

Klaus-Dieter Felsmann



Inszenierte Realität

DEFA-Spielfilme als Quelle
zeitgeschichtlicher Deutung



Klaus-Dieter Felsmann

Inszenierte Realität

DEFA-Spielfilme als Quelle
zeitgeschichtlicher Deutung

Schriftenreihe hg. von der DEFA-Stiftung, Berlin 2020

Redaktion: Dr. Ralf Schenk

Lektorat: Gabriele Funke

Satz, Bildbearbeitung und Herstellung: Bertz + Fischer

Umschlagfoto: © DEFA-Stiftung/Thomas Plenert:

Christine Schorn in EINE SONDERBARE LIEBE

Fotos Innenteil: siehe Nachweis S. 198

Druck: Standartų spaustuvė, www.standart.lt, Vilnius, Litauen

Vertrieb: Bertz + Fischer Verlag, Berlin

Printed in Germany

**E-Book/PDF-Ausgabe
der Printversion**

[© 2020 ISBN 978-3-86505-417-3]

Alle Rechte vorbehalten

© 2022 DEFA-Stiftung

DEFA-Stiftung • Franz-Mehring-Platz 1 • 10243 Berlin

www.defa-stiftung.de • info@defa-stiftung.de

ISBN PDF 978-3-86505-625-2

Cover	1
Inhaltsverzeichnis	4
Zum Geleit	7
Authentisches Erzählen unter widersprüchlichen Bedingungen	9
Ideologischer Vereinnahmungsanspruch und individuelle Weltansichten	11
Erinnern und Entdecken	20
Kostüm – Raum – Bild	30
Augenzeugen	32
Die DEFA – Ort schöpferischer Arbeit	36
Eine Situation schaffen, die glaubwürdig erscheint Dieter Adam im Gespräch	36
Das Szenenbild als dramaturgisches Moment denken Susanne Hopf im Gespräch	57
Was wir nicht versuchten: dem Zuschauer Dinge einzureden, die ihm nicht begegnet sein könnten Gespräch mit Harry Leupold	66
Kein Einrichter und kein Designer Paul Lehmann	72
Das Äußere erzählt sehr viel über den Charakter eines Menschen Barbara Braumann im Gespräch	78
Immer wenn es gelang, aus Kostümen Kleider zu machen, wurde es spannend Mit der Kostümbildnerin Christiane Dorst sprach Christel Gräf	89
Wenn ich als Kameramann nur Ausführender bin, wäre ich in dem Beruf falsch Jürgen Brauer im Gespräch	103
Nach dem Ende der DEFA war ich gegenüber meinen eigenen Sachen eher verunsichert, heute nehme ich alles wieder viel differenzierter wahr. Gabriele Herzog im Gespräch	113

Schaut auf die Filme	122
DIE ARCHITEKTEN (1990, Peter Kahane)	126
Arbeitswelten	130
KENNEN SIE URBAN? (1970, Ingrid Reschke)	132
REIFE KIRSCHEN (1972, Horst Seemann)	134
DIE TAUBE AUF DEM DACH (1973/2010, Iris Gusner)	137
FÜR DIE LIEBE NOCH ZU MAGER? (1973, Bernhard Stephan)	139
BANKETT FÜR ACHILLES (1975, Roland Gräf)	140
SABINE WULFF (1978, Erwin Stranka)	143
LACHTAUBEN WEINEN NICHT (1979, Ralf Kirsten)	147
DIE STUNDE DER TÖCHTER (1980, Erwin Stranka)	150
DACH ÜBERM KOPF (1980, Ulrich Thein)	152
ALLE MEINE MÄDCHEN (1979, Iris Gusner)	155
ZWEI SCHRÄGE VÖGEL (1989, Erwin Stranka)	158
EINE SONDERBARE LIEBE (1984, Lothar Warneke)	160
Nische Kinder- und Jugendfilme	166
PHILIPP, DER KLEINE (1975, Herrmann Zschoche)	169
SABINE KLEIST, 7 JAHRE ... (1982, Helmut Dziuba)	173
ERSCHEINEN PFLICHT (1983, Helmut Dziuba)	176
DAS MÄDCHEN AUS DEM FAHRSTUHL (1990, Herrmann Zschoche)	179
Individuum versus Gesellschaft	180
DER NACKTE MANN AUF DEM SPORTPLATZ (1973, Konrad Wolf)	181
GLÜCK IM HINTERHAUS (1979, Herrmann Zschoche)	184
MÄRKISCHE FORSCHUNGEN (1981, Roland Gräf)	186
DROST (1985, Claus Dobberke)	190
Da war doch noch was ...	195
Bildnachweis	198
Dank Über den Autor	199
Filmtitelregister	200
Personenregister	202
Filmografische Angaben zur DVD-Beilage (der Printversion)	208

Zum Geleit

Zu den Bonmots, die Filmautor Wolfgang Kohlhaase gern pflegt, gehört sinngemäß folgendes: Die Politik hatte sich bei den Künstlern die Wirklichkeit bestellt, aber wenn es diese dann gab, folgte die Strafe auf dem Fuße. – Kohlhaase weiß, wovon er spricht; mit *BERLIN UM DIE ECKE* (1965/66, Gerhard Klein) war er direkt vom Filmverbot betroffen. Das war nach dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED, als im Laufe eines halben Jahres elf Gegenwartsfilme in den Tresor wanderten und viele gar nicht erst gedreht werden durften. Mit ihrer Produktion hatte die DEFA 1965/66 einen Panoramablick auf die Gesellschaft gewagt, nicht vom Standpunkt außenstehender Alleswisser, sondern aus der Perspektive engagierter Solidarität. Doch gerade das war den Kulturverwaltern nicht geheuer.

Beim Blick auf die DEFA-Geschichte wird mitunter das Resümee gezogen, das 11. Plenum markiere einen Schlusspunkt in Sachen kritischer Durchleuchtung der DDR-Gegenwart durch die DEFA. Das ist natürlich Unsinn. Was sich veränderte, war die Art und Weise, wie Gegenwart abgebildet wurde: Gesellschaftliche Konflikte wurden gleichsam privatisiert; Widersprüche zwischen Propaganda und Alltagsrealität wurden nun anhand von Reibungen und Brüchen in der Familie, im Freundeskreis, im Arbeitskollektiv exemplifiziert.

Zu den wichtigsten Verbündeten von Regisseurinnen und Regisseuren bei der Darstellung von Gegenwart gehörten Kameramänner, Szenenbildnerinnen und Szenenbildner sowie ihre Kolleginnen vom Kostümbild. Deren Kunst und Handwerk trugen wesentlich zum Gehalt an Wahrhaftigkeit bei. An Originalschauplätzen oder in den Ateliers wurde Realität zur Kunst verdichtet, die wiederum mit dieser Realität korrespondierte. Das gelang mal mehr, mal weniger. Wer heute etwas vom Alltag in der DDR erfahren will, entdeckt in DEFA-Filmen sicher nicht alles, aber vieles. Selbst Nichtgezeigtes, Beschwiegenes erzählt eigene Geschichten.

Klaus-Dieter Felsmann hat im vorliegenden Buch DEFA-Spielfilme der 1970er-, 1980er-Jahre auf ihren Wirklichkeitsgehalt untersucht. Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Studios erinnern sich, wie diese »Kamerarealität« entstand, welche Hürden es gab, welche Zweifel und Erfolge. Im zweiten Teil des Buches beschreibt Felsmann ausgewählte Gegenwartsfilme, die beim Betrachten Zeitreisen ermöglichen und ästhetische Erlebnisse bereiten. Als Beispiel legt die DEFA-Stiftung diesem Band den Film *EINE SONDERBARE LIEBE* (1984, Lothar Warneke) bei.

Wenn man fragt, ob DEFA-Filme heute noch Impulse geben können, sei auf ihre genaue Darstellung sozialer Beziehungen im Privaten und in den Arbeitswelten verwiesen. Hier wäre durchaus von der DEFA zu lernen.

Ralf Schenk, Vorstand der DEFA-Stiftung, im März 2020

Authentisches Erzählen unter widersprüchlichen Bedingungen

»Sabine Wulff ist einfach nicht mehr wertvoll«, so war im April 1994 ein Artikel in der »Magdeburger Volksstimme« überschrieben.¹ Darin setzt sich der Journalist Wolfgang Partz kritisch mit der Entscheidung des Leiters des Bürger Gymnasiums auseinander, 150 Schülern der zehnten Jahrgangsstufe in jenem Jahr den Besuch von Erwin Strankas DEFA-Film SABINE WULFF während des Unterrichts zu untersagen. Seinerzeit fand in der Stadt der Film- und Büchertag Sachsen-Anhalts statt. Die Organisatoren hatten den Film ausgewählt, weil Heinz Kruschel als Autor der literarischen Vorlage des Films – »Gesucht wird die freundliche Welt« – in der Region lebte, und weil der Film zu großen Teilen in der Bürger Schuhfabrik »Roter Stern« gedreht worden war.

Die 1896 von Conrad Tack gegründete Fabrik dominierte fast einhundert Jahre lang das Wirtschaftsleben in der Stadt. Später leitete bis zu seiner Ver-



SABINE WULFF: Karin Düwel, Swetlana Schönfeld, Jutta Wachowiak (v. l. n. r.)

treibung aus Nazideutschland 1936 der jüdische Unternehmer Wilhelm Krojanker den Betrieb. Danach erwarben die bisherigen Lederlieferanten, die Brüder Freudenberg, die Firma. 1946 wurde aus der Fabrik ein volkseigener Betrieb, in dem zum Ende der DDR zirka 2.700 Beschäftigte täglich 16.000 Paar Schuhe produzierten. 1992 wurden das Unternehmen geschlossen, sämtliche Mitarbeiter entlassen und der gesamte Maschinenpark versteigert.

Es bedarf nicht viel Phantasie, um zu erkennen, welch große Bedeutung diese Schuhfabrik über mehrere Generationen für das Leben der Menschen in der Kleinstadt Burg hatte. Schon deshalb lag es auf der Hand, Nachgeborene in einen Film einzuladen, der ziemlich genau nicht nur die Gebäude der alten Fabrik, sondern auch die dort üblichen Produktionsabläufe zeigt. Darüber hinaus konfrontiert der Film seine Zuschauer in besonderer Weise mit einer interessanten Facette kritischer gesellschaftlicher Auseinandersetzung innerhalb der DDR. Der Autor des »Volksstimme«-Artikels hebt dies hervor, indem er aus der »Spiegel«-Ankündigung für die Fernsehausstrahlung des Films in der Bundesrepublik zitiert:

»Dieser DEFA-Spielfilm entwickelt sich nach seinem Start zu einem der größten Publikumserfolge in der DDR. Ungewöhnlich freimütig schildert er die Mühen einer 18-Jährigen, mit den Männern und dem Staat klarzukommen, ohne dafür ihre eigenen Vorstellungen vom Leben zu opfern.«²

Ich durfte damals das Gespräch zur Filmvorführung in Burg moderieren. Neben einer größeren Anzahl Erwachsener waren sogar Schüler einer weiteren Bildungseinrichtung anwesend. Die jüngeren Zuschauer waren vor allem von der offensichtlich möglichen kritischen Sicht auf DDR-Verhältnisse in diesem DEFA-Film überrascht, und sie konnten sich sehr gut in die junge Protagonistin hineinversetzen. Ältere Zuschauer bekamen feuchte Augen angesichts der Bilder aus der Fabrik. Der Leiter des Gymnasiums, der den Film nicht kannte, hatte seinen Schülern das Filmerlebnis, wie er eingestand, nicht aus eigenem Antrieb verwehrt. Er verließ sich auf die Ratschläge zweier Kollegen, die bis 1994 schon viele Jahre, also bereits zu DDR-Zeiten, an der Schule gearbeitet hatten. Einer von ihnen war laut »Magdeburger Volksstimme« sogar Direktor der einstigen Erweiterten Oberschule. Es ist kaum vorstellbar, dass dieser Mann sich je als Widerstandskämpfer gegen das Volkssystem Margot

1 Wolfgang Partz: Sabine Wulff ist einfach nicht mehr wertvoll, Magdeburger Volksstimme, 22.4.1994.

2 Wolfgang Partz, aus: Der Spiegel, 35/1981, 24.8.1981.

Honeckers hervorgeraten haben könnte. Jetzt meinte der Pädagoge: »Im Übrigen ist der Film nicht mehr zeitgemäß, er ist einfach nicht mehr wertvoll.«

Es wird nicht zu Unrecht oft davon gesprochen, dass die Westdeutschen gegenüber Erfahrungen aus der DDR vielfach ignorant seien. Man sollte aber auch nicht vergessen, dass nicht wenige Ostdeutsche nach 1989 plötzlich nicht nur das »Burger Knäckebrot« verschmähten und die Schriften von Marx und Engels auf die Müllkippen fuhren, sondern dass sie generell manch kulturelle Werte des bisherigen sozialen Kontextes aus ihrem Alltag tilgten. Natürlich gab es auch andere Positionen. Wolfgang Partz zitiert in seinem Artikel eine Deutschlehrerin mit den Worten: »Wenn das keine Bereicherung des Unterrichts und der Vergangenheitsbewältigung ist, ja dann weiß ich es auch nicht mehr«, und eine 16-jährige Schülerin namens Stephanie: »Es kommt mir so vor, als ob hier etwas totgeschwiegen werden soll.« Partz kommentiert unter anderem:

»Denn der Film SABINE WULFF kam damals unglaublich gut an, er spiegelte das Lebensgefühl vieler junger Menschen wider. Umso beschämender sind die überängstlichen oder gar feigen Pädagogen, die noch nicht in der Lage oder vielleicht nicht willens sind, sich mit ihrer eigenen Vergangenheit zu befassen.«³

Mit dieser These geht der Autor selbstverständlich davon aus, dass der vorliegende Film DDR-Alltagsmomente realistisch erzählt und deshalb eine wichtige Anregung zur Auseinandersetzung mit eben diesem Alltag sein könnte.

Inwiefern können also die in den Gegenwartsfilmern – hier in den Jahrzehnten zwischen 1971 und 1991 – inszenierten sozialen Strukturen Quelle zeitgeschichtlicher Deutung sein? Welche Perspektiven eröffnen sich dabei und welche Widersprüche und Grenzen sind auszumachen, wenn man den Filmern einen bedeutenden Wert der Zeitzeugenschaft unterstellt? Fast dreißig Jahre nach dem Ende der DEFA sollen diese Fragen in den folgenden Texten aufgegriffen und vertieft werden.

Ideologischer Vereinnahmungsanspruch und individuelle Weltansichten

Allein die Vorgänge 1994 in Burg zeigen, dass es mit der Rezeption von DEFA-Gegenwartsfilmern als Quelle zeitgeschichtlicher Erinnerung nicht ganz so einfach war und ist. Das hat in erster Linie mit den politischen

3 Wolfgang Partz: Sabine Wulff ..., Magdeburger Volksstimme, 22.4.1994.

Rahmenbedingungen zu tun, in denen die Filme entstanden sind. So wie sämtliche gesellschaftliche Bereiche in der DDR, einschließlich aller Formen der schönen Künste, war auch die Filmproduktion vom Allmachtsanspruch der SED als Staatspartei überformt. Die beanspruchte entsprechende Richtlinienkompetenz wird in den offiziellen Parteidokumenten für jedermann überdeutlich ersichtlich. Und es mangelt nicht an Beispielen diverser repressiver Maßnahmen, mit denen die als Abweichung angesehenen Positionen unterdrückt wurden.

Dem Film kam im ideologischen Konzept der SED im Vergleich zu anderen Kunstfeldern eine besondere Rolle zu. Ihm wurden außerordentlich wirkungsvolle Möglichkeiten zugeschrieben, das Staatsvolk in gewünschter Weise zu beeinflussen. Wie hier die entsprechenden Zusammenhänge funktionierten, das hat unter anderem Dagmar Schittly 2002 in einer umfangreichen Monografie herausgearbeitet. Die Autorin hält einleitend hinsichtlich ihres Anliegens fest:

»Ausgehend von Kracauers These, Film reflektiere die Gesellschaft, in der er entsteht, lässt sich anhand der DEFA-Produktionen die jeweilige (kultur-)politische Situation in der DDR aufzeigen. Die Filme sind ein Spiegelbild der DDR-Gesellschaft und damit von großem historischen Wert.«⁴

Schittly lässt in ihrer Arbeit die Geschichte der DEFA von deren Gründung 1946 bis zum bitteren Ende 1992 Revue passieren und zeigt anhand der Filme die jeweiligen Prämissen der SED-Kulturpolitik auf. Dabei macht sie deutlich, wie nicht nur die unterschiedlichen Ebenen staatlicher Macht auf die Filmproduktion Einfluss nahmen, sondern auch die nach außen hin unsichtbare, doch im Ergebnis umso wirkungsvollere Staatssicherheit. Auf der Grundlage von Schittlys Analysen ergibt sich ein ziemlich düsteres Bild hinsichtlich der Filmproduktionsbedingungen in der DDR. Allerdings bleibt in der Gesamtschau nicht nur bei der Autorin selbst angesichts der aufgezeigten Strukturen eine gewisse Verwunderung:

»Umso erstaunlicher ist es, dass es dennoch einige bemerkenswerte Kleinode unter den rund 150 DEFA-Spielfilmproduktionen der achtziger Jahre gab, die bei näherem Hinsehen interessante Aspekte enthielten.«⁵

4 Dagmar Schittly: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen, Berlin 2002, S. 12.

5 Ebd., S.257.



SOLO SUNNY: Alexander Lang, Renate Krößner

Scheinbar gibt es in künstlerischen Prozessen Kräfte, die einen derartigen Gestaltungswillen hervorbringen, dass dieser auch von permanentem politischem Druck nicht vollends eingehegt werden kann. Richtet man die Aufmerksamkeit auf diesen Aspekt, so machen die Filme der DEFA als Reflexions-ebene der DDR-Gesellschaft, wie sie nicht nur von Schittly wahrgenommen werden, weitaus mehr sichtbar als nur die Ansprüche der SED-Kulturpolitik. Die Spielfilme erzählen vom normalen Alltag innerhalb der ostdeutschen Gesellschaft. Sie lassen Utopien anklingen, reißen Konflikte an, zeigen Alternativen und Irrtümer, deuten auf Widersprüche und verweisen auf allgemeinmenschliche Gegebenheiten innerhalb eines konkreten historischen Raums. Das muss nicht heißen, dass alle Arbeiten gelungen sind – welches Studio dieser Welt könnte das schon vom eigenen Œuvre behaupten –, doch sie spiegeln sehr anschaulich Alltagswelten, die subjektives Erkennen und Wiedererkennen ermöglichen.

In Zeiten der Systemkonfrontation zwischen Ost und West, insbesondere auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges, war man auf keiner Seite interessiert, das Leben beim jeweils weltanschaulichen Gegner differenziert zu se-

hen. Alles wurde einem einseitigen politischen Blick untergeordnet. Angesichts rechthaberischer Borniertheit der ostdeutschen Führung, die jegliche gesellschaftliche – einschließlich der künstlerischen – Aktivität für sich reklamiert hat, war es für den Westen leicht, sich mit dem eigenen Freiheits- und Demokratieverständnis über das, was in der DDR hervorgebracht wurde, zu erheben. Das bezog sich nicht nur auf das Gesellschaftssystem, sondern auf alles, was in ihm geschaffen, wie in ihm gelebt wurde. Auch der Kunstbereich war von diesem antagonistischen Denken nicht ausgenommen. So erfreute sich in der westlichen Hemisphäre beispielsweise in den 1950er-Jahren in der Bildenden Kunst der abstrakte Expressionismus einer besonderen Fürsorge durch die CIA. Dieser Stil wurde schlechthin als Inbegriff für Freiheit implementiert. Hier wurden ästhetische Aspekte benutzt, um politische Anliegen voranzubringen.

Die östliche Gegenreaktion war ebenfalls politisch motiviert, und sie war zudem erbärmlich. Die abstrakte Kunst wurde nicht nur pauschal verdammt, sondern man versuchte, ihr stilistisches Gegenstück, die figurative Malerei, in das Korsett des vulgären sozialistischen Realismus zu zwängen. Letzteres ist zwar im Großen und Ganzen nie wirklich gelungen, doch es haben sich Bedeutungszuweisungen verfestigt, die auch noch Jahrzehnte nach dem Mauerfall als gültig angesehen werden.

Signifikant für solcherlei anhaltende gespaltene Wirklichkeitswahrnehmung ist ein Stadtführer des bekannten, westlich sozialisierten Galeristen Jörg Johnen. Interessierte werden vermittels des Buches aus dem Jahr 2018 auf unterschiedlichen Routen zu Kunstwerken im öffentlichen Raum Berlins geführt. Das könnte grundsätzlich ein spannendes Unternehmen in der ehemals geteilten Stadt sein. Doch der mögliche Genuss wird schnell getrübt, wenn man feststellt, unter welcher einseitiger Maxime Johnen seine Spaziergänge unternimmt. In der Einführung schreibt er:

»Nach 1945 diente die Berliner Kunst im öffentlichen Raum vor allem zur Positionierung im ›Kampf West gegen Ost‹. Hier führte man Freiheit und Frieden und dort die Arbeiterklasse sowie Marx und Lenin ins Gefecht der Ideologien. Das bedeutet vereinfacht: hier Abstraktion und Dynamik, dort Figuration und Stagnation.«⁶

Entsprechend zeigen sich dann die Blickwinkel und Wertungen von Johnen und seinen Mitarbeitern bei den Rundgängen. Liebevoll und kritisch, dabei

6 Jörg Johnen: Marmor für alle. Kunst im öffentlichen Raum in Berlin, Berlin 2018, S. 5.

immer ausgewogen, bei der westlich geprägten Kunst und vorurteilsbehaftet und dabei selektiv einseitig hinsichtlich aller Angebote im Osten. Als dortige Repräsentanten für die Kunst im öffentlichen Raum müssen neben dem Thälmann-Monument von Lew Kerbel und dem Sowjetischen Ehrenmal (1946–1949) in Treptow Gerhard Thiemes »Bauarbeiter« (1968) und das Marx-Engels-Forum (1985/86) zwischen Spandauer Straße und Spree erhalten. Mit Thiemes »Bauarbeiter« wurde genau jene Plastik ausgewählt, die das gängige Schema vom sozialistischen Realismus so richtig schön bedient. Das Marx-Engels-Forum wird allein unter dem politischen Blickwinkel gesehen, wie er von den Auftraggebern im SED-Politbüro gern wahrgenommen worden wäre. Johnen erkennt hier nur »mittelmäßige Kunstwerke«, wobei er – neben den zentralen Marx- und Engels-Figuren von Ludwig Engelhardt – Stötzers in Marmor gearbeitetes Relief, zwei Bronzereliefs von Margret Middell oder zum Beispiel Arno Fischers und Peter Voigts in Edelstahlstelen eingebrannte Fotodokumente nicht würdigt, sie nicht einmal näher betrachtet. Stattdessen kolportiert er eine Anekdote aus der Sammlung der zahlreichen Auseinandersetzungen zwischen Auftraggebern und Künstlern. Dabei gäbe es gerade hinsichtlich dieses Ensembles mit Jürgen Böttchers filmischer Collage KONZERT IM FREIEN (2000/01) eine interessante Anregung, wie man mit Kunst im Kontext gesellschaftlicher Umbrüche umgehen kann.

Kein Blick wird im Buch auf die stadtraumprägende Käthe-Kollwitz-Plastik von Gustav Seitz auf dem gleichnamigen Platz im Prenzlauer Berg geworfen. Auch kein anderes Werk der mehr als 400 Plastiken im östlichen Bezirk Pankow wird in den Diskurs einbezogen. Wieland Försters »Große Badende« (1971), die der Künstler seinerzeit unter dem selbstgewählten Motto »Freiheit« geschaffen hatte, fehlt genauso wie dessen Heinrich-Böll-Stele von 1988. Erwähnt wird weder der »Vineta« (1987) von Rolf Biebl noch Achim Kühns Plastik »Glockenstuhl« (1975) im Park der Stephanus-Stiftung. Schon gar nicht regt die Selbstironie Werner Stötzers bei dessen »zum Sputnik guckenden Jungen« zu einer näheren Betrachtung an.

Ein Spaziergang führt auf den ehemaligen Güterbahnhof Moabit, wo seit 2017 ein Gedenkhain nach Entwürfen der Künstlergruppe »raumlabor-berlin« an die Deportation von 55.000 Berliner Juden in der Zeit des Nationalsozialismus erinnert. In einem Querverweis wird an dieser Stelle zwar auf den Bahnhof Grunewald aufmerksam gemacht, wo sich seit 1991 der zentrale Berliner Gedenkort befindet. Doch wie geht der Interpret des west-östlichen Kulturkampfes mit der schon 1984 in der Großen Hamburger Straße zum Gedenken an den Holocaust aufgestellten Figurengruppe von Will Lammert um? Er übersieht die Arbeit des als »Kulturbolschewist« und Jude während

der Nazizeit ins Exil getriebenen Künstlers schlichtweg. So, wie er das inzwischen sogar doppelt vorhandene Heine-Denkmal von Waldemar Grzimek nicht wahrnimmt. Angesichts dessen wundert es nicht, dass auch Fritz Cremer weder mit seinen Plastiken »Trümmerfrau« und »Aufbauhelfer« – beide stehen seit 1958 auf der Grünfläche zwischen Rotem Rathaus und Neptunbrunnen – noch mit seinem Brecht-Denkmal vor dem Berliner Ensemble aus dem Jahr 1988 in diesem Buch vorkommen. Selbstredend wird auch Cremers Figur des Denkmals für die deutschen Interbrigadisten (1968) im Friedrichshain ausgeblendet, damit leider auch die von Siegfried Krepp für die Anlage geschaffene Reliefstele mit Motiven stark verdichteter exemplarischer Ereignisse aus der Zeit des Spanischen Bürgerkriegs zwischen 1936 und 1939.

Wenn es in Ost-Berlin neben den Plattenbauten etwas in Überfülle als DDR-Erbe gibt, dann sind es Plastiken in den unterschiedlichsten künstlerischen Handschriften im öffentlichen Raum. Warum kann man das nicht entsprechend würdigen und in einen angemessenen Kontext zu anderen Stilrichtungen des 20. Jahrhunderts stellen?

Solcherlei einseitige Sichtweisen mögen für den Theaterkritiker und Autor Simon Strauß Anlass gewesen sein, im Umfeld von Landtagswahlen in einigen ostdeutschen Bundesländern 2019 danach zu fragen, warum das große Glücksgefühl anlässlich der politischen Wende dreißig Jahre zuvor inzwischen vielfach in schroffe Ablehnung der seither gegebenen Verhältnisse umgeschlagen ist. Strauß resümiert: »Die besondere Bewusstseinswelt der ehemaligen DDR-Bürgerinnen und -Bürger wurde im wiedervereinigten Deutschland nicht gewürdigt, sondern nur brüsk der Anpassung anempfohlen.«⁷ Hinsichtlich der damit verbundenen Missverständnisse und Verletzungen könnte es aus seiner Sicht hilfreich sein, im öffentlichen Sprachgebrauch auf die Unterscheidung zwischen Ost- und Westdeutschland zu verzichten, weil das immer wieder Abgrenzung betone. Stattdessen sollte man den Begriff eines einheitlichen Deutschlands, das heute wie eh und je heterogen konstituiert ist, in den Mittelpunkt rücken. Folgt man diesem Gedanken, dann hieße das, unterschiedliche Entwicklungsphasen in Teilbereichen als selbstverständlich anzusehen und auch aus gescheiterten Orientierungen das herauszufiltern, was als Bereicherung in einer gesamtgesellschaftlich wahrgenommenen Kultur und Geschichte angesehen werden kann.

Hinsichtlich der Bildenden Kunst, die unter DDR-Verhältnissen entstanden ist, geht die Frage nach dem, was bleibende Bedeutung haben kann, in-

7 Simon Strauß: Vereint zu unserem Glück. Das deutsche Geschichtsbewusstsein und die AFD, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.9.2019.

zwischen am deutlichsten über die in partikularen Strukturen steckengebliebenen Wahrnehmungsmuster eines Jörg Johnen hinaus. Angeregt durch die Ausstellung »Hinter der Maske« mit Kunst aus der DDR im Potsdamer Palais Barberini im Jahr 2018 präsentiert Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier im Sommer 2019 in seinen Amtsräumen im Schloss Bellevue Gemälde einiger Künstler mit ostdeutscher Sozialisierung. Mit Blick auf die ausgestellten Bilder von Trak Wendisch, Günter Firit, Angela Hampel, Hartwig Ebersbach und Harald Metzkes meinte der Bundespräsident:

»(Sie) zeugen von dem starken Willen der Künstler, sich eine Quer- und Dickköpfigkeit zu bewahren und mit keiner Menge in eine vorgegebene Richtung mitzumarschieren. Sie zeugen von der Widerständigkeit einer individuellen Weltsicht inmitten ideologischer Vereinnahmungsversuche. Sie zeugen von der Bereitschaft, sich in Gefahr zu begeben – um eben nicht darin umzukommen. Und sie zeugen von der Energie, mit der der Wunsch nach Freiheit sich Bahn bricht – nach künstlerischer Freiheit und auch nach politischer Freiheit.«⁸

Nach den Worten Steinmeiers hingen die Bilder stellvertretend an ausgewählter Stelle als Verbeugung für alle Künstler, auch Schriftsteller, Musiker und Theaterleute der DDR, die etwas riskiert hätten. Wenn der Bundespräsident betont, dass es bei der Präsentation nicht um Vereinnahmung ginge, dann war das sicher gut gemeint. Denn eine Vereinnahmung von Teilen der in der DDR entstandenen Kunst in einen ästhetisch westdeutsch geprägten Kunstkanon entspräche eher einer Form von Usurpation. Das gleichberechtigte Zusammenführen in eine gesamtdeutsche Kunst- und Kulturerzählung wäre demgegenüber geradezu zu fordern. Eine solche Sichtweise wird allerdings dadurch erschwert, dass das Gesellschaftsmodell der DDR meist von seinem Ende her, mithin von seinem Scheitern aus, betrachtet wird. Tendenziell wird daraus die Interpretation abgeleitet, dass jede Form der kritischen Auseinandersetzung innerhalb des sozialistisch konnotierten Modells primär hinsichtlich einer grundsätzlichen Systemkritik zu befragen sei. Damit bleiben aber wichtige Erfahrungen ausgeklammert, die nur mit Bezug zur Folie des DDR-Konstrukts gesammelt werden konnten.

Blickt man dagegen zunächst auf den Anfang des gesellschaftlichen Experiments namens DDR, so muss man als erstes eine sozialistische Utopie

⁸ Frank-Walter Steinmeier, zitiert nach Michael Bienert: Verbeugung vor den Widerständigen. ›Eine Geste des Respekts‹: Bundespräsident Steinmeier holt Bilder aus der DDR ins Schloss Bellevue, Der Tagesspiegel, 30.8.2019.

sehen, die nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs durchaus reizvoll erscheinen konnte. Auf der Grundlage dieser Utopie war es allerdings nicht möglich, ein Wirtschaftssystem zu entwickeln, das sich in Konkurrenz zu einer marktwirtschaftlichen Ökonomie durchsetzen konnte. Schlimmer war aber, dass die Utopie selbst zunehmend desavouiert wurde, weil deren Umsetzung mit diktatorischen Mitteln erzwungen werden sollte. Kunst in der DDR ist genau in diesem Spannungsfeld entstanden. Das hat zu originären Ergebnissen geführt, die primär nur aus dieser speziellen Konstellation erwachsen konnten und die so in das Nationalgedächtnis einfließen müssten.

Frank-Walter Steinmeier bezog in seine Verbeugung vor widerständigen DDR-Künstlern Filmemacher explizit nicht ein. Das kann Zufall sein. Eher scheint es aber so zu sein, dass hier bewusst wegen der spezifischen Inanspruchnahme der Filmkunst durch das SED-Regime eine Abgrenzung vorgenommen wurde. Filmarbeit ist ursächlich ohne größere finanzielle Ressourcen, die nur eine Produktionsfirma aufbringen kann, nicht möglich. In der DDR war man entsprechend der ökonomischen Struktur immer auf Staatsbetriebe wie den Fernsehfunk oder die DEFA angewiesen. Das heißt im Umkehrschluss: Jeder Film war, ohne dass es Alternativen wie in anderen Kunstbereichen gegeben hätte, ein Staatsauftrag. Damit war eine grundsätzliche Systemopposition ausgeschlossen. Es ist auch nicht bekannt, dass das jemand, der unter DDR-Bedingungen Filme gedreht hat, ernsthaft in Erwägung gezogen hätte. Allerdings haben wir es in großen Teilen der Gegenwartsdarstellung auch nicht mit einer Apologetik zu tun, die den SED-Propagandisten vorgeschwebt hatte.

Während ihres Studiums an der Babelsberger Filmhochschule gründeten einige später wichtige Regisseure des DEFA-Studios wie Rainer Simon, Günter Meyer oder Egon Schlegel ein sogenanntes »Kollektiv 63«. Dessen Programm zielte darauf, wahrhaftige Gegenwartsfilme über den Alltag in der DDR zu drehen. Einem solchen Ideal wurden zwar seitens der Kulturbürokratie hinsichtlich von Wahrhaftigkeit immer wieder Steine in den Weg gelegt, doch es blieb ein wichtiges Prinzip, nicht nur bei den genannten Regisseuren. Die unter diesem Gesichtspunkt entstandenen Filme geben nicht nur Auskunft über das Auf und Ab der Kulturpolitik, sondern sie erzählen, gerade ob der hier auch gegebenen subjektiven »Quer- und Dickköpfigkeit« der beteiligten Künstler, sehr genau vom DDR-Alltag. Auf welche Weise das geschehen konnte, das musste immer wieder neu ausgehandelt werden. Offiziell war postuliert, dass der Lebensalltag in der Kunst eine wichtige Rolle spielen sollte. Damit gab es eine deutliche Schnittmenge zu dem, was die Filmemacher als eigenen Anspruch hervorhoben. Wie wahrhaftig das aber



BANKETT FÜR ACHILLES: Carl Heinz Choynski (l.), Erwin Geschonneck

umgesetzt werden konnte und wie genau Realität gezeigt werden sollte, das war Gegenstand vielfältiger Auseinandersetzungen.

Wie solche Prozesse beispielhaft verliefen, das hat der Kameramann und Regisseur Roland Gräf 2007 in einem Band der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung am Beispiel seines Films *BANKETT FÜR ACHILLES* aus dem Jahr 1975 ausführlich dargestellt. Einleitend geht Gräf auf das berüchtigte 11. Plenum der SED ein, in dessen Folge die Aufführung nahezu eines ganzen Jahrgangs von Gegenwartsfilmen verboten wurde. Für ihn sei dadurch weder das Ende des gesellschaftspolitisch engagierten Films markiert worden, noch sei dies etwa der Beginn eines opportunistisch staatsgefälligen Films gewesen. Über das, was danach kam – und da bezieht er sich nicht nur auf seine eigenen Filme –, schreibt er:

»Es mag sein – es war gewiss so –, dass Filmemacher ihre kritischen oder aufklärerischen Intentionen nach diesem ›Kahlschlag‹ weniger direkt, weniger ›didaktisch‹ formulierten, als dies die Mehrzahl der Plenumsfilme tat. Dieser scheinbare Verlust an politischer Relevanz wurde aber im Laufe der Zeit auf-

gewogen durch eine reichere, differenziertere Filmsprache, die – gewissermaßen auf Umwegen – ihr altes Ziel weiter verfolgte: Film vor allem als wichtiges gesellschaftliches Kommunikationsmittel zu begreifen. Aus Filmen über Probleme (etwa der Justiz, der Erziehung, der Heuchelei, der Planwirtschaft) wurden Filme über Leute, ihre Konflikte mit sich und der Gesellschaft. Bilder sagten mehr als Worte, emotionale Befindlichkeiten wurden wichtiger als Argumente – und sie waren schwerer angreifbar.«⁹

BANKETT FÜR ACHILLES erzählt von einem Industriemeister, der vor dem Renteneintritt steht und sich von dem Betrieb, in dem er fast dreißig Jahre lang gearbeitet hatte, verabschiedet. Alle Bilder von Achilles' unmittelbarer Arbeitswelt sind in der Farbenfabrik Wolfen als Teil des Chemischen Kombinats Bitterfeld angesiedelt. Bereits nach der Premiere des Films beschied ihm die Kritik überwiegend Anerkennung wegen seiner authentischen Zeichnung des Arbeitsmilieus und der darin agierenden Menschen. Klaus Hannuschka stellte etwa in der »Märkischen Volksstimme« vom 8. Dezember 1975 fest, der Film entdecke das Schöne, Faszinierende in Bereichen des Alltags, die scheinbar nicht kunstwürdig seien. Die zeitgenössische Kritik findet in interessanter Weise Bestätigung und Ergänzung in Gesprächsrunden, die ich mehr als vierzig Jahre später an unterschiedlichen Orten nach einer Wiederaufführung des Films erleben konnte. Ob in Sondershausen oder Hoyerswerda, die Zuschauer erkennen in der gezeigten Bitterfelder Arbeitswelt das Typische ihrer eigenen vormaligen Schaffungsbereiche wieder. Es sind sowohl die technischen Mängel innerhalb der Fabrik, die hinreichend bekannt vorkommen, als auch der Einsatz der Arbeiter, um mit solcherlei Unzulänglichkeiten umzugehen. Und es ist das dargestellte Freizeitglück in Kneipe oder Schrebergarten, was Wiedererkennen und Identifikation generiert.

Erinnern und Entdecken

Folgt man den Gedankengängen Roland Gräfs, und es gibt keine Veranlassung, dies nicht zu tun, so hieße das, dass in der Tendenz bei den DEFA-Gegenwartsfilmen der letzten zwanzig Jahren für die Rezeption weniger entscheidend ist, was gesagt wird, sondern eher das, was auf der Bildebene erlebt werden kann. Die Filmemacher haben ein zentrales Mittel ihrer visuellen Kunst genutzt, um so der Gängelei durch die Kulturbürokratie auszuweichen. Wer sich heute als Zeitgenosse der Entstehungszeit der Filme über diese an

⁹ Roland Gräf: Bankett für Achilles, Schriftenreihe der DEFA-Stiftung, Berlin 2007, S. 8.