutschland (1949-1990)
BArch	Bundesarchiv Deutschland
BFF	Beiträge zur Film- und Fernsehnenwissenschaft der HFF
DDR	Deutsche Demokratische Republik (1949-1990)
DEFA	Deutsche Film AG.
FAZ	Frankfurter Allgemeine Zeitung
FF	Film und Fernsehen
HV-Film	Hauptverwaltung Film des MfK der DDR
IM	Inoffizieller Mitarbeiter des MfS
JW	Junge Welt
MfK	Ministerium für Kultur der DDR
MfS	Ministerium für Staatssicherheit der DDR (<i>Stasi</i>)
ND	Neues Deutschland
OPK	Operative Personen Kontrolle (Überwachungsmaßnahme des MfS)
OV	Operativer Vorgang (Überwachungsmaßnahme des MfS)
PD HFF	Pressedokumentation der <i>Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“</i> <i>Potsdam-Babelsberg</i>
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
SZ	Süddeutsche Zeitung
VEB	Volkseigener Betrieb
VFF	Verband der Film und Fernsehschaffenden der DDR
ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen
ZK	Zentralkomitee

Quellen- und Literaturverzeichnis

Monographien und Aufsätze

Günter *Agde*, Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente (Berlin 1991).

Seán *Allan*, DEFA: An historic overview. In: Seán *Allan*, John *Sandford* (Hg.), DEFA. East German Cinema, 1946-1992 (New York 1999).

Skyler *Arndt-Briggs*, DEFA auf Amerikanisch. In: Barbara *Eichinger*, Frank *Stern* (Hg.), Film im Sozialismus - die DEFA (Buchreihe der ÖH Bd.4, Wien 2009).

Uta *Becher*, „Notizen aus der Provinz“. Kleinbürgertum und Spießigkeit in Widerspiegelungen des DDR-Alltags – Kritik oder erwünschtes Ideal? In: Peter *Hoff*, Dieter *Wiedemann*, HFF (Hg.), Der DEFA-Spielfilm in den 80er Jahren-Chancen für die 90er? (Beiträge zur Film und Fernsehwissenschaft, Bd. 44, Berlin 1992).

Daniela *Berghahn*, Hollywood Behind the Wall. The Cinema of East Germany (Manchester 2005)., Hollywood Behind the Wall. The Cinema of East Germany (Manchester 2005).

Richard *Bessel*, Ralph *Jessen*, Einleitung: Die Grenzen der Diktatur. In: Richard *Bessel*, Ralph *Jessen* (Hg.), Die Grenzen der Diktatur (Göttingen 1996).

Thomas *Beutelschmidt*, Sozialistische Audiovision. Zur Geschichte Der Medienkultur in Der DDR (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs Bd.3, Potsdam 1995).

Renate *Biel*, Frank-Burkhard *Habel*, Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993 (Berlin 2000).

Wolf *Biermann*, Buntes Grau. Ein paar Details. In: Roman *Grafe* (Hg.), Die Schuld der Mitläufer. Anpassen oder Widerstehen in der DDR (München 2009).

Carmen *Blazejewski*, Innenansichten. Defa Nachwuchs in den achtzigern. In: Ingelore *König* u.a. (Hg.) Zwischen Marx und Muck. DEFA-Filme für Kinder (Berlin 1996).

Harry *Blunk*, Zur Rezeption von „Gegenwartsspielfilmen“ der DEFA im Westen Deutschlands, In: Harry *Blunk*, Dirk *Jungnickel* (Hg.), Filmland DDR. Ein Reader zur Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA (Köln 1990).

David *Bordwell*, Kristin *Thompson*, Film history. An introduction (Boston 2010).

Sabine *Brummel*, Die Werktätigen in DEFA-Spielfilmen Propaganda in den Filmen der DDR (geisteswiss. Dipl., Hamburg 2010).

Barton *Byg*, DEFA and Traditions of International Cinema. In: Seán *Allan*, John *Sandford* (Hg.), DEFA. East German Cinema, 1946-1992 (New York 1999).

Bärbel *Dalichow*, Das letzte Kapitel, 1989-1993. In: Filmmuseum Potsdam, Ralf *Schenk* u.a. (Hg.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilm 1946-1992 (Berlin, 1994).

Bärbel *Dalichow*, Zur Ästhetik von Debüt-Filmen der DEFA in den 80-er Jahren, (unveröff. geisteswiss. Diss., Berlin 1990).

Karl *Deritz*, Hannes *Kraus*, Der deutsch-deutsche Literaturstreit. (Hamburg u.a. 1991).

Stefanie *Eckert*, Das Erbe der DEFA. Die fast unendliche Geschichte einer Stiftungsgründung (Berlin 2008).

Barbara *Eichinger*, Der Regisseur Rainer Simon zu seinen Filmproduktionen. Ein Gespräch. In: Barbara *Eichinger*, Frank *Stern* (Hg.), Film im Sozialismus - die DEFA (Buchreihe der ÖH Bd.4, Wien 2009).

Thomas *Elsaesser*, Malte *Hagener*, Filmtheorie zur Einführung (Junius zur Einführung 321, Hamburg 2007).

Wolfgang *Engler*, Die Ostdeutschen. Kunde aus einem verlorenen Land (Berlin 2000).

Bernd *Faulenbach*, Nur eine „Fußnote der Weltgeschichte“? Die DDR im Kontext der Geschichte des 20. Jahrhunderts. In: Rainer *Eppelmann*, Bernd *Faulenbach*, Ulrich *Mählert* (Hg.), Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung (Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur, Paderborn 2003).

Joshua *Feinstein*, The Triumph of the Ordinary. Depictions of Daily Life in the East German Cinema, 1949-1989 (Chapel Hill/London 2002).

Klaus *Finke*, DEFA-Film als „nationales Kulturerbe“? Thesen zum DEFA-Film und seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung. In: Klaus *Finke* (Hg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe? (Beiträge zur Film und Fernsehwissenschaft Bd.58, Berlin 2001).

Klaus *Finke*, Politik und Film in der DDR (Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung Bd. 8, Oldenburg 2007).

Karin *Fritzsche*, Claus *Löser*, Gegenbilder: filmische Subversion in der DDR, 1976-1989. Texte, Bilder, Daten (Berlin 1996).

Fred *Gehler*, Aufbruch oder Niedergang. In: Film und Fernsehen, 3/1990.

Axel *Geiss*, Repression und Freiheit. DEFA-Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung (Brandenburgische Historische Schriften 7, Potsdam 1997).

Wolfgang *Gersch*, Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme (Berlin 2006).

Helmut *Girndt*, Das „Soziale Handeln“ als Grundkategorie erfahrungswissenschaftlicher Soziologie (Tübingen 1967).

Stefan *Gron*, „Partner DDR“? Zur Entwicklung der bilateralen Beziehungen zwischen Österreich und der Deutschen Demokratischen Republik (ungedr. geisteswiss. Dipl. Wien 2005).

Robert *Grünbaum*, Die Biermann Ausbürgerung und ihre Folgen. In: Rainer *Eppelmann*, Bernd *Faulenbach*, Ulrich *Mählert* (Hg.), Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung (Stiftung Aufarbeitung der SED-Diktatur, Paderborn 2003).

Detlef *Gwosc*, Idealism takes on the Establishment. Social Criticism in the Films of Roland Gräf's Film Adaptions of *Märkische Forschungen* (*Exploring the Brandenburg Marches*) and *Der Tangospieler* (*The Tango Player*). In: Séan *Allan*, John *Sanford*. DEFA: East German Cinema, 1946-1992 (New York 1999).

Irma *Hanke*, Deutsche Traditionen. Notizen zur Kulturpolitik der DDR. In: Gisela *Helwig* (Hg.), Rückblicke auf die DDR. Festschrift für Ilse Spittmann-Rühle (Edition Deutschland Archiv, Köln 1995).

Thomas *Heimann*, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959 (Berlin 1994).

Knut *Hickethier*, Film und Fernsehen als Mediendispositve in der Geschichte. In: Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, Knut *Hickethier* (Hg.), Der Film in der Geschichte. Dokumentation Der GFF-Tagung (Berlin 1997).

Konrad H. *Jarausch*, Implosion oder Selbstbefreiung? Zur Krise des Kommunismus und Auflösung der DDR. In: Konrad H. *Jarausch*, Martin *Sabrow* (Hg.), Weg in den Untergang. Der innere Zerfall der DDR (Göttingen 1999).

Manfred *Jäger*, Kultur und Politik in der DDR. Ein historischer Abriss (Edition Deutschland Archiv, Köln 1982).

Ralph *Jessen*, Die Gesellschaft im Staatssozialismus. Probleme einer Sozialgeschichte der DDR. In: *Geschichte und Gesellschaft*. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft (Göttingen 1995 21.Jahrgang), 96-110

Günter *Jordan*, Film in der DDR. Daten Fakten Strukturen (Filmmuseum Potsdam, Potsdam 2009).

Stefan *Jordan* (Hg.), Lexikon der Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe (Reclam 503, Stuttgart 2002).

Matthias *Junge*, Kann Soziologie das ‚Scheitern‘ denken?. In: Matthias *Junge*, Götz *Lechner* (Hg.), Scheitern. Aspekte eines sozialen Phänomens (Wiesbaden 2004).

Dirk *Jungnickel*, Produktionsbedingung bei der Herstellung von Kinospielfilmen und Fernsehfilmen. In: Harry *Blunk*, Dirk *Jungnickel* (Hg.) Filmland DDR (Köln 1990).

Detlef *Kannapin*, Gibt es eine spezifische DEFA-Ästhetik? In: Ralf *Schenk*, DEFA-Stiftung (Hg.), apropos Film 2000 – Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung (Berlin 2000).

Annette *Kaminsky*, Wohlstand, Schönheit, Glück. Kleine Konsumgeschichte der DDR (Beck'sche Reihe 1410, München 2001).

Annette *Kaminsky*, Konsumpolitik in der Mangelwirtschaft. In: Clemens *Vollnhals*, Jürgen *Weber* (Hg.), Der Schein der Normalität. Alltag und Herrschaft in der SED-Diktatur (München 2002).

Heinz *Kersten*, Christel *Drawer* (Hg.), So viele Träume. DEFA-Film-Kritiken aus drei Jahrzehnten (Berlin 1996).

Martin *Kohli*, Die DDR als Arbeitsgesellschaft? Arbeit, Lebenslauf und soziale Differenzierung. In: Hartmut *Kaelble*, Jürgen *Kocka*, Hartmut *Zwahr* (Hg.), Sozialgeschichte der DDR (Stuttgart 1994).

Thomas *Lindenberger*, Neue Heimat im Kalten Krieg – Potemkinsche Dörfer der DEFA im Friedenskampf (Potsdam). In: Moshe *Zuckerman* (Hg.), Medien – Politik – Geschichte (Tel Aviv Jahrbücher für Deutsche Geschichte XXXI, Tel Aviv 2003).

Thomas *Lindenberger*, Die Diktatur der Grenzen. Zur Einleitung. In: Thomas *Lindenberger* (Hg.), Eigen-Sinn und Herrschaft in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR (Zeithistorische Studien 12, Köln/Weimar/Wien 1999).

Thomas *Lindenberger*, In den Grenzen der Diktatur. Die DDR als Gegenstand von „Gesellschaftsgeschichte“. In: Rainer *Eppelmann*, Bernd *Faulenbach*, Ulrich *Mählert* (Hg.), Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung (Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur, Paderborn 2003).

Thomas *Lindenberger*, Zeitgeschichte am Schneidetisch. Zur Historisierung der DDR in deutschen Spielfilmen. In: Gerhard *Paul* (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch* (Göttingen 2006).

Massimo *Locatelli*, Real existierende sozialistische Väter. Rainer Simons Filme *Männer ohne Bart* und *Jadup und Boel*. In: Klaus *Finke* (Hg.), *Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film*. (Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung Bd. 2, Oldenburg 2002).

Massimo *Locatelli*, Geister von Babelsberg. Versuch einer Historiographie des DEFA-Films. In: Klaus *Finke* (Hg.), *DEFA-Film als nationales Kulturerbe? (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, Bd.58, 42.Jrg. Berlin 2001).

Winfried *Loth*, Die Sowjetunion und das Ende der DDR. In: Konrad H. *Jarausch*, Martin *Sabrow* (Hg.), *Weg in den Untergang. Der innere Zerfall der DDR* (Göttingen 1999).

Alf *Lüdtke*, Einleitung: Was ist und wer treibt Alltagsgeschichte? In: Alf *Lüdtke* (Hg.), *Alltagsgeschichte, zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen* (Frankfurt a.M. 1989)

Ulrich *Mählert*, Kleine Geschichte der DDR (Beck'sche Reihe 1275, München 1998).

Hans-Joachim *Meurer*, *Cinema and National Identity in a Divided Germany 1979-1989. The Split Screen* (Lewiston/ Queenstone/ Lampeter 2000).

Siegried *Meuschel*, Legitimation und Parteiherrschaft. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR 1945-1989 (Frankfurt a.M. 1992).

Michael *Meyen*, Einschalten, Umschalten, Ausschalten? Das Fernsehen im DDR-Alltag (MAZ11, Leipzig 2003).

Petra *Mix*, Emanzipation oder die Gleichstellung der Frau in der DDR. DAS FAHRRAD von Evelyn Schmidt. In: Bettina *Mathes* (Hg.), *Die imaginäre Nation. Identität, Körper und Geschlecht in DEFA-Filmen* (Schriftenreihe der DEFA-Stiftung, Berlin 2007).

James *Monaco*, *Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien* (Hamburg 2009).

Dietrich *Mühlberg*, Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der DDR. In: Hartmut *Kaelble*, Jürgen *Kocka*, Hartmut *Zwahr* (Hg.), *Sozialgeschichte der DDR* (Stuttgart 1994).

Lutz *Niethammer*, Erfahrungen und Strukturen. Prolegomena zu einer Geschichte der Gesellschaft der DDR. In: Hartmut *Kaelble*, Jürgen *Kocka*, Hartmut *Zwahr* (Hg.), *Sozialgeschichte der DDR* (Stuttgart 1994).

Gerhard *Paul*, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung. In: Gerhard *Paul* (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch* (Göttingen 2006).

Hans Günther *Pflaum*, Hans Helmut *Prinzler*, Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der neue deutsche Film, von den Anfängen bis zur Gegenwart. Ein Handbuch mit einem Exkurs über das Kino der DDR (München/Wien 1992).

Detlef *Pollack*, Der Zusammenbruch der DDR als Verkettung getrennter Handlungslinien. In: Konrad H. *Jarausch*, Martin *Sabrow* (Hg.), *Weg in den Untergang. Der innere Zerfall der DDR* (Göttingen 1999).

Ingrid *Poss*, Peter *Warnecke* (Hg.), *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA* (Berlin 2006).

Erika *Richter*, Die Verbotsfilme der DEFA. In: Rainmund *Fritz*, *Filmarchiv Austria* (Hg.), *Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992* (Wien 2001).

- Erika *Richter*, Was wir haben und was wir brauchen. In: Film und Fernsehen. 1/1981, Beilage: Veröffentlichungen von Diskussionsbeiträgen des IV. Slatan-Dudow-Seminars.
- Andrea *Rinke*, Images of Women in East German Cinema 1972-1982, Socialist Models, Private Dreamers and Rebels (Lewiston/ Queenstone/ Lampeter 2006).
- Stefan *Röske*, Der jugendliche Blick. Helmut Dziubas Spielfilme im letzten Jahrzehnt der DEFA (Berlin 2006).
- Martin *Sabrow*, Der Konkurs der Konsensdiktatur. Überlegungen zum inneren Zerfall der DDR aus kulturgeschichtlicher Perspektive. In: Konrad H. *Jarausch*, Martin *Sabrow* (Hg.), Weg in den Untergang. Der innere Zerfall der DDR (Göttingen 1999).
- Ralf *Schenk*, Eine kleine Geschichte der DEFA. Daten, Dokumente, Erinnerungen (Schriftenreihe der DEFA-Stiftung, Berlin 2006).
- Elke *Schieber*, Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns. In: Filmmuseum Potsdam, Ralf *Schenk* u.a.(Hg.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilm 1946-1992 (Berlin, 1994).
- Dagmar *Schittly*, Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen (Forschungen zur DDR-Gesellschaft, Berlin 2002).
- Wolfgang *Schivelbusch*, Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865, Frankreich 1871, Deutschland 1918 (Frankfurt a.M. 2003).
- Evelyn *Schmidt*, Na und? (15.8.1993). In: Freunde der Deutschen Kinemathek, DEFA NOVA-nach wie vor? Versuch einer Spurensicherung (Freunde der Deutsche Kinemathek, Berlin 1993).
- Evelyn *Schmidt*, Zur Helden- und Themenwahl-vorerst Fragen. In: Hochschule für Film- und Fernsehen Potsdam-Babelsberg (Hg.), Beiträge zur Film und Fernsehwissenschaft (Bd.3/1982, Potsdam 1982).
- Sibylle *Schönemann*, Drei Affen. Schuldlos, Eine offene Rechnung. In: Roman *Grafe* (Hg.), Die Schuld der Mitläufer (2009 München).
- Rainer *Simon*, Kollektiv 63. Eine Spurensuche in Erinnerungen und Dokumenten. In: Apropos Film 2001. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung (Berlin 2002).
- Peter *Skyba*, Sozialpolitik und Herrschaftssicherung. Entscheidungsprozesse und Folgen in der DDR der siebziger Jahre. In: Clemens *Vollnhals*, Jürgen *Weber*, Der Schein der Normalität. Alltag und Herrschaft in der SED-Diktatur (München 2002).
- Rüdiger *Steinmetz*, DDR-Wirklichkeit im Film. Bemerkungen zum historisch-kulturellen Quellenwert von DEFA-(Spiel-) Filmen. In: Klaus *Finke* (Hg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe? (Beiträge zur Film und Fernsehwissenschaft, Bd.58, Berlin 2001).
- Frank *Stern*, Die siebente Kunst als Kulturgeschichte. Film als Zeitbewusstsein und visuelles Archiv. Eine Einführung. In: Frank *Stern* (Hg.), Filmische Gedächtnisse. Geschichte - Archiv - Riss (Wien 2007).
- Frank *Stern*, Durch Crios Brille. Kino als zeit-und kulturgeschichtliche Herausforderung. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichte (Wien 2005).
- Frank *Stern*, Projektionen durch den „Eisernen Vorhang“ Faschismus, Krieg und Humanismus – ICH WAR NEUNZEHN (DDR 1968, Konrad Wolf). In: Barbara *Eichinger*, Frank *Stern* (Hg.), Film im Sozialismus - die DEFA (Buchreihe der ÖH Bd.4, Wien 2009).

Rosemary Stott, „Letting the genie out of the bottle. DEFA Film-Makers and *Film und Fernsehen*. In: Seán Allan, John Sandford (Hg.), DEFA. East German Cinema, 1946-1992 (New York 1999).

Arnold Sywottek, Film in der Geschichte - Ein Problemauflaß. In: Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, Knut Hickethier (Hg.), Der Film in der Geschichte. Dokumentation Der GFF-Tagung (Berlin 1997).

Verband der Film- und Fernsehschaffenden (Hg.) Protokoll des IV. Verbandstreffens. Diskussion in den Arbeitsgruppen am 16.12.1982.

Clemens Vollnhals, Denunziation und Strafverfolgung im Namen der Partei. In: Clemens Vollnhals, Jürgen Weber (Hg.), Der Schein der Normalität. Alltag und Herrschaft in der SED-Diktatur (München 2002).

Margit Voss, Ein zweiter Anlauf. In: Film und Fernsehen 8/1982.

Hermann Weber, Die DDR. 1945-1990 (Oldenbourg Grundriss der Geschichte Bd.20, München 2006).

Hermann Weber, Geschichte der DDR (München 1999).

Michael Wedel, Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film (Bielefeld 2011).

Dieter Wiedemann, Der DEFA-Spielfilm im Kontext gesellschaftlicher Kommunikationsprozesse in den achtziger Jahren. In: Peter Hoff, Dieter Wiedemann, HFF (Hg.), Der DEFA-Spielfilm in den 80er Jahren-Chancen für die 90er? (Beiträge zur Film und Fernsehwissenschaft, Bd. 44, Berlin 1992).

Irmgard Wilharm, Der Quellenwert von Filmen für die doppelte deutsche Nachkriegsgeschichte. In: Klaus Finke (Hg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe? (Beiträge zur Film und Fernsehwissenschaft Bd.58, Berlin 2001).

Dieter Wolf, Gruppe Babelsberg. Unsere nicht gedrehten Filme (Berlin 2000).

Stefan Wolle, Die Welt der verlorenen Bilder. Die DDR im visuellen Gedächtnis. In: Gerhard Paul (Hg.), Visual History. Ein Studienbuch (Göttingen 2006).

Stefan Zahlmann, Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren (Innovationen Bd.9, Berlin 2001).

Peter Zimmermann, Im Winde klimmen die Fahnen. In: Klaus Finke (Hg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe? (Beiträge zur Film und Fernsehwissenschaft, Bd.58, Berlin 2001).

Artikel der Tages- und Wochenpresse

Peter Ahrens, Anlässlich „Insel der Schwäne“. In: Welbühne (Berlin), 24.5.1983. In: PD HFF, 269/1.

Lothar Bellag (Präsident des VFF), Große Aufgaben für Film und Fernsehen in den 80er Jahren. In: Neues Deutschland (Berlin Ausgabe), 12.2.1982. In: PD HFF, 1982.

Paul Boldig, Wird mit Sicherheit bald abgesetzt. In: Volksblatt Berlin, 15.5.1983. In: PD HFF 269/3.

Hans Brauneis, Stefan behauptet sich in der Stadt. In: Der Morgen (Berlin), 1.5.1983. In: PD HFF, 269/1.

- Hans *Eggert*, Ein DEFA-Film auf der Schattenseite. In: *Junge Welt* (Berlin). 13.5.1983. In: PD HFF, 269/1.
- Heide *Gossing*, Sommerkinoangebot. In: *Ostsee-Zeitung* (Rostock), 24.7.1982. In: PD HFF, 158/2.
- Klaus *Hannuschka*, Ländliche Idylle kontra „Betonwelt“? In: *Märkische Volksstimme* (Potsdam), 25.5.1983. In: PD HFF, 269/2.
- H.D.*, Eine Insel im Häusermeer? In: *Film und Fernsehen*, 5/1983.
- Steffi *Hoffmeister*, Erkundungen, In: „für dich“. *Illustrierte Frauenzeitschrift*, 6.2.1982. In: PD HFF, 1982.
- Heinz *Hofmann*, Wen erreichen unsere Helden?, *Filmspiegel* Nr. 8/1982.
- Horst *Knietzsch*, Künstlerische Antworten auf Fragen der Zeit finden ihr Echo. In: *Neues Deutschland* (Berliner Ausgabe), 6.7.1981. In: PD HFF, 1981.
- Horst *Knietzsch*, Verstellte Sicht auf die Wirklichkeit. In: *Neues Deutschland* (Berlin), 4.5.1983. In: PD HFF, 269/1.
- Felicitas *Knöfler*, Abschied und Ankunft zugleich. In: *Tribüne* (Berlin) 3.5.1983.. In: PD HFF, 269/1.
- Marlene *Köhler*, Viele gute Beobachteten bei einem nicht ganz neuen Thema. In: *Freiheit* (Halle) 22.7.82. In: PD HFF, 158/2.
- Helmut *Lölhöffel*, Mit der Faust auf den Tisch hauen. In: *Süddeutsche Zeitung* (München), 13.8.1982. In: PD HFF, 1982.
- Dr. Georg *Menchen*, Und wo ihr's packt, da ist's interessant. In: *Thüringische Landeszeitung* (Weimar), 16.1.1982. In: PD HFF, 1982.
- Horst *Pehnert*, Filme die gebraucht werden. In: *Die Union* (Dresden), 10.4.1981. In: PD HFF, 1981.
- Interview mit Horst *Pehnert* geführt von Felicitas *Köfler*, Kino, das die Leute auf dem Sitz und in Spannung hält, In: *Tribüne* (Berlin) Nr.105, 28.5.1982. In: PD HFF 1981.
- Interview mit Horst *Pehnert* geführt von Jutta *Voigt*, Hauptrollen auch für Helden. In: *Sonntag* (Berlin), Nr. 38/1982. In: PD HFF, 1982.
- Interview mit Evelyn *Schmidt* geführt von Detlef *Friedrich*. In: *Berliner Zeitung*, 18.7.1982. In: PD HFF 158/1.
- Raymund *Stolze*, Probleme mit „Pechvogel“ Susanne. In: *Junge Welt* (Berlin) 27.7.1982. In: PD HFF, 158/1.
- Hans-Dieter *Tok*, Ansporn: des Publikums Vertrauen. In: *Leipziger Volkszeitung* (Leipzig) 13.1.1981. In: PD HFF, 1981.
- Hans-Dieter *Tok*, Stefan gegen Windjacke. In: *Wochenpost* (Berlin), 17.5.1983. In: PD HFF, 269/1.
- Hans Dieter *Tok*: Verlangen nach Liebe, 24.9.1982. In: *Wochenpost* (Berlin). In: *Neue Zeit* (Berlin), 29.7.82. In: PD HFF, 158/1.
- Hubert *Vater*, Was ich mir mehr von meinen Filmemachern wünsche. In: *Neues Deutschland* (Berlin, Republik Ausgabe), 17.11.1981. In: PD HFF, 1981

Helmut *Ullrich*, Bagatelle wächst zur memachern wünsche. In: Neues Deutschland (Berlin, Republik Ausgabe), 17.11.1981. In: PD HFF, 1981.

Erich *Wala*, Ostberliner strömen zur Insel der Schwäne. In: Hamburger Abendblatt. 17.5.1983. In: PD HFF 269/3.

B. *Witt*, Warum nicht optimistischer?. In: Bauernecho (Berlin), 19.5.1983. In: PD HFF, 269/1.

Günter *Sobe*, Film oder Die große Illusion. In: Berliner Zeitung, 3.7.1982. In: PD HFF, 1982.

Regine *Sylvester*, Widerschein des eigenen Alltags. In: Sonntag (Berlin), 18/1982. o.D. In: PD HFF, 1982.

Interview mit Herrmann *Zschoche* geführt von Gisela *Harkenthal*. In: FilmSPIEGEL 8/1983.

FilmSPIEGEL, Nr. 24/1982 (Leserbriefseite).

FilmSPIEGEL, Nr. 20/1982 (Leserbriefseite).

Poesie weicht Brutalität, 10.5.1983 (o.A.). In: Norddeutsche Zeitung (Schwerin). In: PD HFF, 269/2.

Das ist schon wieder kein DEFA-Film über uns! Jugendliche Zuschauer nach der Premiere des Films „Insel der Schwäne“ in Berlin (Leserbriefseite). In: Junge Welt (Berlin), 3.5.1983. In: PD HFF 269/1.

Das Fahrrad (DDR), (o.A.). In: Mitteldeutsche Neueste Nachrichten (Leipzig), 6.8.1982. In: PD HFF, 158/2.

Fahrrad-Diebe, 24.7. (o.A.). In: Berliner Zeitung. In: PD HFF 158/1.

Diskussion um DDR-Filmhelden, (o.A.). In: Volksblatt Berlin, 25.4.1982. In: PD HFF, 1982.

TV-Ankündigung Das Fahrrad, Thüringische Landeszeitung (o.A), 4.4.1986. In: PD HFF, 158/2.

Archivalien

Dokumente zu Jadup und Boel

Dr. Dieter *Wolf*, Formblatt II, Dramaturgengruppe *Babelsberg*, Pkt 13, künstlerisch-ideologische Begründung des Filmstoffes, 20.9.79. In: BArch/DR/117/ 29395.

Dr. Dieter *Wolf* und Dr. Erika *Richter*, Stellungnahme zum Rohschnitt „Jadup und Boel“, GR Babelsberg, 6.2.1981, 4. In: BArch/DR/117/29395.

Paul Kanut *Schäfer*, Jadup, Szenarium, 22.6.1976. In: BArch/DR/117/10364.

Paul Kanut *Schäfer*, Jadup, Szenarium, 13.2.1979. In: BArch/DR/117/4022.

Paul Kanut *Schäfer*, Jadup und Boel, 1979. In: BArch/DR/117/7231.

Hans Dieter *Mäde*, Stellungnahme zum Film „Jadup und Boel“, 5.3.1981. In: BArch/DR/117/29395.

Brief Hans Dieter *Mäde* an Ursula *Ragwitz* (ZK d. SED, Kultur), 21.4.1982. In: SAPMO/DY/30/27360, Bl.39.

Begründung für den Entzug der Zulassung (o.A.), 22.4.1983. In: SAPMO/DY/30/27360, Bl.40.

Brief Kurt *Hager* an Ursula *Ragwitz*, 15.1.88. In: SAPMO/DY/30/27360, Bl.43.

Gruppe Babelsberg (o.A.), Vorschläge für die Endbearbeitung, 19.5.1980. In: BArch/DR/117/29395.

Dr. Dieter *Wolf*, Erika *Richter*, Stellungnahme zum Drehbuch von „Jadup und Boel“ von Rainer Simon 16.11.1979. In: BArch/DR 117/ 29395.

Dokumente zu *Das Fahrrad*

Ernst *Wenig*, Skizze für einen Film, 10.3.1977. In: BArch/DR/117/7429.

Dieter *Plath*, Staatsanwalt beim Generalstaatsanwalt der DDR, Gutachten zu juristischen Problemen des Szenariums „Das Fahrrad“, 30.4.80, In: BArch, DR/117/27317.

Stellungnahme der Gruppe Babelsberg (o.A.), 9.9.1981. In: BArch, DR/117/27317.

Drehbuch „Das Fahrrad“ (o.A.), 13.2.1981. In: BArch/DR/117/1869.

Rohdrehbuch „Das Fahrrad“ (o.A.), September 1980. In: BArch, DR/117/4054.

Protokoll der Studioabnahme des Films „Das Fahrrad“ (o.A.), 9.9.1981, verfasst am 30.9.1981. In: BArch/DR/117/27317.

Tagesberichte Das Fahrrad (Film-Nr: 00/0717) (o.A.). In: BArch/DR/117/28062, Mappe 3/6.

Dokumente zu *Insel der Schwäne*

Andreas *Scheinert*, Vorschläge zu Änderungen: Aufgrund der Nicht-Zulassung von „Insel der Schwäne“. 17.8.1982. In: BArch/DR 117/7402.

U. *Plenzdorf*, Szenarium nach Roman von Benno Pludra, Fassung I vom 17.11.1980. In: BArch/DR/117/7420.

Sonstige Dokumente

Martius-Produktion (o.A.), Auswertungsberatung für den Spielfilm *Dein unbekannter Bruder*, 18.12.1981. In: BArch/DR/117/27318.

Dr. Dieter *Wiedemann*, Forschungsbericht zur Studie „Kino DDR 82 – Zur Rezeption des Films Märkische Forschungen“, Auftraggeber HV-Film Zentralinstitut für Jugendforschung (Leipzig, August 1982). In: BArch/DR/1/4746.

Pressestelle des MfK (Hg.), Aktivitäten mit dem Film und zentrale Höhepunkte im Lichtspielwesen, ausgewählte Aktivitäten des Jahresterminkalenders 1982 (o.A.), 9.11.1981. In BArch/DR/1/4745.

Video Interviews

Interview Evelyn *Schmidt*, Erika *Richter*, Heidemarie *Schneider* geführt von Ralf Schenk Berlin 20.2.2008. In: DVD-Extras *Das Fahrrad*. ICESTORM.

Interview Heiner *Carow*. (o.D.) In: DVD-Extras *Die Legende von Paul und Paula*, ICESTORM.

Interview Kurt *Maetzig* (o.D.). In: DVD-Extras *Das Kaninchen bin ich*, ICESTORM.

Interview mit Rainer *Simon*, geführt von Zeitzeugen-TV (o.D.). In: DVD- Extras *Jadup und Boel*, ICESTORM.

Online-Quellen

- <http://www.defa-stiftung.de> [20.01.2013].
<http://www.progress-film.de/de/index.php> [20.01.2013].
<http://www.umass.edu/defa> [20.01.2013].
<http://www.icestorm.de> [20.01.2013].
<http://www.hff-potsdam.de/de/hochschule/geschichte.html> [20.01.2013].
Kai Herklotz: Rezension zu: *Finke, Klaus: Politik und Film in der DDR*. In: H-Soz-u-Kult, 12.12.2008, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2008-4-228> [20.01.2013].

Filmographie⁵⁶⁹

- Solo Sunny (R: Konrad Wolf, 1979/1980)
Und nächstes Jahr am Balaton (R: Hermann Zschoche, 1980)
Jadup und Boel (R: Rainer Simon, 1980/1988)
Märkische Forschung (R: Roland Gräf, 1981/1982)
Das Fahrrad (R: Evelyn Schmidt, 1981/1982)
Dein Unbekannter Bruder (R: Ulrich Weiß, 1981/1982)
Der Dicke und ich (R: Karl Heinz Lotz, 1981)
Bürgschaft für ein Jahr (R: Hermann Zschoche, 1980/1981)
Die Beunruhigung (R: Lothar Warneke, 1981)
Die Insel der Schwäne (R: Hermann Zschoche, 1982/1983)
Der Aufenthalt (R: Frank Beyer, 1982)
Sabine Kleist, 7 Jahre ... (R: Helmut Dziuba, 1982)
Erscheinen Pflicht (R: Helmut Dziuba, 1983)
Olle Henry (R: Ulrich Weiß, 1983)
Die Frau und der Fremde (R: Rainer Simon, 1984)
Ete und Ali (R: Peter Kahane, 1984)
Einer trage des anderen Last (R: Lothar Warneke, 1987)
Letztes aus der DaDaeR (R: Jörg Foth, 1990)
Coming Out (R: Heiner Carow, 1989)
Die Architekten (R: Peter Kahane, 1990)
Miraculi (R: Ulrich Weiß, 1992)

⁵⁶⁹ Angeführt sind alle gesehenen DEFA-Filme der achtziger und neunziger Jahre. Die Produktionsdaten vgl. <http://www.defa.de/cms/filme> [20.01.2013].

Abstracts

Deutsche Version:

Die DEFA-Filmstudios waren die größte Medienanstalt der DDR. Insbesondere in den siebziger und achtziger Jahren versuchten viele Filmemacher mit *Gegenwarts-* bzw. *Alltagsspielfilmen* eine „Ersatzfunktion“ für den Mangel an öffentlicher Debatte und gesellschaftlicher Kommunikation zu bieten. Die künstlerischen Freiheiten der Filmemacher in den staatlichen Filmstudios variierte dabei in unterschiedlichen Phasen der DDR beträchtlich.

Die Arbeit beschäftigt sich insbesondere mit Filmen der Jahrgänge 1981 bis 1983, da diese Zeit den Übergang von einer tendenziell liberalen zu einer repressiveren Phase der Kulturpolitik darstellte. Diese kulturpolitische Engführung hing mit der ökonomischen und politischen Krisenerscheinungen des kommunistischen Systems Anfang der Achtziger und der immer größer werdenden Entfremdung zwischen SED und Bevölkerung zusammen.

Bereits zehn Jahre vor dem Zusammenbruch des *Ostblocks* spiegeln viele der Filme Beunruhigung und Unsicherheit wider und zeigen häufig Individuen die in ihrem Leben scheitern. Einige der Filme erfuhren, wegen ihrer angeblich pessimistischen Sicht auf die DDR, massive Einschränkungen und liefen gar nicht oder nur sehr kurz in den Kinos.

In der Arbeit wird unter anderem mit Zuhilfenahme von Archivmaterial die Entstehungs- und Rezeptions-Geschichte zweier dieser Filme, nämlich *Jadup und Boel* (R: Rainer Simon, 1980/88) und *Das Fahrrad* (R: Evelyn Schmidt, 1981/82) erzählt. Weiters werden diese und die Filme *Märkische Forschungen* (R: Roland Gräf, 1981) und *Insel der Schwäne* (R: Herrmann Zschoche, 1983) analysiert. Die Filmanalyse konzentriert sich dabei unter anderem auf die Erfahrungen der Filmfiguren mit den gesellschaftlichen Strukturen, auf ihre Handlungsmöglichkeiten innerhalb des real-existenten Sozialismus sowie auf die filmästhetische Gestaltung ihrer Umwelt.

English Version:

The DEFA-Studios were the GDR's biggest media-complex. Specific feature-films dealing with contemporary plots which tended to concentrate on common peoples' everyday-lives tried to play a role as a substitute for the absence of a public debate. In various historic phases of the GDR the artistic freedom of the filmmakers varied substantially.

My thesis is specifically concerned with several films produced from 1980 to 1983. The reason behind is that in those years the orientation of culture-policy shifted from a more liberal towards a repressive one. Causes for this narrowing were the political and economical crises in the whole *Eastern Bloc* as well as the ongoing alienation between the ruling party SED and the population.

Ten years before the breakdown of communist reign some of these films reflect unsettledness and failure of the individual in society. A number of these feature-films were, because of their alleged pessimism, not or only for a short time to be seen in cinemas.

With the help of archive-material the thesis tells the story of two films *Jadup und Boel/Jadup and Boel* (R: Rainer Simon, 1980/88) and *Das Fahrrad/The Bycicle* (R: Evelyn Schmidt, 1981/82). Both of them, as well as the films *Märkische Forschungen/Exploring the Brandenburg Marches* (R: Roland Gräf, 1981) and *Insel der Schwäne/ Swan Island* (R: Herrman Zschoche, 1983) are analysed in detail. The film-analysis concentrates on the social environment of the film-protagonists, on their possibilities to act in the structures of real-existing socialism as well as on the aesthetic representation of their environment.

Curriculum Vitae

Name: Mario Keller

Geburtsdatum: 1.4.1987

Geburtsort: Wien

Staatsangehörigkeit: Österreich

Email: mario_atat@yahoo.de

Ausbildung:

- 1993 bis 1997: Volksschule Klosterneuburg-Weidling
- 1997 bis 2005: Bundesrealgymnasium Klosterneuburg
- Februar bis Oktober 2006: Zivildienst bei der **Südwind Agentur** für Nord-Süd Bildungs- und Öffentlichkeitsarbeit Ges.m.b.H. Regionalstelle Wien.
- 2006 bis 2013: **Diplomstudium Geschichte** an der Universität Wien
Schwerpunkte: Zeitgeschichte, Anglo- und Lateinamerikanische Geschichte, Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte.
- Februar bis Juni 2011: Erasmus Aufenthalt in Alcalá de Henares (Madrid) Spanien.
- August 2012: Forschungsaufenthalt (KWA) in Berlin und Potsdam-Babelsberg.

Arbeitsverhältnisse:

- August/September 2005: Telefonrecherche für den **Falterverlag**.
- 2006/2007: Arbeit an unterschiedlichen Projekten der **Südwind Agentur**.
- Seit Frühjahr 2009: Arbeit als Museumspädagoge im **Heeresgeschichtlichen Museum Wien (HGM)**

Studienrelevantes Praktikum:

- August 2011: Praktikum im **Fernseharchiv des ORF**, Abteilung Historisches Archiv.

Danksagung

Ohne die Unterstützung zahlreicher Personen hätte diese Arbeit nicht zustande kommen können. An erster Stelle möchte ich mich daher bei meinen Eltern Anselm und Barbara für materielle und immaterielle Unterstützung bedanken. Weiters bei meinem „Lektorentrio“ Andreas Handler, Ingrid „Mass“ Kraus und meiner Freundin Katharina Kraus. Bei dieser möchte ich mich auch für die mentale und kulinarische Unterstützung, für die vielen Anregungen und Diskussionen, sowie fürs gemeinsame DEFA-Filme schauen bedanken. Andreas Handler und Robert Kislinger gilt außerdem mein Dank dafür, dass sie mich mein gesamtes Studium über begleitet haben. Ohne euch wäre mein Studium nur halb so spannend gewesen.

Bedanken möchte ich mich weiters bei Professor Frank Stern für seine gute Betreuung und seine ausgezeichneten Lehrveranstaltungen. Insbesondere für die von ihm und Barbara Eichinger gehaltene Lehrveranstaltung „Jugend im Film. Die DEFA im Vergleich“ im Sommersemester 2009. Mein ganz besonderer Dank gilt den Mitarbeiterinnen der Bibliothek/Mediathek der HFF „Konrad Wolf“ die mich bei meiner Recherche in Potsdam-Babelsberg tatkräftig unterstützt haben und ohne die diese Arbeit in diesem Umfang nicht möglich gewesen wäre.

Auch den Mitarbeitern des Deutschen Bundesarchivs in Lichterfelde sei für die Unterstützung bei der Recherche gedankt. Weiters der Universität Wien dafür, dass sie meinen Aufenthalt in Berlin/Potsdam durch das KWA-Stipendium wesentlich mitfinanziert hat.