

Film, Fernsehen, Medienkultur

Michael Wedel · Barton Byg
Andy Räder · Skyler Arndt-Briggs
Evan Torner *Hrsg.*

DEFA international

Grenzüberschreitende Filmbeziehungen
vor und nach dem Mauerbau

 Springer VS

Film, Fernsehen, Medienkultur

Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“

Herausgegeben von

L. Mikos, Potsdam, Deutschland

M. Wedel, Potsdam, Deutschland

C. Wegener, Potsdam, Deutschland

D. Wiedemann, Potsdam, Deutschland

Die Verbindung von Medien und Kultur wird heute nicht mehr in Frage gestellt. Medien können als integraler Bestandteil von Kultur gedacht werden, zudem vermittelt sich Kultur in wesentlichem Maße über Medien. Medien sind die maßgeblichen Foren gesellschaftlicher Kommunikation und damit Vehikel eines Diskurses, in dem sich kulturelle Praktiken, Konflikte und Kohärenzen strukturieren. Die Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen schließt an eine solche Sichtweise von Medienkultur an und bezieht die damit verbundenen Themenfelder ihren Lehr- und Forschungsfeldern entsprechend auf Film und Fernsehen. Dabei werden unterschiedliche Perspektiven eingenommen, in denen es gleichermaßen um mediale Formen und Inhalte, Rezipienten und Kommunikatoren geht. Die Bände der Reihe knüpfen disziplinar an unterschiedliche Fachrichtungen an. Sie verbinden genuin film- und fernsehwissenschaftliche Fragestellungen mit kulturwissenschaftlichen und soziologischen Ansätzen, diskutieren medien- und kommunikationswissenschaftliche Aspekte und schließen Praktiken des künstlerischen Umgangs mit Medien ein. Die theoretischen Ausführungen und empirischen Studien der Schriftenreihe erfolgen vor dem Hintergrund eines zunehmend beschleunigten technologischen Wandels und wollen der Entwicklung von Film und Fernsehen im Zeitalter der Digitalisierung gerecht werden. So geht es auch um neue Formen des Erzählens sowie um veränderte Nutzungsmuster, die sich durch Mobilität und Interaktivität von traditionellen Formen des Mediengebrauchs unterscheiden.

Michael Wedel • Barton Byg • Andy Räder
Skyler Arndt-Briggs • Evan Torner (Hrsg.)

DEFA international

Grenzüberschreitende
Filmbeziehungen vor
und nach dem Mauerbau

Herausgeber

Michael Wedel
Potsdam, Deutschland

Skyler Arndt-Briggs
Amherst, MA, USA

Barton Byg
Northampton, MA, USA

Evan Torner
Northampton, MA, USA

Andy Räder
Berlin, Deutschland

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

ISBN 978-3-531-18493-7
DOI 10.1007/978-3-531-19076-1

ISBN 978-3-531-19076-1 (eBook)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2013

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist eine Marke von Springer DE. Springer DE ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media.
www.springer-vs.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung..... 9

Kontexte und Traditionen

Larson Powell

Die gespenstische Politik der DEFA. Hamlet im Osten27

Seán Allan

Kosmopolitische Fiktionen.

DEFA und die Globalisierung der europäischen Aufklärung..... 45

Robert Shandley

Der Aufbaufilm, Hollywood-Tropen und der Sozialplan der DDR.....61

Oksana Bulgakowa

DEFA-Filme im Kontext der „neuen Wellen“

im osteuropäischen Film73

Thomas Beutelschmidt

Grenzüberschreitung intern.

Die Zusammenarbeit zwischen der DEFA

und dem DDR-Fernsehen93

Deutsch-Deutsche Filmbeziehungen

Stefan Soldovieri

Sozialistische Sichtweisen.

DDR-Kinoarchitektur vom repräsentativen Nationalismus

zur internationalen Moderne..... 113

Elizabeth Prommer & Andy Räder

Kinogrenzgänger im geteilten Deutschland (1949-1961).

Filmgeschmack, Nutzung und Motive des Kinobesuchs131

Sabine Hake

Politische Satire im Kalten Krieg.

Der Hauptmann von Köln und *Rosen für den Staatsanwalt* 149

Christian Bunnenberg

„Die Roten haben mich als Zielscheibe ausgewählt!“

Der (west-)deutsche Söldner „Kongo-Müller“

im DDR-Dokumentarfilm 165

Claudia Sandberg

Zwischen Revolutionsromantik und mangelnder Leidenschaft
für den Sozialismus. Die Rezeption von Peter Lilienthals

Es herrscht Ruhe im Land in Ost- und Westdeutschland 183

Wechselwirkungen, Kooperationen und Koproduktionen

Günter Agde

Die doppelte Werkstatt. Joris Ivens, die frühe DDR und die DEFA 203

Mariana Ivanova

Die Prestige-Agenda der DEFA.

Koproduktionen mit Erich Mehls Filmfirma Pandora (1954–1957) 217

Ralf Schenk

Ein indisches Abenteuer.

Die DEFA, das 70mm-Kino und Alexander der Große 233

Pavel Skopal

Reisende in Sachen Genre –

von Barrandov nach Babelsberg und zurück.

Zur Bedeutung von tschechischen Regisseuren
für die Genrefilmproduktion der DEFA

in den 1960er und 1970er Jahren 249

Birgit Schapow

Abseits ausgetretener Pfade – *Der Fall Gleiwitz* 267

<i>Massimo Locatelli</i> Wunschvorstellungen im Kalten Krieg. Austauschbeziehungen zwischen der DEFA und Italien	291
<i>Sabine Fuchs</i> Österreichische Künstlerinnen und Künstler bei der DEFA.....	305
<i>Marcus Becker & Annette Dorgerloh</i> Transnationale Filmgärten. Drei <i>Wahlverwandtschaften</i> für lesende Filmzuschauer	315
<i>Marius Böttcher</i> Eine Reise auf der Suche nach Überschreitung. Die Road Movies der DEFA und die Grenze an allen Enden.....	335
 Transnationale Distribution und Rezeption	
<i>Rosemary Stott</i> Zwischen verdeckter Zensur, finanziellen Zwängen und öffentlicher Nachfrage. Die Kriterien für die Auswahl der aus dem Westen in die DDR importierten Filme	353
<i>Andreas Kötzing</i> Provozierte Konflikte. Der Club der Filmschaffenden und die Beteiligung der DEFA an der Mannheimer Filmwoche 1959/60	369
<i>Perrine Val & Matthias Steinle</i> Von Ost nach West. Filme aus der DDR in Frankreich	385
<i>Daniela Berghahn</i> Ein Kultfilm zum Gruseln. Zur Rezeption von <i>Das singende, klingende Bäumchen</i> in Großbritannien	405

Burkhard Olschowsky

Der DEFA-Film *Der Aufenthalt* und seine Rezeption in Polen.....421

Ralf Forster

Von *That's ORWO* bis zu „Die Anspruchslosen – Made in GDR“.
Tendenzen des DDR-Exportwerbefilms von den 1950er Jahren
bis in die 1980er Jahre..... 433

Autorenverzeichnis451

Einleitung

„In ihrer gesamten Geschichte operierte die DEFA, mit welchen Absichten auch immer, in einer geschlossenen Gesellschaft.“ (Gersch 2006: 203) Diesem Satz, der am Ende der Überblicksdarstellung *Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme* von Wolfgang Gersch steht, ist – betrachtet man die Prämissen, unter denen die staatseigene Filmgesellschaft der DDR über weite Strecken ihres Bestehens zu operieren hatte – im Grunde nur schwer zu widersprechen. Umso schwerer, als sich hier – zweifellos in bewusster Überspitzung – eine Haltung auf den Punkt gebracht findet, aus der heraus die Geschichte der Deutschen Film AG, kurz DEFA, bis heute geschrieben wird: Geleitet von einem Interesse, das die Filme in erster Linie auf ihre mal offen zutage liegenden, mal verborgenen gesellschaftlich-politischen Bedeutungen hin befragt und das seine Befunde im Licht der zum jeweiligen Zeitpunkt in der DDR herrschenden Produktions- und Existenzbedingungen interpretiert.

Das vorliegende Buch will demgegenüber eine andere Perspektive einnehmen und den Blick auf Möglichkeiten und Strategien, Prozesse und Praktiken der Überschreitung dieser „geschlossenen Gesellschaft“ lenken. Dies geschieht in der Absicht, dem von Gersch formulierten Sachverhalt der prinzipiellen Geschlossenheit des DEFA-Bezugssystems bislang weniger beachtete Dimensionen hinzuzufügen, die ihren besonderen historischen Stellenwert jedoch wiederum erst auf der Folie eben dieser primären Figur der Schließung erhalten – wie sie sich gesamtgesellschaftlich 1961 im Bau der Berliner Mauer materialisiert hat.

Das historische Datum des Mauerbaus markiert zweifellos einen zentralen Wendepunkt in der Selbstdefinition der DDR als staatliches Gebilde und es bedeutet einen tiefen Einschnitt in die kulturellen Beziehungen vor allem zur Bundesrepublik und zum westlichen Ausland. Gerade vor diesem Hintergrund erscheint die Geschichte der DEFA zur Beurteilung der transnationalen kulturellen Austauschbeziehungen der DDR besonders aussagekräftig. Von der Gründung der DEFA 1946 bis zu ihrer Auflösung Anfang der 1990er Jahre lassen sich exemplarische Formen der kulturellen Kontaktaufnahme zwischen der DDR und dem Ausland im Koordinatensystem des Kalten Krieges betrachten. Produktive und weniger produktive Wechselbeziehungen werden sichtbar, strategische Annäherungen zwischen internationalen Partnern, aber auch Verweigerungshaltungen zeichnen sich ab und können auf ihre je historische Spezifik und gesellschaftliche Symptomatik hin befragt werden.

Zu beobachten sind diese Phänomene auf unterschiedlich gelagerten Ebenen. Sie betreffen individuelle Grenzgänger und thematisch-stilistische Einflüsse ebenso wie institutionelle Verflechtungen, realisierte und misslingende Kooperationen und Koproduktionen, nicht zuletzt historische Verschiebungen in der Rezeption und öffentlichen Wahrnehmung von DEFA-Filmen im Ausland (wie auch von Filmimporten in die DDR). Auf allen diesen Ebenen lässt sich – innerhalb bzw. unterhalb einer pauschalen „Systemkonfrontation“ (Lindenberger 2006; Karl 2007), ja nicht selten quer zu dieser – nachvollziehen, wie Mechanismen der Begrenzung und Überschreitung, der Öffnung und Übertragung zu verschiedenen Zeiten der DEFA-Geschichte und in je spezifischen Konstellationen funktioniert haben.

Das übergeordnete Ziel der in diesem Buch versammelten Beiträge besteht darin aufzuzeigen, wie die konzeptionelle Einbeziehung des DEFA-Films in das Geflecht transnationaler Filmbeziehungen notwendigerweise die Stellung und die diskursiven Orte der deutschen Filmgeschichte insgesamt neu bestimmt, ja vielleicht sogar die Frage nach der Identität dieses schwierigen ‚nationalen Kinos‘ auf ganz neue Weise aufwirft. Wie z.B. beeinflusst eine transnationale Perspektivierung die filmhistorische Herleitung der wohlbekanntesten Brüche und Kontinuitäten in der deutschen Filmgeschichte, ihre genealogischen Konstruktionen, die Erfindung von Traditionen, die Topoi ihrer ‚großen Erzählungen‘ und das Verhältnis von Haupt- und Nebenströmungen, von alternativen zu oppositionellen Praktiken? Eine Integration der DEFA in die internationale, nicht zuletzt die deutsch-deutsche Filmgeschichte eröffnet die Möglichkeit, scheinbar unvermeidliche ideologische Binaritäten zu hinterfragen und am Einzelfall zu überprüfen, denen zufolge die historische Trennung des deutschen Kinos in Ost und West zu zwei wesentlich unterschiedlichen Entwicklungen innerhalb sich politisch und gesellschaftlich antagonistisch zueinander verhaltenen Systemen geführt hat. Zu dieser Überprüfung hergebrachter Sichtweisen durch einen komparatistischen Ansatz gehört es auch, angemessenes Gewicht auf die institutionellen Aspekte und die Bestimmung jener Art von Öffentlichkeit zu legen, die das Kino in der DDR und den anderen jeweils in den Blick genommenen Ländern dargestellt hat.

Ein international vergleichender Ansatz kann an Positionen anknüpfen, wie sie in jüngerer Zeit verschiedentlich von Historikern des deutschen und speziell des DEFA-Films entwickelt worden sind. So sind der besondere institutionelle Kontext und filmindustrielle Modus von Filmproduktion und -vertrieb, Filmfinanzierung und -regulierung, Filmabspielstätten und

Publikumsrezeption vor allem für die Frühzeit der DEFA auf beeindruckende Weise aufgearbeitet worden. Maßgebliche Darstellungen etwa von Thomas Heimann (1993), Ralf Schenk (1994) oder Christiane Mückenberger und Günter Jordan (1994) konnten ihre Deutungen dabei auf Archivmaterial stützen, das überwiegend erst nach dem Fall der Mauer verfügbar wurde. Komplementär dazu stehen neuere Forschungen, die sich der Rekonstruktion der Öffentlichkeit widmen, in der das Kino seinen Platz unter den Kunstformen und Freizeitaktivitäten der DDR-Bürger eingenommen hat (Mühl-Benninghaus 2012a und b). Im Rahmen eines breiter gefassten Verständnisses der Film- und Medienkultur gilt es auch, Fragen des ausländischen Filmimports oder die faktisch gegebenen prozentualen Marktanteile der DEFA in die Überlegungen mit einzubeziehen und den veränderlichen Rezeptionsmustern und Erwartungshaltungen des Publikums nachzugehen. Wie beispielsweise aus Verzeichnissen sämtlicher zwischen 1945 und 1961 auf dem Gebiet der DDR zur Aufführung gelangten Spielfilme hervorgeht, hatte man es auf den Leinwänden der DDR-Kinos Mitte und Ende der 1950er Jahre mit einer überraschend hohen Präsenz von populären Unterhaltungsfilmern aus der Bundesrepublik zu tun, gefolgt von deren fast vollständiger Abwesenheit in den darauf folgenden Jahrzehnten. Im Laufe der 1980er Jahre kam es schließlich zu einer graduellen Lockerung von Importbeschränkungen gegenüber westeuropäischen und sogar Hollywoodproduktionen (Stott 2012).

Ein anderer Forschungsansatz, der dazu angetan ist, das historische Profil der damaligen Öffentlichkeit zu schärfen, besteht in Darstellungen der DEFA-Studios in Babelsberg und anderen Standorten. Indem etwa der Einfluss von Stars und Mitarbeitern, die nicht aus der DDR stammten, hervorgehoben oder die Geschichte der Koproduktionen nachgezeichnet wird, lassen sich unerwartete Momente von historischer Kontinuität und gegenseitiger filmindustrieller Befruchtung identifizieren und beschreiben. Sie bestätigen einmal mehr die hohe Zahl früherer Ufa-Mitarbeiter sowie von Personal aus Westdeutschland und westeuropäischen Ländern in den DEFA-Studios bis mindestens 1960. Lässt man sich einmal von dem Bild einer weniger monolithisch gedachten Filmöffentlichkeit leiten, so ist die zusehends wachsende Zahl von einzelnen historischen Figuren gewidmeten Studien – Biografien, Dokumentationen, Interview- und Sammelbände – in diesem Zusammenhang von ähnlichem Interesse, nicht zuletzt dank der Tatsache, dass sie sich zunehmend über Regisseure hinaus auf andere Filmschaffende wie Drehbuchautoren, Produzenten, Schauspieler und Szenografen erstrecken. Nicht selten weisen sie auf widersprüchliche

Einfluss- und Orientierungsmuster hin, die zumindest eine doppelte Ausrichtung implizieren: einerseits einer kreativen Gemeinschaft anzugehören, der es aufgegeben war, die einheimische Filmpraxis zu definieren, während man andererseits auf internationalen Filmfestivals um Ruhm und Auszeichnungen – für sich selbst wie für sein Land – konkurriert. In dieser doppelten Ausrichtung scheinen DEFA-Filmemacher über eine nahezu lückenlose Kenntnis der zeitgenössischen Filmszene und ihrer vielfältigen Transformationen nach 1945 verfügt zu haben: Vom Neorealismus zur Nouvelle Vague, von Ingmar Bergman oder Michelangelo Antonioni als Repräsentanten ihres jeweiligen nationalen Kinos bis hin zu osteuropäischen Regisseuren in ähnlicher Funktion wie Andrej Tarkowskij, Andrzej Wajda oder István Szabó. Nicht zu vergessen ist dabei, dass die Filmemacher der DDR in den 1970er und 1980er Jahren auch Zugang hatten zu den Filmen etwa des Neuen Deutschen Films und des New Hollywood.

Das Modell der Internationalisierung, welches das methodische Vorgehen der folgenden Beiträge anleitet, beinhaltet schließlich, die Filme und den Modus ihrer Produktion im Kontext populärer Genre-, Motiv- und Darstellungskonventionen zu betrachten. In jüngerer Zeit ist diese Position im Hinblick auf die DEFA programmatisch von Barton Byg (1999, 2003; vgl. a. Byg/Moore 2002) vertreten worden, mittlerweile liegt eine ganze Reihe komparatistischer Einzeluntersuchungen vor – etwa zum Jugend- (König/Wiedemann/Wolf 2000) und Dokumentarfilm (Steinle 2003), zur Repräsentation des Nationalsozialismus (Kannnapin 2005) oder zum Motiv der Kriegsvertriebenen (von Moltke 2007). Eine Schlüsselfunktion für das verstärkte Interesse in der englischsprachigen Welt an der Geschichte der DEFA (vgl. z.B. Feinstein 2002, Berghahn 2005) kommt seit Ende der 1990er Jahre der DEFA Film Library an der University of Massachusetts in Amherst zu, deren Veranstaltungen und Publikationen die systematische Herausbildung einer international vergleichenden Betrachtungsweise nachhaltig geprägt haben.

Das frühe Interesse an einer Untersuchung der Durchlässigkeit sowohl analytischer und diskursiver als auch zeitlicher und geografischer Grenzen, die häufig als voraussetzende Merkmale der ostdeutschen Filmkunst angesehen werden, entstand dabei aus der spezifisch internationalen Lage und intellektuellen Positionierung der DEFA Film Library (vgl. Arndt-Briggs 2009). Nach ihrer Gründung 1993 bestand das Ziel der Arbeit zunächst darin, das ostdeutsche Kino in Nordamerika bekannt zu machen und eine Umgebung zu schaffen, in der (Ost-) Deutsche und andere sich

in einer Atmosphäre entspannter intellektueller Offenheit über die DEFA austauschen können – in einiger Entfernung zu den bitteren Spannungen und Spaltungen, die die öffentlichen Debatten in Deutschland nach der Wende beherrschten. Um die Jahrtausendwende wurde jedoch deutlich, dass andere Wege beschritten werden mussten, wenn es gelingen sollte, eine Alternative zum a-historischen ‚gesamtdeutschen‘ Muster zu bieten und die Filmkunst der DDR davor zu bewahren, zum Epitaph auf dem Grabstein eines untergegangenen Landes zu verkommen.

Aus dieser Erkenntnis heraus wurde innerhalb der DEFA Film Library die Entscheidung getroffen, sich konsequent mit den weitgehend unüberprüften Prämissen auseinanderzusetzen, die das übliche, stark begrenzte Bild der DEFA bestimmten. Das erste aus diesem Zusammenhang hervorgegangene Projekt der DEFA Film Library, die Filmreihe „Shadows and Sojourners: Images of Jews and Antifascism in East German Film“, ging der Frage nach, wie der Holocaust in verschiedenen gesellschaftsgeschichtlichen Kontexten – hauptsächlich den ost- und westdeutschen, aber auch dem US-amerikanischen – verstanden und dargestellt wurde. Von 2003 bis 2011 haben die Sommer-Film Institute gezielt die Verbindungen zwischen dem ostdeutschen Film und anderen nationalen Filmkulturen untersucht und den Teilnehmern in begleitenden öffentlichen Filmprogrammen Beispiele vor Augen geführt. Im Fokus standen dabei zunächst die vielfältigen Verbindungen der DEFA zu anderen osteuropäischen Kinematographien, bald rückten auch verstärkt Fragestellungen in den Blick mit Bezug auf westeuropäische und amerikanische Versuche, die Kulturgeschichte der DDR neu zu verorten. Thematisiert wurden beispielsweise Fragen der Methodik und Historiografie in Untersuchungen zu Kontinuitäten zwischen Ufa und DEFA, Grenzgänger-Regisseuren und den Beziehungen zwischen Film und Fernsehen in der DDR. Schließlich waren zwei Sommer-Film Institute den transnationalen Filmbeziehungen der DDR zu Ländern der ‚Dritten Welt‘ gewidmet: 2007 wurden ‚real existierende‘ Auswirkungen der internationalen Solidaritätsbewegung zwischen der DEFA und Lateinamerika betrachtet, 2011 ging es um die Beziehungen der DEFA zur übrigen ‚Dritten Welt‘.

Bei diesen Sommer-Film Instituten wurden neben Spiel- und Dokumentarfilmen Beiträge zur Wochenschau *Der Augenzeuge* und *camera-DDR*-Aufnahmen gezeigt, auch Kinderfilme wurden nicht vergessen. Die unterschiedlichen Filmgattungen sollten ein umfassendes Bild der Filmkultur der DDR in Bezug auf deren Außenpolitik anbieten. In der Tat wurde deutlich, dass Teile der Innen- und Außenpolitik zu bestimmten Zeitpunkten

von unterschiedlichen Sparten der ostdeutschen Filmindustrie bedient wurden. Ab Mitte der 1950er Jahre wurden die meisten DEFA-Spielfilme durch künstlerische Arbeitsgruppen (KAG) unter Leitung eines etablierten Regisseurs realisiert. Diese KAGs haben sich in manchen Fällen auf bestimmte Filmgenres spezialisiert, so schuf die *Gruppe Roter Kreis* viele der Indianer- und Science-Fiction-Filme, während die *Gruppe Kinder- und Jugendfilm* sich auf Filme für das bezeichnete Publikumssegment spezialisierte. Auch Koproduktionen mit anderen sozialistischen Ländern kamen durch bilaterale Abkommen zustande, die aufgrund von Verhandlungen mit der jeweiligen Studioleitung ausgearbeitet wurden. Darüber hinaus konnten DEFA-Filmemacher persönliche Kontakte zu ausländischen Filmschaffenden knüpfen, etwa als Kommilitonen an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam–Babelsberg oder auf internationalen Festivals wie den Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwochen.

Zwischen 1946 und den frühen 1980er Jahren lieferte *Der Augenzeuge* Bilder der DDR und der Welt an das ostdeutsche Kinopublikum. Filmemacher wie Joachim Hadaschik und Karl Gass, die diese Aufnahmen herstellten, wurden zum Rückgrat des DEFA-Studios für Wochenschau und Dokumentarfilme. Es entwickelten sich vielfältige Genres innerhalb des Dokumentarfilms, von den historischen Epen und intellektuellen Montagen eines Joop Huiskens und Joris Ivens bis zu den weitausgreifenden Erzählungen eines Andrew Thorndike und den schweisgsamen Meditationen von Jürgen Böttcher und Volker Koepp. Eine wichtige Rolle in der offiziellen Selbstdarstellung und damit immer auch Legitimierung der DDR im Ausland spielte die *camera DDR*, eine Unterabteilung der Arbeitsgruppe, in der Dokumentarfilme für das Ministerium für auswärtige Angelegenheiten (MfAA) entstanden. Für die Regisseure Walter Heynowski und Gerhard Scheumann wurde in den späten 1960er Jahren das Studio H&S gegründet, das als unabhängiger Zweig des Dokumentarfilmstudios funktionieren sollte. Ihre stark ideologischen Filme wurden auf vielen internationalen Filmfestivals gezeigt und waren für ein ausländisches Publikum bestimmt, das sich in linken Bewegungen weltweit – so auch in kapitalistischen Ländern – betätigte.

Das ostdeutsche Kino war damit zugleich Spielball und Einflussfaktor im Kalten Krieg. Wie die DDR-Kulturpolitik insgesamt vermengten auch die für das Publikum in der DDR produzierten Filme der DEFA internationalen Pazifismus und militaristische Agitation gegen den Westen, hauptsächlich die USA und die Bundesrepublik. DEFA-Spiel- und Dokumentarfilme zeichneten Bilder der Identifikation und Verbundenheit mit

bestimmten Ländern und Feindbilder von anderen. Kinderfilme verdeutlichten die Grundsätze der internationalen Solidarität an konkreten Beispielen. DEFA-Filme machten auch DDR-Bürger mit anderen Ländern, Völkern und Sitten bekannt. Zum Beispiel das Genre der Touristen-Reportage, in dem häufig konventionelle Erzählmuster und Darstellungsweisen verwendet wurden, schien die Zuschauer teilweise für das Reiseverbot nach dem Mauerbau zu entschädigen. Koproduktionsvorhaben für Spiel- oder ethnologische Dokumentarfilme konnten aus eng geknüpften diplomatischen Beziehungen zu sozialistischen ‚Bruderstaaten‘ hervorgehen. Länder wie China oder Indien, zu denen die politischen Beziehungen komplizierter waren, wurden durch eine begrenzte Anzahl von berechenbaren Genres dargestellt, etwa durch Wochenschau-Aufnahmen von Staatsbesuchen, dokumentarische Industriefilme, ethnologische oder Werbefilme.

Die Beiträge zum vorliegenden Band präsentieren vor diesem Hintergrund neue Fallstudien und Analysen, die den Blick auf Facetten der Internationalität in der Geschichte der DEFA zugleich punktuell schärfen und prinzipiell erweitern wollen. Die erste Sektion ist dabei Kontexten und Traditionen der DEFA gewidmet, die historisch und geografisch über die DDR hinausgreifen. Larson Powell wendet in seinem Beitrag Jacques Derridas theoretische Metaphern des Gespenstischen und des Archivs auf die politischen Implikationen und den thematischen Gehalt exemplarischer Filme an, um danach zu fragen, wie die historische Imagination der DEFA sich in eine längere kulturgeschichtliche Kontinuitätslinie rücken lässt. Einen verwandten Ansatzpunkt wählt Seán Allan, wobei die Akzente anders gesetzt sind: Er fahndet nach den Spuren, die das Globalisierungsdenken der europäischen Aufklärung bei der DEFA hinterlassen hat, und macht einen Trend aus, der dem Kulturerbe der Vergangenheit zunehmend kosmopolitischen Charakter zuweist und sich beispielhaft an Karl Gass' Dokumentarfilm *Kosmos. Erinnerungen an Alexander von Humboldt* (1960), Helmut Nitzschkes *Das Licht auf dem Galgen* (1974) und Rainer Simons Humboldt-Film *Die Besteigung des Chimborazo* (1989) festmachen lässt.

Der Beitrag von Robert Shandley stellt die DEFA ganz dezidiert in den Zusammenhang des internationalen Genrefilms und untersucht, inwieweit ausgewählte DEFA-Filme Lesarten bestimmter Genrekonventionen anbieten. Dabei konzentriert er sich auf den Einfluss des Westerns auf eine Gruppe von DEFA-Filmen, die er unter den Begriff des ‚Aufbaufilms‘ fasst. Wie produktiv sich DEFA-Filme im Vergleich mit internationalen Filmtraditionen betrachten lassen, macht auch Oksana Bulgakowa in ihrer Analyse ausgewählter DEFA-Produktionen auf der Folie der Entwick-

lung des osteuropäischen Films der 1950er und 1960er Jahre deutlich. Im Rahmen von auf den ersten Blick verwandt erscheinenden Stilmodellen bieten sich dem ästhetisch geschulten Sensorium doch signifikante Unterschiede und nationale Besonderheiten dar, auf deren Grundlage der Frage nachgegangen werden kann, wie tief stilistische Eigenarten nicht nur von Kunstmoden und deren Assimilation, sondern auch von unterschiedlichen Auffassungen der gesellschaftlichen Funktion und Autonomie des Individuums geprägt werden.

Wie anderswo auch stand in der DDR die Einführung des Fernsehens in Konkurrenz zu den etablierten Medien Film und Radio, Literatur und Theater. Thomas Beutelschmidt beleuchtet das Verhältnis zwischen DEFA und Deutschem Fernsehfunk (DFF) und untersucht, welchen Einfluss die künstlerische und institutionelle Vernetzung der Medien hinsichtlich inhaltlicher Konzepte, medienspezifischer Formate und ästhetischer Formen sowie in Bezug auf die Einbindung einzelner Akteure in diesen Prozess und in die kulturpolitischen Strukturen hatte.

Die zweite Sektion des Buches nimmt verschiedene Aspekte der deutsch-deutschen Filmbeziehungen zu Zeiten des Kalten Krieges in den Blick. Das Spektrum reicht von Studien zur Kinokultur und zum Publikumsverhalten im geteilten Berlin über die Bedeutung persönlicher Bekanntschaften und ästhetischer Absetzungen bis hin zur wechselseitigen Rezeption von DEFA-Filmen in der Bundesrepublik und westdeutscher Filme und Filmemacher in der DDR. Stefan Soldovieri geht in seinem Beitrag über die DDR-Kinoarchitektur dem Einfluss einer internationalen Formensprache der Moderne nach und kann nachweisen, dass exponierte Beispiele einer modernen Kinoarchitektur – die in der Karl-Marx-Allee befindlichen Kinos *Kosmos* und *International* sowie das Dresdener ‚Rundkino‘ – nicht unwesentlich vom Modernismus der 1920er Jahre und von westdeutschen Vorbildern geprägt waren. Neben modernen Großkinos und Kinopalästen existierten im Westteil Berlins bis zum Bau der Berliner Mauer 1961 auch sogenannte ‚Grenzkinos‘, die sich mit ihrem Programm speziell an ostdeutsche Zuschauer wandten. Elizabeth Prommer und Andy Räder beschreiben, welche Bedeutung der alltägliche Kulturtransfer im Grenzverkehr der ‚Frontstadt‘ besaß. Nicht zuletzt weisen die Ergebnisse ihres medienbiografischen Ansatzes einmal mehr darauf hin, dass ‚offizielle‘ Filmgeschichtsschreibung und ‚persönliche‘ Erinnerungen an Kinobesuche häufig nicht übereinstimmen.

Einen vergleichenden Interpretationsansatz wählt Sabine Hake bei der Gegenüberstellung zweier überraschend ähnlicher deutscher Filme aus

den 1950er Jahren: Slávan Dudows *Der Hauptmann von Köln* (DDR 1956) und Wolfgang Staudtes *Rosen für den Staatsanwalt* (BRD 1959). Quer zur ideologischen Auftragslage im Kontext des Antifaschismus in der DDR und des Antinazismus in der Bundesrepublik eignet sich eine Parallellektüre beider Filme dazu, präzise Schlaglichter auf das Verhältnis von Film, Politik und Gesellschaft in beiden deutschen Staaten zu werfen. Christian Bunnenberg beschäftigt sich in seinem Beitrag mit einem deutsch-deutschen Politikum, dass die DDR-Dokumentarfilmer Heynowski und Scheumann gleich in mehrfacher Hinsicht zu Grenzüberschreitungen veranlasste. Sie drehten mit *Kommando 52* (1965) und *Der lachende Mann* (1966) zwei Dokumentarfilme über einen (west-)deutschen Söldner im Kongo, an denen Bunnenberg Inszenierungsmuster der Figur des sogenannten ‚Kongo-Müllers‘ freilegt und auf die hinter ihnen liegenden Bedeutungen und Intentionen hin liest. Nicht weniger aufschlussreich, wenn auch von vergleichsweise leiseren Tönen geprägt, beschreibt Claudia Sandberg die ost- und westdeutsche Rezeption von Peter Lilienthals *Es herrscht Ruhe im Land* (1975). Der Film über die Auswirkungen des Militärputsches in Chile 1973 kam im Januar 1976 in der Bundesrepublik und im April 1977 in der DDR in die Kinos und geriet bald in den Brennpunkt der Debatten darüber, wie die beiden deutschen Staaten das Thema Chile zur Illustration ihrer jeweiligen politischen Ziele nutzten.

Das Interesse der in der dritten Sektion des Buches versammelten Beiträge gilt konkreten Kooperations- und Koproduktionsvorhaben der DEFA mit ausländischen Filmemachern, internationalen Filmstudios und Produktionsfirmen. Günter Agde fragt in seinem Beitrag nach der Bedeutung des niederländischen ‚Weltenfilmers‘ Joris Ivens für das DEFA-Dokumentarfilmstudio. Fünf Jahre lang arbeitete der Dokumentarist in der DDR und nutzte das finanziell, technisch und personell bestens ausgestattete Studio intensiv für seine Filmarbeit. Agde zeigt, dass Ivens in seinen DEFA-Filmen nach neuen, modernen Ausdrucksformen suchte, die noch lange fortwirken und seine Vorbildfunktion in der DDR nachhaltig befördern sollten.

Die Koproduktionen mit Erich Mehls Filmfirma Pandora von 1954 bis 1957 stehen im Mittelpunkt des Beitrages von Mariana Ivanova. Sie untersucht am Beispiel der kurzlebigen westdeutschen Produktionsfirma, die unter einer Stockholmer Deckadresse geführt wurde, auf welche Weise politische Entscheidungen die Durchführbarkeit von Koproduktionen zwischen ost- und westdeutschen Partnern beeinflusst haben. Darüber hinaus zeugen die beiden DEFA/Pandora-Koproduktionen *Das Fräulein*

von *Scuderi* (1955) und *Die Schönste* (1957/ 2002) von einer ‚Prestige-Agenda‘, die in jenen Jahren nicht nur die DEFA erfasst hatte, sondern auch im Zentrum eines übergeordneten kulturpolitischen Legitimationsdiskurses stand. Prestigedenken, wenngleich etwas anderer Art, kennzeichnet auch die Bemühungen der DEFA, das 70mm-Filmverfahren in der DDR zu etablieren. Ralf Schenk lenkt in diesem Zusammenhang die Aufmerksamkeit auf die geplante Kooperation mit einem indischen Filmproduzenten zur Verfilmung der Geschichte von *Alexander und Chanakya*. Die aufwendige Inszenierung des Zusammentreffens von Alexander dem Großen mit dem indischen Volk kommt jedoch nie zustande. Umso aufschlussreicher sind die Missverständnisse und gegenseitigen Fehleinschätzungen, die Schenk im Verlauf detailliert nachzeichnet.

Pavel Skopal streicht die Bedeutung tschechischer Regisseure für die Genrefilmproduktion der DEFA in den 1960er und 1970er Jahren heraus. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist der Film *Eine schreckliche Frau* (1965), an dem Skopal verdeutlicht, welche Rolle die Koproduktionen und der Austausch kreativer Kräfte zwischen den beiden Filmstudios in Barandov und Babelsberg für die Unterhaltungsfilmproduktion der DEFA gespielt haben. Birgit Schapow untersucht den Einfluss der osteuropäischen Neuen Wellen auf die Filme der DEFA in den frühen 1960er Jahren. Durch das Prisma von *Der Fall Gleiwitz* (1961) betrachtet sie den grenzüberschreitenden Wirkungskreis des tschechoslowakischen Kameramanns Jan Čuřík, der wiederum exemplarisch steht für ästhetische Bezugnahmen des Spielfilms auf die Fotografie, die deutsche und internationale Filmgeschichte und zeitgenössische filmästhetische Entwicklungen im Europa der frühen 1960er Jahre. Mit den Verbindungen der DEFA nach Italien beschäftigt sich der Beitrag von Massimo Locatelli. Ausgehend von in den 1950er Jahren geplanten deutsch/italienischen Koproduktionen konzentriert er sich vor allem auf den Produzenten Giuliani G. De Negri und die Beteiligung weiterer Personen des italienischen Filmwesens, um zu dem Schluss zu kommen, dass die gegenseitigen Filmbeziehungen „von gewisser kultureller Bedeutung waren“, in den meisten Fällen über das Stadium von Wunschkonstruktionen und Interessenprojektionen jedoch nicht hinaus gelangt sind.

An etwa zehn Prozent aller DEFA-Filme – darunter bekannte und weniger bekannte Produktionen – waren in der einen oder anderen Funktion Österreicherinnen und Österreicher beteiligt. Sabine Fuchs fragt in ihrem Beitrag, wie stark diese Gruppe von Emigranten die Arbeit der DEFA mitbestimmt hat und welche Auswirkungen die österreichische Immigration

auf die Kulturpolitik der DDR hatte. Der Beitrag von Marcus Becker und Annette Dorgerloh thematisiert den Garten als szenografische Konstante in drei unterschiedlichen Verfilmungen von Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*: 1974 hatte die DEFA-Version von Siegfried Kühn ihre Premiere; 1982 folgte Claude Chabrols TV-Arbeit; und 1996 präsentierten die Gebrüder Taviani ihre Fassung. Becker und Dorgerloh betrachten in ihrer Analyse die Szenografie als entscheidende Ebene im filmischen Bildgeschehen und nutzen die Metapher des Landschaftsgartens für eine räumlich und zeitlich weiter ausgreifende, ästhetisch fundierte Gesellschaftsdiagnose. Marius Böttcher schließlich untersucht im letzten Beitrag zu dieser Sektion die selbstreflexive Haltung der DDR im Prozess der Ziehung und Überquerung von Grenzen am Beispiel des DEFA-Road Movies. Hier treffen sich Herstellung und Wahrnehmung eines Handlungsspielraums sowohl im territorial-politischen als auch im kulturellen Sinne. Im Zentrum seiner Analyse stehen mit Günter Reischs *Unterwegs zu Lenin* (1970) und Herrmann Zschoches *Und nächstes Jahr am Balaton* (1980) zwei auf je ganz eigene Weise exemplarische Grenzüberschreitungen.

In der vierten Sektion des Buches werden unterschiedliche Perspektiven und Forschungsansätze zur transnationalen Distribution und Rezeption von DEFA-Filmen präsentiert und diskutiert. Rosemary Stott stellt die Kriterien für die Auswahl der aus dem Westen in die DDR importierten Filme vor, wobei sie erstmals systematisch die offiziellen Zensurprotokolle aufarbeitet und in einen Zusammenhang stellt mit der Auswertung der Filme in ostdeutschen Kinos. Sie konzentriert sich dabei auf die Epoche zwischen dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED vom Dezember 1965 und den 1980er Jahren. Wie der Filmimport in die DDR, so ist auch die Beteiligung der DDR an internationalen Festivals bislang kaum wissenschaftlich untersucht worden. Andreas Kötzing widmet sich in seinem Beitrag über den Ost-Berliner ‚Club der Filmschaffenden‘ und die Teilnahme der DEFA an der Mannheimer Filmwoche 1959/60 diesem Desiderat. In Betracht gezogen werden dabei sowohl die Rahmenbedingungen als auch die Motive für die Aufführung von DEFA-Filmen, wurde deren Präsenz doch allzu oft von politischen Konflikten begleitet und überschattet.

Den Beziehungen der DEFA nach Frankreich ist der Beitrag von Matthias Steinle und Perrine Val gewidmet. Er gibt einen kompakten Überblick, welche DDR-Produktionen wie nach Frankreich gelangten und in welchem Kontext sie dort gezeigt wurden, weist aber auch auf Gemeinschaftsproduktionen zwischen dem ostdeutschen Filmstudio und französischen Produzenten hin und stellt die Institutionen vor, die DEFA-Filme in Frank-

reich zugänglich machten, bevor zum Abschluss eine fast vergessene französische Produktion vorgestellt wird, die Anfang der 1970er Jahre in Zusammenarbeit mit der DDR entstanden ist. Wie den Ausführungen von Daniela Berghahn zu entnehmen ist, wurde der DEFA-Märchenfilm *Das singende, klingende Bäumchen* (1957) in einem mehr als 40 Jahre währenden Rezeptionsprozess zu einem Kultfilm in Großbritannien. In ihrer Fallstudie veranschaulicht sie, wie sich dieser Film in der transnationalen Wahrnehmung dramatisch gewandelt hat und bis heute in Großbritannien im kulturellen Gedächtnis einer Generation verankert ist. Auch Burkhard Olschowsky beschäftigt sich mit der Rezeption eines einzelnen DEFA-Films im Ausland. Frank Beyers *Der Aufenthalt* (1983) erregte in Polen Aufsehen, da der Film angeblich antipolnischen Ressentiments Vorschub geleistet haben soll. Olschowsky legt die erinnerungspolitischen Hintergründe dieser ungewöhnlichen Kritik und ihre Folgen für die Filmschaffenden dar. Dabei geht er nicht nur auf die Rezeption des Films in der DDR und in Polen ein, auch die Wahrnehmung in der Bundesrepublik ist von einiger Brisanz, nachdem die DDR-Regierung 1983 die Aufführung bei den Filmfestspielen in West-Berlin verhindert hatte. Im letzten Aufsatz des Bandes nimmt sich Ralf Forster einer filmwissenschaftlich vernachlässigten, kultur- und wirtschaftshistorisch jedoch äußerst ergiebigen Gattung an: Schon durch seine spezifische Zweckbindung – der affirmativen Darstellung von Produkten und Leistungen für den Absatz im Ausland – stellt der Werbefilm einen für die transnationale Perspektive des Buches unverzichtbaren Bestandteil dar.

In dieser Zusammensetzung dokumentiert der vorliegende Band die – um einige weitere Texte ergänzten – Vorträge der internationalen Fachtagung „Grenzen und Grenzüberschreitungen. Transnationale Filmbeziehungen der DEFA vor und nach dem Mauerbau“, die vom 3. bis 6. November 2011 an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf“ stattgefunden hat. Idee und Konzeption der Tagung wurden von der Professur für Mediengeschichte im Studiengang Medienwissenschaft der HFF in Kooperation mit der DEFA Film Library an der University of Massachusetts in Amherst und unter Beteiligung des Präsidenten der HFF, Dieter Wiedemann, sowie des Filmmuseums Potsdam entwickelt.

Ermöglicht wurden die Tagung und ihre Dokumentation durch die Unterstützung der DEFA-Stiftung – wofür wir uns besonders bei Helmut Morsbach und Stefanie Eckert bedanken möchten – und eine Sachmittelbeihilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Logistische Hilfestellung haben die Veranstalter vom Projektbüro „Potsdam – Stadt des Films

2011“ erhalten, wofür die Herausgeber Elizabeth Prommer, Anja Engel, Johanna Kraus und Alida Kubala zu Dank verpflichtet sind. Unser Dank gilt auch der Studio Babelsberg AG, die bereit war, die Tagung als Sponsor zu unterstützen.

An der Organisation der Tagung haben von Seiten des Studiengangs Medienwissenschaft der HFF Jesko Jockenhövel und Thomas Schick sowie als studentische Mitarbeiterinnen Anna Luise Kiss, Talea Lambusch, Sarah Penger, Hannah Reber und Hella Schmidt tatkräftig mitgewirkt. Auf Seiten des Filmmuseums Potsdam geht unser Dank vor allem an Bärbel Dalichow, Christine Handke und Sachiko Schmidt.

Für die zahlreichen Zusammenkünfte, die inspirierenden Gespräche und die gemeinsame Arbeit im Lauf der Jahre sei nicht zuletzt den vielen Teilnehmern an den Sommer-Filminstituten und anderen Programmen der DEFA Film Library gedankt. Unser Dank gilt vor allem auch Hiltrud Schulz für ihre wichtigen Beiträge zu internationalen Forschungsprojekten und Filmreihen und für ihr stetiges Interesse, ihren zuverlässigen Rat und ihre unermüdliche Hilfsbereitschaft. Herzlich gedankt sei auch dem College of Humanities and Fine Arts an der University of Massachusetts in Amherst, der Max-Kade-Stiftung, dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD), der DEFA-Stiftung, dem Progress Filmverleih und Icestorm Entertainment für ihre langjährige Unterstützung der DEFA Film Library.

Die Herausgeber, im November 2012

Literatur

- Allan, Seán/Sanford, John (Hrsg.) (1999): DEFA. East German Cinema. 1946-1992. New York/Oxford: Berghahn
- Arndt-Briggs, Skyler (2009): DEFA auf Amerikanisch. In: Eichinger/Stern (2009): 148-164
- Berghahn, Daniela (2005): Hollywood behind the Wall. The Cinema of East Germany. Manchester: Manchester University Press
- Byg, Barton (1999): DEFA and the Traditions of International Cinema. In: Allan/Sanford (1999): 22-41
- Byg, Barton/Moore, Beth (Hrsg.) (2002): Moving Images of East Germany. Past and Future of DEFA Film. Washington: American Institute for Contemporary German Studies
- Byg, Barton (2003): Solidarity and Exile. Blonder Tango and the East German Fantasy of the Third World. In: Rueschmann (2003): 55-71
- Davidson, John/Hake, Sabine (Hrsg.) (2007): Framing the Fifties. Cinema in a Divided Germany. New York/Oxford
- Eichinger, Barbara/Stern, Frank (Hrsg.) (2009): Film im Sozialismus. Die DEFA. Wien: Mandelbaum
- Feinstein, Joshua (2002): The Triumph of the Ordinary. Depictions of Daily Life in the East German Cinema, 1949-1989. Chapel Hill: University of North Carolina Press
- Gersch, Wolfgang (2006): Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme. Berlin: Aufbau Verlag
- Heimann, Thomas (1993): DEFA, Künstler und SED. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Film in der SBZ/DDR 1945 bis 1958. Berlin: Vistas
- Kannapin, Detlef (2005): Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich. Berlin: Dietz
- Karl, Lars (Hrsg.) (2007): Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg. Berlin: Metropol
- König, Ingelore/Wiedemann, Dieter/Wolf, Lothar (Hrsg.) (2000): Zwischen Bluejeans und Blauhemden. Jugendfilm in Ost und West. Berlin: Henschel
- Lindenberger, Thomas (Hrsg.) (2006): Massenmedien im Kalten Krieg. Akteure, Bilder, Resonanzen. Köln: Böhlau
- Moltke, Johannes von (2007): Location *Heimat*. Tracking Refugee Images, from DEFA to the *Heimatfilm*. In: Davidson/Hake (2007): 74-90
- Mückenberger, Christiane/Jordan, Günter (1994): „Sie sehen selbst, Sie hören selbst“. Eine Geschichte der DEFA von ihren Anfängen bis 1949. Marburg: Hitzeroth
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang (2012a): Unterhaltung als Eigensinn. Eine ostdeutsche Mediengeschichte. Frankfurt/Main: Campus
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang (2012b): Deutsch-deutsche Unterhaltung im Nachkriegsdeutschland. In: Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 54/55. 2012: 145-154
- Rueschmann, Eva (Hrsg.) (2003): Moving Pictures, Migrating Identities. Jackson: University Press of Mississippi

- Schenk, Ralf (Hrsg.) (1994): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992. Berlin: Henschel
- Steinle, Matthias (2003): Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm. Konstanz: UVK
- Stott, Rosemary (2012): Crossing the Wall. The Western Feature Film Import in East Germany. Oxford u.a.: Peter Lang

Kontexte und Traditionen

Die gespenstische Politik der DEFA

Hamlet im Osten

Larson Powell

Archivgespenster

Schon bald nach 1989 wichen die zunächst euphorischen Vorstellungen vom Simulakrum und vom Ende der Geschichte durchaus besorgten Überlegungen zum Gedächtnisverlust. Jacques Derridas *Spectres de Marx (Marx' Gespenster 1993)* und *Mal d'archive (Dem Archiv verschrieben 1995)*, beide Mitte der 1990er Jahre veröffentlicht, können sowohl als Dokumente dafür als auch als Antwort darauf gesehen werden. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, können Vorstellungen vom Gespenstischen und vom Archiv besonders nützliche Begriffe zur Konzeptualisierung des unheimlichen Nachlebens Ostdeutschlands darstellen, speziell in seinem DEFA-Filmerbe. Den zwei Büchern Derridas liegen mehrere gemeinsame Fragestellungen zugrunde: die Sorge um eine mögliche Geschichtsvergessenheit, das Interesse für die Rolle von Medientechnologien bei der Speicherung und Übertragung von Erinnerung; die der Geschichte und dem Trauma innewohnende Verknüpfung, wobei das Trauma selbst als Erzeuger von Archiven und Gespenstern konzipiert wird; und die Aussage, dass die Wahrheit an sich gespenstisch ist.

Wenn jemals ein Medium dazu geeignet war, ein „Marxsches Gespenst“ darzustellen, dann der Film, der selbst ein „sinnlich übersinnliches Ding“ (Marx 1969: 50) wie die Ware in Marx' *Kapital* und seit seiner Erfindung auf unheimliche Weise mit anderen „gespenstischen Medien“ assoziiert ist. Der Film kann jedoch ebenso als eine Art Archiv gesehen werden. Im Fall der DEFA-Filme wird die dem filmischen Medium innewohnende Geisterhaftigkeit zudem verdoppelt durch die Geisterhaftigkeit der DDR-Gesellschaft selbst, die immer als eine „Nation des Übergangs“ (Erdmann 1996: 152) in ein höheres Stadium begriffen wurde, das sie nie erreicht hat. Auf der zeitlichen Ebene blickten die Meistererzählungen der DEFA nicht nur in die Zukunft, sondern ebenso in die Vergangenheit, vor allem in der

Form des Antifaschismus oder der nostalgischen Erzählungen von einer Revolution, die bereits geschehen (oder verpasst worden) war. Zunächst sollen die zwei Konzepte des Gespenstischen und des Archivs genauer ausgearbeitet werden, bevor sie auf den besonderen politischen Kontext und den Inhalt der DEFA-Filme angewandt werden.

Gedächtnismedien

Die Rezeption der beiden Derrida-Bücher war – besonders im Fall von *Marx' Gespenster* – sehr viel häufiger polemisch und programmatisch geprägt als kritisch oder analytisch, weil sie ihren Fokus auf die Brauchbarkeit des Buches für eine Marx-Neuentdeckung nach 1989 richtete. Diese Frage wird hier nicht behandelt. Stattdessen überprüft dieser Aufsatz die Nützlichkeit Derridas für eine (meta-)historische Methodik anstelle einer effektiven Blaupause für eine Neue Internationale. Inwiefern stehen Film als Archiv und Film als etwas Gespenstisches in Beziehung zueinander? Kann Film sowohl Archiv als auch Gespenst sein oder werden dadurch diese Kategorien nur miteinander vermischt? Die Medialität von Archiv und Gespenstischem muss jeweils genauer beschrieben werden – auf eine etwas andere Art und Weise als Derrida dies tat, für den diese Technologien lediglich die neuesten Erscheinungsformen einer Struktur waren, die letztendlich auf Schrift und Sprache selbst zurückzuführen sind. Dies kann im Sinne eines „knight's move“, wie Viktor Schklowski einen Zug des Springers beim Schach nannte, in Bezug auf einen anderen Diskurs geschehen, hier namentlich der Medientheorie. Wir folgen dabei dem Beispiel von Cornelia Vismann, die ebenfalls im Bereich der Schnittmenge von Derrida und Medientheorie arbeitete. In gewissem Sinne schlägt dieser Aufsatz die Einrichtung eines ‚seltsamen Attraktors‘ zwischen Dekonstruktion und Medientheorie vor, so wie ich dies auch schon für Adorno und Luhmann getan habe; und seltsame Attraktoren müssen nicht immer chaotisch sein. Wir können die Konzepte des Archivs und des Gespenstischen historisch produktiv machen, indem wir sie in Beziehung setzen zu dem, was Jan und Aleida Assman als Speichergedächtnis und Funktionsgedächtnis bezeichnet haben (Assmann/Assmann 1994: 114-140). Das Speichergedächtnis besteht aus materiellen Grundlagen der Erinnerung (Dokumente oder Archive, so wie das SAPMO-Archiv in Berlin); das Funktionsgedächtnis bezeichnet soziale Praktiken, die die Erinnerung bestimmen. Das Problem, mit dem dieser Aufsatz konfrontiert ist, kann somit als die

(traumatische)¹ *Lücke zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis* bezeichnet werden. Bei Derrida werden „Marx' Gespenster“ im Sinne dieser Auffassung zu einer historisch spezifischen Form des Unheimlichen: eine nicht disjunktive Menge von Archiven und Gespenstern, die nicht mehr mit einer existierenden Gesellschaft verbunden sind. Da der Film die Gesellschaft schon immer nicht nur reflektierte, sondern auch mitkonstruierte und im Sinne eines utopischen „Noch-nicht“² (Ernst Bloch) antizipierte, lassen sich diese Filme nicht *nur* als „Dokumente“ im traditionellen Sinne verstehen, obwohl sie *auch* Dokumente sind. Derrida führte aus, dass Archive immer die Zukunft kontrollieren; nirgends trifft dies besser zu als in Bezug auf die DDR.

Wir können die Gespenster von Marx noch genauer benennen, indem wir Derridas wiederholten Bezügen auf Hamlet und den Geist des Vaters in einem spezifisch deutschen bzw. DDR-Zusammenhang nachgehen. *Hamlet* ist nicht nur wiederholt als Allegorie für die deutsche Politik gelesen worden (Loqui 1993), es war zudem im sozialistischen Kontext ein besonderes „Reizstück“ und musste im Sozialismus optimistisch uminterpretiert werden, um sein negatives Potenzial abzumildern, so wie es in Gustav von Wangenheim's Inszenierung von 1945 geschah. Auch später begleitete *Hamlet* die DDR in vielen entscheidenden Momenten ihrer Geschichte, nicht nur bei ihrer Gründung (bzw. davor), sondern auch bei ihrem Ende. Als die DDR im Herbst 1989 zusammenbrach, probte Heiner Müller *Hamlet* gerade mit Ulrich Mühe und brachte das Stück schließlich im Februar 1990 auf die Bühne, wobei er seine eigene *Hamletmaschine* (1977) als Einfügung mit aufnahm. Müllers Text beginnt mit dem Satz: „Ich war Hamlet“, eine Aussage, die das Drama historisiert und dessen Protagonisten zu seinem eigenen Geist werden lässt.

In Müllers Bearbeitung wird *Hamlet* zu einer Allegorie für die generationsübergreifende Politik in der DDR, für die ruhelosen Geister der Väter, um die nicht getrauert wurde, und für die Söhne, die nicht in der Lage waren, sich von diesen Geistern zu befreien. Diese Erzählstruktur können wir wie einen Ariadnefaden durch die gesamte DEFA-Geschichte nachverfolgen; wenn *Hamlet* auch sicher nicht die gesamte DEFA-Politik zusammenfasst, so repräsentiert dieses Stück doch das, was man in Anverwandlung eines Freudschen Begriffs als den ‚Kernkomplex‘ der DEFA

1 Das ist die Aussage sowohl in *Mal d'archive* als auch in *Spectres de Marx* – kein Archiv ohne Trauma und Gespenster.

2 Zur Zukunft des Archivs vgl. Derrida (1995: 110, 118; 1993: 27, 38).

bezeichnen könnte. Der Vorteil bei der Verwendung des narrativen Musters aus Hamlet ist, dass eine bloße atomistische Suche nach einzelnen Momenten des Geisterhaften oder des „Archivspuks“ im Film, die ebenso einfach wie lediglich metaphorisch wäre, vermieden werden kann. Der „Hamletkomplex“, der hier für die DEFA angenommen wird, kann als Modell auf wesentlich mehr Filme angewendet werden als an dieser Stelle aus Platzgründen möglich ist; stattdessen werden sich die folgenden Ausführungen auf drei Momente in der Geschichte der DEFA konzentrieren: ihre Gründung, ihre Krise durch das 11. Plenum 1965 und ihre Auflösung. Denn genau in diesen Momenten, in denen „die Zeit [...] aus den Fugen“ war, werden Hamlet und sein(e) Geist(er) innerhalb der DEFA sichtbar. Im Fall der ‚Kaninchenfilme‘ von 1965 führte das Hamlet-Element zur Zensur, sodass sie selbst zu etwas Latentem, historisch Abgetriebenem oder Ungeborenem wurden; im Fall der letzten und verlorenen DEFA-Generation führte die vernichtende Dominanz der Vätergeneration zur Unterdrückung der Bestrebungen einer ganzen Gruppe von Filmemachern. So wird *Hamlet* nicht nur zu einer Frage des Textes, sondern ebenso zu einer, die die DEFA als Institution betrifft – zu einer Frage der Politik hinter der Filmproduktion und nicht nur zu einer Frage der filmischen Darstellung. Das letztendliche Scheitern der DEFA – ihres Geistes und ihres Archivs – bezieht sich somit nicht nur auf die zunehmenden Probleme, eine Öffentlichkeit zu erreichen (und ein Publikum anzusprechen), sondern auch auf die Filme, die entweder nicht gezeigt wurden oder nie gemacht werden konnten: Filme ohne Zuschauer oder nicht vorhandene Filme, in der Tat wirkliche Gespenster.

Hamlet spricht einen Generationenkonflikt an, der nicht nur zentral für die DEFA ist, sondern ebenso für ihr Pendant auf der anderen Seite der Mauer, den Neuen Deutschen Film, und ebenso kennzeichnend für die 68er-Generation in der Bundesrepublik. Wieder einmal zeigt sich (sozusagen posthum), dass die beiden deutschen Nachkriegskinos näher miteinander verwandt waren als man früher dachte. Wir werden im Blick behalten müssen, auf welche (andere) Art und Weise der Neue Deutsche Film seinen eigenen Hamletkomplex bearbeitete, während wir uns mit der DEFA beschäftigen.

Narrative Muster

Trotz der Schlüsselrolle, die *Hamlet* für die Moderne einnimmt, wäre es eine starke Einschränkung, die betreffenden DEFA-Filme nur in die narrative Schablone des Shakespearestückes hineinpressen zu wollen. Es ist zum Beispiel nicht schwierig, ein Muster kriegsgeschwächter Männer (ein Topos in der wissenschaftlichen Literatur zu deutschen Nachkriegsfilmen) zu finden, die unfähig sind, sich gegen die väterliche Autorität aufzulehnen und daher nur zum Teil die „symbolische Investitur“ (Pinkert 2008: 28) ausführen können, die sie wieder in eine Gemeinschaft eingliedern würde.³ Der Held des ersten DEFA-Films und des ersten Films, der nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland produziert wurde, Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns* (1946), würde gewiss in dieses Muster passen. Dennoch gibt es auch deutliche Unterschiede zur Hamlet-Schablone, die uns vor einfachen Parallelisierungen bewahren. Im Unterschied zu Hamlet gelingt es Mertens, durch Susanne Wallner (die zugegebenermaßen in ihrer Irrealität ebenso geisterhaft ist wie Ophelia und ebenso versteckt mütterlich) sein Begehren wiederzufinden.⁴ Es ist daher sinnvoll, die Präsenz Hamlets in den DEFA-Filmen nicht nur als ein offenkundiges Erzählmuster, sondern auch als gattungsmäßigen Druck innerhalb der und gegen die Tragödie zu sehen, so wie Benjamin – der sich im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* auf Hamlet bezog – das deutsche Trauerspiel als dekadente Form der klassischen Tragödie und ihres ödipalen Musters sah.⁵ (*Hamlet* wird so lesbar als die Form eines Kompromisses für die DEFA im Zwiespalt zwischen der Notwendigkeit, Identifikationsangebote zu schaffen und Faktoren wie den Publikumserfolg zu berücksichtigen einerseits und dem Unbehagen gegenüber der Tragödie und des emotionalen Erbes der Ufa andererseits.)

Im Fall von *Die Mörder sind unter uns* kommt es zur Vermischung sowohl verschiedener Genres – Western und Melodrama – als auch verschie-

3 Die Begriffsprägung geht ursprünglich auf Eric Santner zurück.

4 Die Verbindung zwischen Ophelia und Gertrude (und damit zum „Begehren der Mutter“ nach Lacan) ist von psychoanalytisch orientierten Kritikern gezogen worden (vgl. Lupton/Reinhard 1993: 81).

5 Lupton und Reinhard schreiben daher von Benjamins „generic transformation along melancholic rather than agonistic lines“ (1993: 94), was auch Hans Mertens' Vermeidung eines offenen Konflikts im Film gut beschreibt. Anke Pinkert (2008: 8-13) sieht außerdem eine Verbindung zwischen der Ästhetik des Trauerspiels und der Erinnerungs- und Trauerarbeit der DEFA.