

Dagmar Schittly: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen

Berlin: Christoph Links Verlag 2002, 336 S., ISBN 3-86153-262-X, € 24,90

Das Aufarbeiten der Geschichte des Films in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik ist schon seit einigen Jahren im Gange. Als erster nach der Wiedervereinigung veröffentlichter Versuch einer Gesamtdarstellung kann das von Ralf Schenk im Jahre 1994 herausgegebene Buch *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg* gelten, das hauptsächlich von DDR-Filmsidern, bzw. unmittelbar an den Ereignissen Teilnehmenden verfasst worden war und deshalb als Streitschrift, Geschichte und Rechtfertigung für die eigene Vergangenheit rezipiert werden muss. Auch der von Christiane Mückenberger/Günter Jordan verfasste Band „*Sie sehen selbst, Sie hören selbst*“: *Eine Geschichte der DEFA von ihren Anfängen bis 1949* (1994) gehört in diese Kategorie, auch wenn sich die Autoren um ein ausgewogenes Bild bemühen. Mit der vorliegenden Dissertation von Dagmar Schittly *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen* liegt zum ersten Mal eine Gesamtdarstellung des DDR-Kinofilms von einer Nachgeborenen vor. Ihre Arbeit, die sich vor allem mit der Rolle der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands in der DEFA-Filmproduktion auseinandersetzt, kann als Vorbild für weitere Arbeiten über Kino und Film im „real existierenden Sozialismus“ dienen, da sie Auskunft über die Filmproduktion und seine Kontrollmechanismen in einem totalitären Staat gibt.

Wie Schittly anhand von Dokumenten belegt, mischte sich die Partei und damit der Staat in bisher von westlichen Filmhistorikern ungeahnter Weise in die tagtäglichen Angelegenheiten der DEFA-Filmschaffenden, um das Massenmedium im Sinne der machtpolitischen Interessen der SED zu instrumentalisieren. Dass die DEFA es dennoch schaffte, immer wieder Filme von Weltqualität zu produzieren, lag an den widersprüchlichen und inkonsequenten Anweisungen der Partei, die wiederum von dem sich drehenden ideologischen Wind aus der Sowjetunion bedingt waren und somit kleine Freiräume für die Filmkünstler ermöglichten. Der Verfasserin geht es aber nicht um eine ästhetische Betrachtung, sondern vielmehr um eine materialistische im Sinne Siegfried Kracauers: „Mit diesen Einzelbetrachtungen sollen spezifische gesellschaftliche Charakteristika der Entstehungszeit offengelegt und die Wechselwirkung zwischen politischem Kurs und künstlerischer Arbeit beleuchtet werden.“ (S.15)

So erscheint die DDR-Filmgeschichte hier als ein ständiges Tauziehen zwischen liberalen und konservativen Kräften, zwischen demokratischen Sozialisten und Stalinisten, zwischen dem Versuch, neue filmische Formen zu finden, und dem Beharren auf dem Sozialistischen Realismus, zwischen dem Vertrauen auf den mündigen Bürger und dem festen Glauben an die Allmacht der Partei. Verlangten die Dogmatiker eine kritiklose Verherrlichung der Partei und ihrer „Errungenschaften“ im Sozialismus, d.h. eine ideologische Stärkung der Bevölkerung

durch alle Massenmedien, um die Macht zu festigen, so hofften die anderen auf eine Diskussion der zeitgenössischen Probleme im Sozialismus, um dadurch zur Lösung dieser Fragen zu kommen und damit das System zu stärken. Allerdings, wie diese Feststellung schon vermuten lässt, entstand zu keiner Zeit eine Opposition unter den Filmschaffenden, die die Existenz des Staates in Frage gestellt hätte, denn letzten Endes gehörten sie als intellektuelle Elite zu den Privilegierten des Staates östlich der Elbe.

Schittly stellt diese wechselhafte Geschichte der SED und ihrer Filmkultur in fünf Kapiteln dar, die sich an den Eckdaten der Staatsmacht orientieren und sogar eigentümlicherweise den Sprachduktus dieser Macht reproduzieren, wobei es innerhalb der einzelnen behandelten Zeitabschnitte zu erheblichen Schwankungen im politischen Kurs kommt, sodass die inhärente Widersprüchlichkeit des Systems transparent wird: Kultureller Neubeginn unter sowjetischem Einfluss (1945-1949), Kulturpolitische Entscheidungen während des „Aufbaus der Grundlagen des Sozialismus“ (1949-1963), Kulturpolitik im Zeichen der Konsolidierung der DDR (1961-1971), Kulturpolitische Maßnahmen zur „Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft“ (1971-1981), Kulturpolitik während des Ringens um Stabilität in der DDR (1981-1989).

Zu keiner Zeit kommt die DEFA einem echten Aufbruch näher als in den Jahren ihrer Gründung bis zum Ende der sogenannten SBZ und der Gründung der DDR. Eine Ära, die mit der Produktion von *Die Mörder sind unter uns* (1946) beginnt und mit *Unser täglich Brot* (1949), „de[m] ersten als sozialistisch anzusehenden Film“ (S.59) endet, wobei Schittly dem Leser den Beweis dieser ästhetischen Einschätzung schuldig bleibt; viele Einschätzungen einzelner Filme sind in der Tat Sekundärquellen entnommen, was nicht weiter stört, abgesehen von der manchmal unkritischen Wiedergabe. Die DEFA-Filme jener Jahre wanderten auf dem Grat zwischen einer Anknüpfung an die demokratischen, vorkommunistischen Traditionen des deutschen Films und dem Aufbruch in eine neue Zeit, wobei Gegenwartsthemen und Vergangenheitsbewältigung untrennbar miteinander verbunden waren. Wichtig im Kontext der Abhandlung ist der Standort der SED; so erscheint sie in den Gründerjahren eher am Rande, war die DEFA doch bemüht, eine antifaschistische Front mit Künstlern aus den Westzonen aufrecht zu erhalten, wobei die sowjetischen Kontrollinstanzen diese Politik weitgehend unterstützten. Eine erste Verlagerung der politischen Kräfte kommt im Jahre 1947 mit dem Sturz des als liberal geltenden „Leningrader Kreises“ innerhalb der SMAD (Sowjetische Militäradministration in Deutschland), und der Forderung nach Filmen, die „mehr sozialistische Ideen beinhalten.“ (S.31)

Die Stalinisierung der DEFA erfolgt von 1949 bis 1953, dabei wirkt die Politik einerseits auf eine Neuorganisation der Befugnisstrukturen nach strengen Kaderprinzipien (Parteifunktionäre statt Künstler) hin, andererseits auf die Forderung, den Sozialistischen Realismus als einzig geltende Ästhetik zu forcieren. Beide

Richtungen können als Zeichen einer Bestrebung „nach einem eigenen kulturellen Profil der DDR“ (S.45) gewertet werden. Wie Schittly weiter dokumentieren wird, scheint jeder Kurswechsel sowohl eine strukturelle Veränderung der Organisation als auch eine scharfe Kritik der Filmhalte mit sich zu bringen, wobei die Losung des Sozialistischen Realismus bis in die achtziger Jahre von den Konservativen der SED instrumentalisiert wird. Die Verfasserin resümiert z.B. über die staatlichen Verordnungen vom August 1952: „Die beschlossenen Maßnahmen der Regierung bedeuten unverkennbar eine völlige Zentralisierung und Gleichschaltung sämtlicher Bereiche des Films, die eine Lenkung der Filmproduktionen durch die Partei erheblich vereinfachte.“ (S.53)

Auf Zeiten der Liberalisierung, z.B. mit Stalins Tod (1953), nach dem Bau der Mauer (1961), nach Honneckers Aufstieg (1971), folgten immer wieder Eiszeiten, in denen die Partei sich auf allen Ebenen schlagend behauptete. Der sogenannte Kahlschlag des 11. Plenums des ZK der SED im Dezember 1965, bei der die gesamte Jahresproduktion der DEFA verboten wurde, wird natürlich ausführlich behandelt. Aus dieser Erfahrung lernten sowohl die SED als auch die betroffenen Filmschaffenden. Hatte man seit der Gründung der Republik auf Verbote einzelner Filme gesetzt, so erkannte man in der Folge des 11. Plenums, dass eine strengere Kontrolle der einzelnen Filmschaffenden, um sie ständig unter Druck zu halten, effektiver war als Zensur und Filmverbot, welche eine zu große und vor allem negative Öffentlichkeit nach sich gezogen hätten. So wurde unter Erich Honnecker bis zum Ende der DDR die Stasi verstärkt als Waffe gegen die eigenen Filmschaffenden eingesetzt.

Wie Schittly durch das ständige Zitieren von Stasi-Akten im Text belegt, hatte man die Filmschaffenden seit Gründung der Republik beobachtet, doch erst mit dem Amtsantritt von Erich Mielke im Jahre 1958 wird die Stasi zunehmend aktiv in den Reihen der angeblich ideologisch gefestigten Kopfarbeiter; eine Entwicklung, die mit Honneckers Machtübernahme, bzw. der Ausbürgerung Wolf Biermanns im November 1976 ihren Höhepunkt erreicht. Doch erst im letzten Kapitel charakterisiert die Autorin die Stasi-Akten zur DEFA und zu den Filmschaffenden und zeigt auf, welchen starken Einfluss die Stasi in Sachen Film ausübte. Und siehe da: Der große Erwin Geschonneck, der in vielen der besten DEFA-Filme brillierte, entpuppt sich als Inoffizieller Mitarbeiter (IM), der mehr als zwanzig Jahre lang Spitzeldienste gegen Bezahlung leistete. Den in diesem Fall unsinnigen Personenschutzverordnungen der Bundesbehörden ist es wahrscheinlich zu verdanken, dass Schittly dem Leser keine lebenden Beispiele von IMs verraten darf.

Die letzten Jahre der DEFA scheinen quälend. Schittly zitiert Jurek Becker, der die Biermann-Affäre als „de[n] Anfang vom Ende der DDR“ (S.199) bezeichnet, weil sie nicht nur eine tiefe Kluft zwischen Partei und Künstler riss, sondern auch die Künstler selbst zerteilte. So tritt in den letzten zehn Jahren, bevor die SED

im November 1989 faktisch abdankt, eine völlige Lähmung des Filmbetriebes ein, nicht nur wegen des Drucks durch die Stasi, sondern auch, weil selbst in den Spitzen der Partei eine völlige Ratlosigkeit darüber herrscht, wie man die wirtschaftlichen, personellen und ästhetischen Schwierigkeiten der DEFA in den Griff bekommen soll; deswegen meiden auch die Führungskader jeglichen Aktionismus. Das Ende der DEFA war vorprogrammiert, auch wenn sich die Firma drei Jahre lang über das Ende der DDR retten konnte.

Schittly schreibt resümierend: „Die Schwäche des Systems offenbarte sich gerade im Umgang mit seinen Künstlern.“ (S.317) Diese versuchten, sich immer wieder Freiräume zu schaffen, doch gerade die breite Öffentlichkeit des Mediums zwang die Partei zu einer schärferen Kontrolle, die wiederum die Kooperation der Filmschaffenden gefährdete. Ließ die Partei Filme von hohem künstlerischem Wert zu, die zudem Anerkennung im Ausland für die DDR gewannen, so lief sie Gefahr, dass die im Film entfachten Diskussionen vom versammelten Publikum aufgegriffen und dabei der SED ein Machteinbruch beschert werden würde.

Ein für die Erforschung der DEFA wichtiges Buch, aber auch für mich als Rezensenten eine persönlich gewinnträchtige Lektüre. So begegnete ich bei der Lektüre Herbert Volkmann, den ich noch 1978 bei der Internationalen Filmarchiv (FIAF) Tagung in Brighton als ehemaligen Leiter des Staatlichen Filmarchivs der DDR kennen lernte, der aber, wie ich jetzt erfahre, schon bei der Gründung der DEFA mitgemischt hatte, in dem er die Schaffung von Wohnsiedlungen und Erteilung von Sonderbewilligungen von Lebensmitteln für Filmkünstler forderte. Oder Walter Janka, der immer wieder als Figur in meinen Forschungen zum deutschen Exil auftauchte, vor allem während seiner Zeit in Mexiko, und der dann mehrere hohe Ämter im DDR-Kulturwesen bekleidete. Auch meine jährlichen Reisen zum Leipziger Filmfest zwischen 1981 und 1987 erfuhren eine Neubewertung im Lichte der aus der Lektüre gewonnenen Erkenntnisse, hatten es die Veranstalter doch geschafft, ihren ausländischen (auch westdeutschen) Gästen eine andere, schönere Wirklichkeit zu vermitteln. Wie wir heute wissen, war letzten Endes der Betrug am eigenen Volke weniger erfolgreich.

Jan-Christopher Horak (Los Angeles)