

Andreas Goldstein

Historische Subjekte –

Notizen zur DEFA und ihren „Westfilmen“ in den 1950er und frühen 60er Jahren

1

Es ist eine mühsame Sache, aus dem Dickicht der Gegenwart in die Vergangenheit zu schauen. Die DDR ist mit ihrem Verschwinden zu einem Kampffeld geworden. Die nicht nachlassende Anstrengung, die Geschichte der DDR als Schauermärchen zu erzählen, fällt in eine Zeit in der deutlich wird, dass der Kapitalismus, die Krisen die er produziert nicht lösen kann und dass der, mit dem Sieg über den Sozialismus versprochene globale Frieden sich in eine neue Freiheit realer Kriege verwandelt hat.

Der herrschende Diskurs, verführt selbst wohlmeinende Kenner der DEFA dazu, die DEFA-Geschichte, als eine Geschichte von Behinderungen, Enttäuschungen und Verboten zu erzählen. Eine Erzählung, die historisch vollkommen richtig ist. Richtig aber nur innerhalb des DDR und unter deren Voraussetzungen. Eine Erzählung, die innerhalb der DDR die Funktion hätte haben müssen, sich dem gesellschaftlichen Anspruch der Werke nachträglich zu stellen. Die Enttäuschungen resultierten ja nicht aus den Behinderungen einer freien Kunstausbübung an sich, sondern daraus, dass sich der Anspruch der Werke in der Gesellschaft, zu deren Besserung sie doch gemacht waren, nicht entfalten konnte. Das Ziel war nicht individuelle Freiheit, sondern eine sozialistische Gesellschaft in der die Kunst eine konstitutive Funktion hat. Die Künstler hatten die Einladung des Staates, an der Herstellung einer neuen Ordnung mit ihren Mitteln mitzuwirken, ernst- und angenommen.

Wenn die Geschichte der Verbote und Behinderungen heute erzählt wird, fällt auf, wie angestrengt vermieden wird, von den Inhalten der Werke selbst zu sprechen. Sie stören bei dem Versuch, den Konflikt auf einen zwischen der Freiheit der Kunst auf der einen und dem staatlichem Eingriff auf der anderen Seite zu reduzieren. Der Wunsch, die komplexen Konflikte innerhalb der DDR-Kunst auf diesen Gegensatz zu reduzieren, ist aber übermächtig, weil nur in ihm die Gegenwart als Erlösung erscheinen kann. (1)

Voraussetzung einer solchen Reduktion ist die Fiktion vom „freien Künstler“. Der Künstler aber war im Osten so wenig frei wie im Westen. Filmkünstler sind noch unfreier als alle anderen Künstler. Die eigene Arbeitskraft gereicht ihnen nicht zur Herstellung ihrer Werke. Sie brauchen im Gegensatz zum Maler oder Schriftsteller nicht nur Geld, um zu Essen und Zeit für die Kunstproduktion zu gewinnen. Sie brauchen es, um die Filme überhaupt herstellen zu können. Das Geld kann aber nur von denen kommen, die es haben, und die, die es haben, geben es entweder, weil sie einen Staat beherrschen und politische Gewinne erwarten oder weil sie Eigentum besitzen und auf wirtschaftlichen Vorteil spekulieren. Dass also in der DDR die Partei wesentlichen Einfluss auf die Filmherstellung nahm, ist nicht ein Fehler, sondern Teil ihrer Definition und Voraussetzung der Filmherstellung selbst. Im Gegensatz zum politischen Motiv, stellt sich der Markt als Natur dar. Das ist der Kern seiner eigenen ideologischen Fiktion. Ein Markt muss sich nicht rechtfertigen.

2

Durch die offenen Grenzen war die Bundesrepublik bis 1961 für den, der in der DDR lebte kein fernes Land. Viele DEFA-Regisseure wohnten in Westberlin. Für die DEFA zu arbeiten war eine Entscheidung, die existenzielle Folgen hatte, da man damit Arbeitsmöglichkeiten im Westen verwirkte. (2) Man kann also getrost davon ausgehen, dass die Re-

gisseure die für die DEFA arbeiteten, sich bewußt für die Konflikte, die die Filmherstellung in der DDR mit sich brachte entschieden und diese den Möglichkeiten des Westens vorzogen.

Die Bundesrepublik der 1950er Jahre war aus der Perspektive vieler Intellektueller keine Alternative und ohne Attraktivität, wenn man absieht von Zigaretten und Kinos, in denen italienische, französische und amerikanische Filme liefen. Gegen die Bundesrepublik sprach vor allem, dass sich dort der Übergang zu Demokratie ohne Abrechnung mit dem Faschismus und seiner Eliten vollzog. Man entlastete das Bürgertum, das sich zu Hitler bekannt hatte. Für die DDR sprach der verordnete Antifaschismus. (3) Für die DDR sprach auch, dass sich hier eine Revolution ereignet hatte. Zwar eine sehr deutsche Revolution, eine Revolution von oben, aber dennoch eine Revolution, die die Macht- und Eigentumsverhältnisse fundamental veränderte. Man musste, wie Arnold Zweig oder Heinrich Mann, gar nicht Kommunist sein, um die DDR der Bundesrepublik vorzuziehen. Auch jüngere Leute kamen, Peter Hacks und Heinar Kipphardt.

Gegen die Bundesrepublik sprach vor allem, dass man sie kannte. Das entlastete Bürgertum blieb die Mitte der Gesellschaft. Es standen eben noch die gleichen Germanistik-Professoren vor den Studenten. – Die DDR hingegen war ein offenes Land, eine weiße Fläche mit ein paar roten Strichen, in die man Hoffnungen projizieren konnte. Selbst wer in der DDR lebte, konnte sie nicht kennen. Der Staat war noch nicht fertig.

Mit dem Hissen der roten Fahne auf dem Brandenburger Tor im Jahr 1945 war der Sozialismus in Rostock, Berlin und Dresden alles andere als eine beschlossene Sache. Die 1950er Jahre waren in der DDR die Jahre der Machtkämpfe, in denen sich Walter Ulbricht letztlich behaupten konnte. Ulbricht kämpfte darum, aus der sowjetischen Besatzungszone ein sozialistisches Deutschland zu machen. Stalin schwebte eine neutrales Gesamtdeutschland vor. Als Ulbricht 1952 den Aufbau des Sozialismus in der DDR verkündet, tat er dies im Alleingang. Ulbrichts größter Helfer bei der Konstituierung eines sozialistischen Deutschlands war Konrad Adenauer. Das Bestehen auf der Einheit Deutschlands ist eine der großen Mythen der alten Bundesrepublik. Denn Adenauer wollte die Westbindung seines Teils. Die Spaltung war sein Programm. Mit Währungsreform und Staatsgründung der Bundesrepublik ging man der DDR voran. Die Entscheidung für ein sozialistisches Deutschland im Osten war im Grunde erst mit dem Eingreifen der roten Armee am 17. Juni 1953 gefallen. Die konkrete Gestalt dieses Sozialismus war damit aber noch nicht in Sicht.

3

Die DEFA stellte in den 1950er und frühen 60er Jahren knapp zwei Dutzend Filme her, die ganz oder teilweise in der Bundesrepublik spielen. Dass diese Filme gedreht wurden, hat seinen Grund darin, dass die Bundesrepublik bis zum Mauerbau Teil täglicher Erfahrung war und darüber hinaus als Gegenbild das Selbstbild zu bestimmen half. Ob die Bundesrepublik wirklich Thema dieser Filme war, sei dahingestellt.

Es geht um Warenschmuggel, um die Rettung alter Nazis in die Elite der Bundesrepublik, um Wiederbewaffnung, Auf- und Atomrüstung, seltener um die Verfolgung von Kommunisten. Oft bilden reale Fälle die Vorlagen der Geschichten.

Diese Themen sind kein Privileg der DEFA-Filme über die Bundesrepublik der 1950er Jahre, sie werden auch in den frühen Filmen von Straub-Huillet (den Böll-Adaptionen: MACHORKA MUFF (DE 1962) und NICHT VERSÖHNT (DE 1965) verhandelt.

Wenn man die Frage, wie nun in den DEFA-Filmen der 50er und frühen 60er Jahre die Bundesrepublik Konrad Adenauers erscheint, kurz beantworten wollte, liesse sich sagen: Sie erscheint als die Bundesrepublik Konrad Adenauers.

Das Besondere dieser Filme aber besteht nicht in der Tatsache, dass sie im Westen spielen, sondern in ihrer Perspektive, aus der sie auf den Westen schauen. Wenn man in den Spuren dieser Filme lesen will, so findet man neben einer unaufgeregten Zeichnung der Bundesrepublik rätselhaft Zeichen, die auf die DDR selbst deuten. Das Eigene schreibt sich immer mit ein und steckt in allen Geschichten über das Andere. (4)

4

Unter den DEFA-Filmen, die im Westen spielen, sind nur zwei Komödien. Slatan Dudows

DER HAUPTMANN VON KÖLN (DDR 1956) und Martin Hellbergs DER OCHSE VON KULM (1954/55). Hellberg und Dudow, Kommunisten schon vor 1933, deren ästhetische Wurzeln in diese Zeit zurückreichen.

Im HAUPTMANN VON KÖLN gerät ein Kellner auf der Suche nach Arbeit in einem Hotel in ein Treffen ehemaliger Soldaten und Offiziere der deutschen Wehrmacht. Durch eine Namensverwechslung (er heißt „Albert Hauptmann“) wird er für „Hauptmann Albert“ gehalten, einen nach Argentinien geflohenen Kriegsverbrecher. Als kleiner Mann, der gerne Geschäftsführer eines Ratskellers wäre, kann und will er nichts dagegen tun, nun durch dieses Missverständnis geadelt zum Personalchef einer Stahl-AG aufzusteigen. Der Witz und die Komik des Filmes wurzeln im Sozialen, wenn beispielsweise der frisch ernannte Personalchef gleichgültig Leute einstellt, dann aber bei der Vergabe des unwichtigen Postens des Kantinenleiters der Kellner im Personalchef durchkommt und er den Bewerber einer vollkommen unangemessenen Prüfung unterzieht. Am Ende, als er schließlich auch noch Abgeordneter ist, stimmt er selbst für ein Gesetz zur Rehabilitierung von Nazis, das es dem wirklichen Hauptmann, der gerade unter falscher Identität seine Frau ein zweites Mal geheiratet hat (ein realer Fall!), ermöglicht, aus der Deckung zu kommen, den Kellner als Schwindler zu überführen und vor Gericht zu bringen. Ein Schicksal, das ihm als Kriegsverbrecher erspart gebliebenen wäre.

Wie schematisch DER HAUPTMANN VON KÖLN die Mechanik sozialer Verhältnisse auch darstellt, er markiert vor allem den späteren Verlust heiterer Genauigkeit, mit der hier, Brecht und Chaplin folgend, Klassenverhältnisse gezeichnet werden. Eine ästhetische Linie, die sich nicht durchsetzte. Die führenden Funktionäre waren ästhetisch in sozialdemokratischen Bildungsvereinen erzogen worden und bevorzugten die deutsche Klassik.

DER OCHSE VON KULM ist ein im Bayrischen angesiedeltes Volksstück. Der Bauer Alois wird inhaftiert, weil sein Ochse amerikanische Besatzer anfällt. Man wird des nun verwaisten Ochsen nicht Herr und spaltet den Bauern bürokratisch. Der Tierhalter Alois wird zur Ochsenaufsicht entlassen, mit der Auflage gleichzeitig den Gesetzesverletzer Alois zu bewachen.

DER HAUPTMANN VON KÖLN und DER OCHSE VOM KULM keine Nachahmer fanden, hat vermutlich noch einen tieferen Grund. Dudow und Hellberg gehörten zu den wenigen Regisseuren, deren politische Sozialisation vor dem Faschismus und damit vor der Niederlage der Arbeiterbewegung lag. Sie hatten Späteren die Erfahrung offener und auch mit Heiterkeit geführter Kämpfe voraus. Der Faschismus hat nicht nur die Arbeiterbewegung zerschlagen, er hat durch den Zwang zur Illegalität und deren Folgen die Bewegungsformen seiner Gegner deformiert.

5

Martin Hellberg hat den riskantesten und problematischsten all dieser „West-Filme“ der DEFA gedreht: DAS VERURTEILTE DORF aus dem Jahre 1952. Es ist der einzige Film, in dem Arbeiter erscheinen, wenn man von den Milieufilmen über den Warenschmuggel ab- sieht.

Die Geschichte ist schnell erzählt. Ein Dorf im Westen ereilt die Nachricht, dass es ge- räumt werden muss, weil die amerikanischen Besatzungstruppen auf dem Gelände einen Militärflughafen errichten wollen. Der Film stellt dar, wie das Dorf nach Bittgesuchen zum Widerstand findet. In diesen Widerstand reiht sich selbst der Pfarrer ein. Es gelingt dem Dorf, die Arbeiter für ihren Kampf zu gewinnen. Sie weigern sich, den Flugplatz zu bauen, und demonstrieren stattdessen mit den Bauern. Nach einigem Hin und Her gelingt es allen gemeinsam, die Amerikaner aus dem Dorf zu vertreiben.

Die Arbeiter erscheinen hier nicht als Individuen, sondern als Klasse, aber als eine Klas- se, die nicht ihre eigenen Interessen vertritt, sondern als Vertreterin von Menschheitsinte- ressen, als Bewahrerin des Friedens auftritt. Denn die Verteidigung des Dorfes wird zur Verteidigung des Friedens stilisiert. Immer wieder fällt der Satz: „Wir wollen keinen Krieg.“

Im Kitsch erscheint die Differenz zwischen Illusion und Wirklichkeit aufgehoben. Der Kitsch dieses Filmes besteht darin, dass sich in ihm Arbeiter und Bauern gegen die krie- gerischen Zumutungen amerikanischer Besatzer verbinden, ein Vorgang jenseits der Rea- lität. Damit das aber nicht als reiner antiamerikanischer Reflex verstanden werden kann, wird der gemeinsame Widerstand historisch mit der Erfahrung des letzten Krieges, also dem deutschen Faschismus begründet. Es ist sozusagen eine nachgeholte Volksfront ge- gen den Faschismus, die 1935 zwar von der KPD beschlossen wurde, es so aber nie ge- geben hat. Die Traumata der deutschen Geschichte spuken als Wunschgebilde weiter.

Auf den zweiten Blick aber fällt auf, dass es im Dorf keine Großgrundbesitzer gibt und auch die Fabrikhaber keine wirkliche Rolle spielen. Vor allem wie die bäuerliche Ar- beit selbst idealisiert wird und die Solidarität der Klassen ein glückliches Ende findet, legt nahe, dass der Film in erster Linie ein Wunschbild vom Sozialismus selbst entwirft, dessen Aufbau in der DDR sechs Monate nach der Premiere des Films beschlossen wird. Arbeiter und Bauern Hand in Hand. Und auch der Pfarrer ist mit dabei. Im Demonstrati- onszug am Ende des Films lösen sich Arbeiter, Bauern und alle anderen in einer amor- phen Masse auf. Die Klassen verschwinden.

In diesem Bild steckt ein realer Vorgang, abermals zum Kitsch verklärt. Dass, was der Faschismus von der organisierten politischen Arbeiterbewegung übrig ließ, verschwand in der DDR, weil nun eine Staatsmacht gewordene Partei formell die Interessen der Ar- beiterklasse vertrat, für sie sprach und agierte. Da die Arbeit aber blieb, blieb auch der Arbeiter, nun jedoch als Bürger. Die sozialen Erfahrungen der Arbeiter wurden auf diese Weise privat. - Eine Enteignung, die Widerstand erzeugte.

6

Die „West-Filme“, die folgen, sind meist in bürgerlichen Welten angesiedelt. Soweit sie die politische Elite der Bundesrepublik darstellen, tun sie das kühl distanziert, als Funkti- onsträger ihrer eigenen sozialen Rolle oder Überzeugungen. Überzeichnungen folgen, wenn es sie überhaupt gibt, den Genres oder der Dramaturgie. Gelegentlich geifern die unteren Chargen. Ministerialdirigenten, Minister, Staatssekretäre, Bischöfe werden als ra- tionale Machttypen beschrieben in einer Mischung aus Zynismus und Pragmatismus. Un- ter ihnen agieren die schwankenden Gestalten. Sozialdemokratische Gefängnisdirektoren, Kommissare, Zeitungsverleger, zerrissen zwischen Anpassung und Aufbegehren.

So realistisch die Gegen- und Nebenspieler in diesen Dramen auch sind, die Helden, die die Filme brauchten, waren in der Wirklichkeit nicht zu finden. In Richard Groschopps FREISPRUCH MANGELS BEWEISES (DDR 1961/62) scheitert ein Zeitungsherausgeber, ein idealistischer Demokrat, an der Demokratie, als er versucht, die Quellen dubioser Wahlkampfspenden für die CSU offenzulegen. Man findet in seiner Vergangenheit eine Liebesaffäre mit einer Minderjährigen. Auch wenn er den Prozess, den man gegen ihn führt, gewinnt, so ist er doch politisch und vor allem wirtschaftlich ruiniert und wählt den Selbstmord. Der Selbstmord macht den Film modellhaft, weil er nicht psychologisch erzählt ist, sondern als Konsequenz. Held und Haltung scheitern.

In Joachim Haslers DER TOD HAT EIN GESICHT (DDR 1961) ist es ein Wissenschaftler, dessen Gewissen spät erwacht, als er begreift, dass er nicht für die Entwicklung von Pflanzenschutzmitteln forscht, sondern für chemischen Waffen. Um den Vorgang zu vertuschen, erklärt die Konzernleitung ihn, im Bündnis mit der politischen Macht, für irre. Er endet isoliert in einer Anstalt, moralisch und damit in seiner Identität gerettet.

Sind die Schlüsse beider Filme in ihrer Alternativlosigkeit realistisch, so sind es die Helden nicht. Während die Hauptfigur des Bildungsbürgers in FREISPRUCH MANGELS BEWEISES noch in ihrer sozialen Rolle beschrieben war, so ist der Held bei Hasler ein abstrakter Bürger, ein Bewusstseinsmensch ohne soziale Entsprechung. Eine Projektionsfläche. Aber für wen? Die Filme waren nicht für den Westen bestimmt. Vermutlich sind es Dokumente des Ringes um die eigene Bevölkerung. Der Antikommunismus war ja in der DDR nicht verschwunden.

Wie anders wäre auch die aufdringliche Zurückhaltung der in den Filmen auftretenden Kommunisten zu verstehen, die sich benehmen, als wollten sie als Liebhaber oder gute Nachbarn in Betracht kommen? Vor allem geht es den Helden nie darum ihre Feinde zu schlagen, sondern ihr Treiben öffentlich zu machen, als sei schon das der glückliche Ausgang. Die dramaturgische Zwangsläufigkeit des Genres Krimi, die darauf zielt den Fall aufzudecken, folgt einer aufklärerischen Intention die an die eigene Bevölkerung gerichtet ist. In den besseren Filmen, wie DER TOD HAT EIN GESICHT und JETZT UND IN DER STUNDE MEINES TODES (DDR 1963) gelingt die Aufklärung den Helden nicht, es sind die Filme die sie leisten.

Von welchem Punkt auch die Geschichten ihren Ausgang nehmen, sie enden immer in der Friedensfrage. Die Friedensfrage ist schwer wie Blei. Sie ist das letzte Argument. Man spricht nicht vom Sozialismus, man spricht vom Frieden. Die Friedensfrage lässt Klassenfragen, Fragen nach der Form des gesellschaftlichen Zusammenlebens, unter sich verschwinden. Wenn die Herstellung einer sozialistischen DDR eine Revolution war, so war es eine Revolution, die sich zugleich verbarg.

7

Zwei Filme aber spielen nicht nur im Westen, sondern handeln auch von ihm. Es waren Co-Produktionen mit einem westdeutschen Filmkaufmann über den Umweg mit einer schwedischen Filmproduktion. Filme die für die DDR, wie für den Westmarkt gedacht waren.

Ernesto Remanis DIE SCHÖNSTE aus dem Jahre 1957 ist ein Film, der das westdeutsche Wunschbild der 1950er Jahre nicht verlässt. Zwei Jungen fragen sich, ob ihre Mütter auch ohne Schmuck schön sind, und entwenden ihnen diesen. Der eine Arbeiterjunge, der andere ein Bürgerskind. Während die Arbeiterfamilie auf den Verlust gelassen reagiert, gerät die bürgerliche Familie an ihre Grenzen. Nach Klärung des Falls siegt die Mutterliebe oben und unten. Ein Film, der für den Westen gedacht war und ein wenig am Lack der Gesellschaft kratzte, ohne die sozialen und Geschlechterrollen in Frage zu stellen. Dieser

Film war auch durch Änderungen nicht mehr für die DDR zu retten. Die Konzessionen, die man dem Westen hier gemacht hatte, waren zu gewaltig. Er war in der DDR nicht vorführbar, wurde erst im wiedervereinten Deutschland im Jahr 2002 in einer rekonstruierten Fassung uraufgeführt.

Der zweite Versuch der DEFA, Filme mit Handlungsort Bundesrepublik für die Bundesrepublik und die DDR zugleich herzustellen, verlief nicht glücklicher. Die SPIELBANK-AFFÄRE (DDR/SE 1956/57) entstand ein Jahr vor der SCHÖNSTEN. Der Film spielt optisch in einem italienischen Reisekatalog. Es geht um Kriminalität im Spielbank-Milieu, als ob die Spielbank allein nicht schon gereicht hätte. Ein Model will Schauspielerin werden. Sie gerät an einen Mann mit einem großen Auto, den Vertreter des „unsauberen Spiels“, und an einen mit einem kleinen Auto, einen jungen Journalisten, der versucht, das „unsaubere Spiel“ von der legalen Kriminalität zu scheiden und den Fall aufzuklären. Der Regisseur hatte auf Drängen des westdeutschen Co-Produzenten hinter dem Rücken der DEFA-Leitung begonnen einen anderen Film zu drehen, als er im Drehbuch stand. Jedoch hatte der Film am Ende zu viel gekostet, um ihn nicht auch in der DDR aufzuführen. Dort zeigte man ihn, in dem verzweifelten Versuch, zumindest das Italienidyll zu entschärfen in Schwarz/Weiß.

9

Dem Verschwinden der Arbeiter in diesen Filmen folgt der Auftritt der Frauen.

Wenn die DDR eine Kulturleistung auszeichnet, dann ist es die sexuell emanzipierte Frau. Weniger durch einen politischen Entschluss zustande gebracht als durch die Tatsache, dass Frauen durch ihre Berufstätigkeit Beziehungen außerhalb des Hauses knüpfen konnten, dass Arbeit und Liebe nicht zu trennen waren. Entscheidend für das veränderte Geschlechterverhältnis war nicht nur, dass Frauen ihr eigenes Geld verdienen, sondern die relative Gleichgültigkeit des Geldes überhaupt, die den Männern die Versorgerrolle nahm und neue Rollen ermöglichten. Die Filme, um die es hier geht, spiegeln dieses veränderte Verhältnis zwischen Männern und Frauen nicht nur, sondern dass die entscheidenden Bewegungen innerhalb der Geschichten gehen von diesem veränderten Verhältnis aus.

In Herbert Ballmanns DER PROZESS WIRD VERTAGT (DDR 1958) ist es eine junge Zeichnerin. Von ihr heißt es, dass ihre „Wunschbilder aus der Abwehr der sie umgebenden Welt“ entstehen. Eine Frau, die nicht erschreckt, als nachts nach einem Schuss ein Mann ihrem Zimmer steht. Eine Frau, die noch haucht wie die Frauen der Ufa-Filme, doch zugleich schon im Übergang ist. In dieser Nacht wird ein Regierungsrat im Nachbarhaus erschossen, und der Verdacht fällt auf den Mann in ihrem Zimmer. Er ist Jude, und der Regierungsrat, schon Jurist unter Hitler, hat die Schwester des Mannes in der Nazizeit zu Tode gebracht. Man sammelt Material für das Verbot der KPD und unterstellt dem Verdächtigen politische Motive. Anwalt, Kommissar und eben diese Frau bringen den Unschuldsbeweis. Liebe und Solidarität fallen zusammen.

Ein Jahr später 1959 in WEISSES BLUT von Gottfried Kolditz ist es die Frau eines Piloten der Bundeswehr, der, mit radioaktivem Material in Berührung gekommen, an Leukämie erkrankt. Sie hatte ihr Studium abgebrochen. Als sie und ihr kranker Mann erleben, wie die Vorgesetzten und auch die eigenen Familien an der Vertuschung des Falls arbeiten, finden sie Hilfe bei ihrem alten Professor, einem Friedensaktivisten und Gegner der Atomrüstung, der die Behandlung des Piloten übernimmt. Auch wenn sie ihren Mann nicht retten kann, so bestimmt sich die Frau doch neu und nimmt ihr Studium wieder auf.

In beiden Filmen sind die Männer Opfer. Der Jude, der zu unrecht des Mordes verdächtig wird und der Pilot, der in Dienstausübung an Leukämie erkrankt und stirbt. Den Frauen gibt das Schicksal ihrer Männer, das kein Schicksal ist, ist ein Beispiel. Ihre Liebe zu den Männern macht sie zu Lernenden, die am Ende über die Gründe des Unglücks mehr wissen, als die Männer selbst. Das Bild der lernenden Frau, der Frau die sich in Gesellschaft aufmacht, ist eine Bild der frühen DDR-Jahre.

In Konrad Petzolds *JETZT UND IN DER STUNDE MEINES TODES* (DDR 1963) schließlich ist eine Frau Hauptfigur. Eine Journalistin, die für ein westdeutsches Blatt nach Israel geschickt wird, um über den Eichmann-Prozess zu berichten. Sie erträgt den Schrecken der im Prozess ans Licht kommenden Tatsachen nicht, verlässt Israel und einen amerikanischen Journalisten, Jude und Kommunist. Sie offenbart ihm ihren Entschluss und vor allem ihre Gründe. Er: „Man kann alles ändern.“ Sie: „Ich würde Sie gern küssen.“ Eine emanzipierte, aber einsame Frau.

Sie erinnert ihn an einen Chaplin, der mit verbundenen Augen auf einem Rad am Abgrund entlang fährt. Aber er kann sie nicht halten. In der Bundesrepublik bekommt sie den Auftrag, über zwei scheinbar belanglose Morde zu berichten. Dabei gerät sie unversehens in die Vergangenheit, die sie in Israel hinter sich zu lassen geglaubt hatte. Die Morde, die diese Frau „mit verbundenen Augen“ aufklärt, offenbaren sich als Folge des Eichmann-Prozesses, von dem man fürchtet, dass in ihm Mitglieder der bundesdeutschen Führungselite als Nazis und Mörder belastet werden. Die Frau überlebt die Aufklärung des Falls nicht.

Die Dimension des in den Filmen subkutan arbeitenden Themas des Geschlechterverhältnisses ist gar nicht zu überschätzen. Es gerät in die Filme ohne den Vorsatz eines Aufklärungswillens, es ist einfach da. Was hier angedeutet ist überschreitet einen Gleichstellungsmodus, es meint ein solidarisches Verhältnis der Geschlechter, ein Verhältnis der akzeptierten oder gar geliebten Schwäche der Frau oder des Mannes. Die bürgerliche Frauenbewegung hat das Patriarchat fortgeschrieben, mit einer Frau als „Führungskraft“. Bei Marx findet sich der Gedanke, dass auch der Bourgeois, durch seine soziale Rolle an der Entwicklung seiner Individualität gehindert ist. Erst in einem sozial befreiten Verhältnis können sich Schwäche und Stärke neu bestimmen und zwischen Mann und Frau frei zirkulieren, ohne sich weiblich oder männlich definieren zu müssen.

10

Einer der zentralen Sätze Walter Benjamins besagt, dass Revolutionen nicht, wie Lenin annahm, die Lokomotiven der Geschichte sind, sondern vielmehr ihre Notbremsen. Es gibt einen Film von Joachim Hasler aus dem Jahre 1962, der *NEBEL* heißt und in England spielt. Ein Deutscher erscheint, um im Auftrag der NATO einen Flottenstützpunkt zu errichten. Es stellt sich heraus, dass dieser Mann hier vor der Küste in den 1940er Jahren als Wehrmachtsoffizier ein Flüchtlingsboot mit Kindern versenkt hat, und bei seinem neuerlichen Englandbesuch kommt er nun selbst zu Tode. Ein Tod, den ihm fast alle Figuren des Filmes wünschen, den man aber keinem nachweisen kann. Und dennoch können die Engländer die Geschichte nicht aufhalten und werden am Ende des Films gezwungen, deutsche U-Boote des neuen Bündnispartners zu begrüßen. Die Geschichte schreitet fort, ohne Rücksicht auf die Toten. Der Trost dieser und anderer Filme mit untröstlichem Ausgang, in denen Überlebende ihren alten Feinden begegnen, besteht nicht nur in der Weigerung zu Vergessen, sondern in dem nachträglichen Versuch die Nazis selbst zu besiegen.

11

Die Güte dieser Filme hängt natürlich im Konkreten an der Güte ihrer Macher. Slatan Dudow, János Veiczi, Joachim Hasler und Konrad Petzold gehören zu den besten Leuten, die für die DEFA gearbeitet haben. Die besondere Qualität der Filme aber, die Anfang der 1960er Jahre entstanden, hat vermutlich auch mit dem Umstand zu tun, dass sie unter dem Einfluss des aufkommenden Autorenfilms standen und dennoch keine Autorenfilme sind. Noch wesentlicher scheint etwas anderes. Die Filme wurden gedreht, als die Mauer schon stand, NEBEL 1962, JETZT UND IN DER STUNDE MEINES TODES 1963. Mit der Mauer begann der große Aufbruch in der DDR. Ulbricht hatte Adenauer politisch überlebt und unternahm einen großangelegten Versuch, mit der jüngeren Generation die DDR zu modernisieren. Die unmittelbare Nachkriegszeit war vergangen. Ein sozialistischer Frühling stellte sich ein. Die Trennung des kommunistischen Journalisten von der westdeutschen Journalistin in JETZT UND IN DER STUNDE MEINES TODES spiegelt die Trennung der Welten, die sich nun vollzieht. Der Westen rückt in die Ferne und wird Vergangenheit. Aus Perspektive des sozialistischen Frühlings schauen die Filme der frühen 1960er Jahre mit leisem oder lautem Schmerz auf die Bundesrepublik als einer Welt, die hinter ihnen liegt und in der man Menschen zurücklässt, die man gern mitgenommen hätte. Und das ist eben nicht nur die Journalistin, sondern es sind auch die anderen Figuren – der Chef der Zeitung, der Kommissar, der Staatsanwalt und der Verteidiger –, die der Film in ihren Zwängen mit Empathie und leiser Trauer beschreibt, weil es sie zwischen Widerstand und Anpassung zerreißt.

In János Veiczis FOR EYES ONLY (STRENG GEHEIM) (DDR 1962/63) hat diese Perspektive einen Protagonisten. Ein Agent der Staatssicherheit, der strategische Angriffspläne der NATO beschaffen muss. Eine Figur in heiterer Gelassenheit. Er führt uns durch den Westen, der sich in seinen eigenen Wunschbildern, den Inschriften des Reichtums, zeigen darf und dabei so ohne jede Attraktivität bleibt.

Es heißt, hier handele es sich um einen James Bond der DDR. Im Original geht es ausschließlich um Waren: Autos, Waffen, Uhren, Telefone, Frauenkörper. In FOR EYES ONLY werden aus Perspektive dieses Agenten zumindest Beziehungen angedeutet. Am Ende des Films, nach geglückter Mission, muss sich der Agent seinem Sohn stellen, der glaubt, sein Vater sei in den Westen geflüchtet und hätte ihn verlassen. „Jetzt kommt das Schwerste“, sagt der Agent. Die Mühen der neuen Welt.

ANMERKUNGEN

- (1) Der Begriff des „verbotenen Films“ wäre eine eigene Betrachtung wert. Warum spricht man nicht von Filmen, die aus diesen oder jenen Gründen nicht mehr oder überhaupt nicht gezeigt wurden? Natürlich erhöht das Verbot das Verbotene. Es wird, da es niemand sehen kann und nur in Berichten oder Gerüchten lebt, zu etwas im wörtlichen Sinne Sagenhaftem. Eine märchenhafte Phantasie. Wie verbietet man eigentlich einen Film und wer kann dies tun? Nicht einfach in dem man ihn nicht zeigt, auch wenn es Mode ist aus Filmen, die in der DDR nur halb, kurz oder gar nicht liefen „verbotenen Filme“ zu machen. (So gäbe es von Jahr zu Jahr mehr verbotene Filme, weil die Distribution der Produktion nicht nachkommt.) - Einen Film zu verbieten ist eigentlich eine Paradoxie. Man kann einen Film nur verbieten, solange es ihn nicht gibt. Einen gewünschten, gedachten Film. Gott verbot Adam und Eva die Frucht vom Baum der Erkenntnis zu kosten und führte sie so in Versuchung. Natürlich war in der DDR faschistische Propaganda verboten oder bei Rot über die Kreuzung zu gehen. Wenn man sich über diese Verbote hinwegsetzte, machte man sich strafbar. Wie kann man aber etwas verbieten, was schon da ist? Eigentlich nur in dem man es ungeschehen macht. Man kann aber keinen Film ungeschehen machen. Ein verbotener Film, ist also ein Film, den es nicht gibt. Die einzigen verbotenen Filme, die existieren sind die Träume. Sie zeigen uns etwas, das sie zugleich verbergen. Wenn wir sie nicht festhalten, können wir sie nicht mehr erinnern. Wenn wir sie festhalten, sind es keine Träume mehr. Verbotene Filme versprechen die Berührung des Verborgenen, Unbewußten, und den Skandal, den diese Berührung erzeugt. Die Enttäuschung bei der Aufführung „verbotener Filme“ ist darum nicht zu überbieten.
- (2) Vgl. hierzu Ralf Schenk: Mitten im kalten Krieg 1950 bis 1960 S. 50 - 158 In Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg 1946-92, 1994. In seinem beispielhaften Überblick über die Filmproduktion der DEFA zwischen 1950 und 1960 schildert Schenk nicht nur, wie die Bundesrepublik Co-Produktionen Westdeutscher Produzenten mit der DEFA verhinderte, sondern auch die Schwierigkeiten, die Schauspieler oder Regisseure in der Bundesrepublik hatten, die sich mit der DEFA einließen.
- (3) Ralf Giordano hat versucht mit dieser Wendung den Antifaschismus in der DDR zu bewerten. Welchen Antifaschismus hätte es denn nach 1945 in Deutschland geben können, als einen verordneten? Zu tief saß bei Giordano offensichtlich der Stachel, dass man im Westen Nazis in die Elite rekrutierte, dass er darum von der DDR einen quasi „natürlichen“, „wie Unkraut aus dem Boden schießenden“ Antifaschismus erwarten musste.
- (4) In der jüngeren deutschen Filmgeschichte kann man dies am deutlichsten in einem Film sehen, der DAS LEBEN DER ANDEREN (DE 2005/06) heißt und schon durch den Titel überdeutlich auf das Eigene, also das Leben seiner Macher verweist. Es ist viel geschrieben worden, was am DDR-Bild des Filmes nicht stimmt. Was sich aber mit Gewissheit sagen lässt, ist dass Donnersmark in diesem Film bundesdeutsche Frauenbilder der 50er Jahre, Frauenbilder seiner eigenen Welt, in die DDR projiziert. Schwache Frauen, die sich mächtigen Männern sexuell unterwerfen. Dass in der DDR nicht einmal die siebente Schauspielerin eines Provinztheaters unfreiwillig mit wem auch immer ins Bett gegangen wäre, scheint offensichtlich nicht vorstellbar.

© Andreas Goldstein 2016

Erschienen in: „Geliebt und verdrängt - Das Kino der jungen Bundesrepublik von 1949 bis 1963“ (Katalog zur gleichnamigen Retrospektive des Festival del film Locarno im August 2016, hrsg. v. Deutschen Filminstitut, Frankfurt am Main 2016)