



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der wissenschaftlichen Arbeit

„Nationale Identität durch politische Mythen – Die Rolle
des populären Spielfilms am Beispiel der DDR in den
1960er Jahren“

Verfasser

Daniel Segal

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Juli 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 300

Studienrichtung lt. Studienblatt: Politikwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Eva Kreisky

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1 Forschungsthema.....	1
1.2 Gegenstand der Untersuchung/Problemstellung.....	1
1.3 Hypothesen.....	3
2. Methoden/Forschungsansatz.....	3
2.1 Begriffsdefinitionen.....	4
2.1.1 Nation.....	4
2.1.2 Identität.....	7
2.1.3 Nationale Identität.....	8
2.1.4 Populärkultur.....	9
2.2 Analyseebenen.....	11
2.3 Methode.....	12
3. Theoretische Grundlagen zur Bedeutung des Spielfilms.....	13
3.1 Die gesellschaftlich-politische Relevanz des populären Films als Teil der Populärkultur.....	14
3.2 Manipulierte Realität? Gesellschaftliche Konstruktion durch Spielfilm – Spielfilm als soziale Praxis.....	17
3.2.1 Marc Ferro – Film als „Geschichtsagent“.....	20
3.2.2 Siegfried Kracauer – Film im Kapitalismus.....	22
3.2.3 Andrew Higson – Spielfilm und „National Cinema“.....	24
4. Historisch – politischer Abriss der DDR von 1945 bis 1970.....	25
5. Zum (politischen) Mythos und dem Mythos der Nation.....	28
6. Politische Mythen in der DDR.....	34
6.1 Antifaschismus.....	36
6.2 ArbeiterInnen-Klasse.....	39
6.3 Klassenfeind BRD bzw. Westen allgemein.....	41
7. Kulturpolitik als Identitätspolitik – eine Politikfeldanalyse der DDR-Kulturpolitik der 1960er Jahre und ihrer politisch-historischen Grundlagen.....	42
7.1 Zur allgemeinen Basis der DDR-Kulturpolitik.....	42
7.2 Die DEFA als kulturpolitisches Werkzeug im Filmwesen.....	44
7.2.1 Die Gründung und ersten Jahre der DEFA.....	44
7.2.2 Politische Rahmenbedingungen in den 1960er Jahren – Zensur und Einfluss der Sowjetunion.....	47
8. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965 (Kulturplenum).....	48
9. Der DEFA-Film.....	51
9.1 Organisation der DEFA.....	51
9.2 Filmgeschichtliche Einordnung.....	52

10. Filmanalysen	56
10.1 „...und Deine Liebe auch“	57
10.1.1 Stab und Inhalt.....	57
10.1.2 Inhaltsanalyse	58
10.1.3 Hintergründe	67
10.2 „Die Glatzkopfbande“	70
10.2.1 Stab und Inhalt.....	70
10.2.2 Inhaltsanalyse	71
10.2.3 Hintergründe	79
10.3 „Geschichten jener Nacht “	82
10.3.1 Stab und Inhalt.....	82
10.3.2 Inhaltsanalyse der Episode „Phoenix“	83
10.3.3 Hintergründe	86
11. Resümee	90
12. Persönliche Schlussbemerkungen	94
Bibliographie.....	95
Abstract der Diplomarbeit	101
Curriculum Vitae	105

1. Einleitung

Eine allgemeine Erläuterung des Diplomarbeitsthemas, ausführlichere Hinweise zum Forschungsinteresse, die Formulierung von Hypothesen, Angaben zur Methode und die Definition und Operationalisierung der wichtigsten Begriffe sollen im ersten Abschnitt der Arbeit erfolgen.

1.1 Forschungsthema

In der Diplomarbeit wird es darum gehen, populäre Spielfilme der Deutschen Demokratischen Republik, in Zukunft DDR genannt, der 1960er Jahre hinsichtlich der Darstellung und Vermittlung so genannter politischer Mythen in Bezug auf die Stabilisierung nationaler Identität und damit des gesamten politischen und gesellschaftlichen Systems zu untersuchen.

1.2 Gegenstand der Untersuchung/Problemstellung

Die grundsätzliche Annahme ist, dass Film nie ein reines Produkt der Kulturindustrie ist, das den alleinigen Zweck erfüllen soll, Unterhaltungswert zu liefern, sondern viele weitere Dimensionen wie Ökonomie, Politik und Gesellschaft aufweist. Die Frage ist also, welche im weitesten Sinne (gesellschafts-)politischen Inhalte Filme transportieren und wie dadurch dominante gesellschaftliche und politische Werte und Strukturen vermittelt und gefestigt werden. Die Diplomarbeit behandelt die 1960er Jahre in der DDR, als man versuchte, den Menschen eine nationale Identität zu vermitteln und darüber hinaus das Gefühl zu geben, im „richtigen“ Staat zu leben und sich mit diesem zu identifizieren. Die übergeordnete Hypothese dieser Arbeit lautet, dass auch Spielfilme direkt und indirekt Einfluss auf (nationale) Identität haben können und so sollen ausgewählte Spielfilme zeigen, wie auch diese im Laufe der 1960er Jahre auf die reale Politik reagiert haben und stets bemüht waren, durch die filmische Verarbeitung nationaler Mythen die nationale Identität und Loyalität der Bevölkerung stabil zu halten. Die theoretische Grundlage zu dieser qualitativen Inhaltsanalyse liefern konstruktivistische Theoriezugänge, die in ihren Ausprägungen zwar unterschiedlich sein mögen, jedoch stets auf einen gemeinsamen Nenner kommen, der zugleich als Arbeitsanweisung für diese Diplomarbeit dienen kann: „*Die Wirklichkeit zerfällt in Wirklichkeiten.*“¹ Gemeint ist, dass es keine objektiv erfahrbare

¹ Siehe: Pörksen, Bernhard: Die Konstruktion von Feindbildern. Zum Sprachgebrauch in neonazistischen Medien, Wiesbaden, 2000, 16.

Wirklichkeit gibt, sondern dass diese sich immer aus verschiedenen, sich verändernden Wirklichkeiten zusammensetzt. Ein Fakt, der auch für die Führung der DDR keine Neuigkeit darstellte und die daher immer darum bemüht war, „ihre“ Wirklichkeit als die wahre, objektiv gültige Wirklichkeit zu manifestieren. Des sinn- und identitätsstiftenden Potenzials des Spielfilms als massiver Bestandteil der Populärkultur war sie sich dabei stets bewusst. Zugleich gab es auch einige Filme, die sich kritisch mit dem DDR-Alltag auseinandergesetzt und Probleme genannt und thematisiert haben. Im Rahmen eines Exkurses sollen auch diese zumeist 1965 verbotenen Produktionen in die Diplomarbeit einfließen.

Da Filme von Menschen gemacht werden, sind diese auch für deren Analyse ausschlaggebend. Wer produziert wo, wann und warum einen Spielfilm, welche Intention steckt dahinter, wer finanziert die Produktion etc.? Gerade in der DDR, wo sämtliche Filme von der Deutschen Film AG, ab sofort gemäß der offiziellen Abkürzung DEFA genannt, einer staatlichen Filmproduktionsgesellschaft, realisiert wurden, ist diese Frage natürlich besonders bedeutend. Eine Politikfeldanalyse der Kulturpolitik der DDR, die sich auch direkt auf das Filmwesen auswirkte, soll den Zusammenhang von Politik und Spielfilm weiter verdeutlichen.

Nach einer Erläuterung des Filmwesens der DDR, der DEFA und ihren Strukturen, ist es schließlich die Inhaltsanalyse konkreter Spielfilme, die, gemäß der formulierten Hypothese, durch ihre Darstellung und inhaltliche Verarbeitung von Mythen zeigen sollen, welchen Einfluss diese auf die nationale Identität hatten.

Das Ziel der Arbeit ist es herauszufinden, inwieweit filmisch geschaffene Realität und der Verweis auf die bedeutenden Mythen/Narrative der DDR mit der tatsächlichen Realität übereinstimmte bzw. inwieweit das Medium Spielfilm das Potenzial besitzt, die scheinbar objektive gesellschaftliche/politische Realität und (nationale) Identität mit zu prägen und zu beeinflussen. Experteninterviews mit dem Vorstand der DEFA-Stiftung und den Regisseuren Siegfried Kühn und Rainer Simon, die während des Forschungszeitraumes aktiv waren, sollen dies teilweise beantworten und zudem eine weitere, individuelle Perspektive aufzeigen.

In einem abschließenden Resümee soll auch auf die Bundesrepublik Deutschland und deren Spielfilme aufmerksam gemacht und aufgezeigt werden, dass die agitatorische Kraft des Spielfilms bis heute nicht zu vernachlässigen ist und weiterhin zum Einsatz kommt.

1.3 Hypothesen

Dem Thema der Diplomarbeit liegen einige Hypothesen zugrunde, die im Laufe der Arbeit verifiziert bzw. falsifiziert werden sollen:

- Populärer Spielfilm hat als Bestandteil der Populärkultur Einfluss auf gesellschaftliche und politische Realitäten und ist somit von politikwissenschaftlicher Relevanz.
- Nationen und ihre Gesellschaften benötigen langfristig konsistente (politische) Mythen, um ein Höchstmaß an Stabilität und Loyalität in der Bevölkerung zu erreichen.
- Staaten wie die DDR sind Instabilitätsfaktoren ausgesetzt (Systemkonkurrenz, oktroyierte Teilung einer so genannten Kulturnation, ökonomische Schwierigkeiten etc.) und sind so von der Strahlkraft ihrer Mythen in besonderem Maße abhängig.
- Der Metamythos des Antifaschismus implizierte noch zwei weitere Mythoskonstruktionen, die der ArbeiterInnenklasse und jene des Feindbildes BRD bzw. des kapitalistischen Systems allgemein.
- Schon immer, und so auch in der DDR, war den Eliten die Bedeutung des Spielfilms bewusst und sie instrumentalisieren diesen für agitatorische Zwecke.
- Der Forschungszeitraum der Diplomarbeit, die 1960er Jahre, ist durch seine politische Brisanz (Bau der Mauer 1961 und das so genannte Kulturplenum 1965) besonders geeignet, um die Funktion des Spielfilms für die Darstellung und Vermittlung politischer Mythen aufzuzeigen.²

2. Methoden/Forschungsansatz

Spielfilme können durch die Darstellung und Reproduktion von Mythen auf das Nationalgefühl der Bevölkerung Einfluss nehmen und sind darum gerade auch in der DDR immer unter staatlicher Kontrolle gewesen. Durch verschiedene Methoden, die Auswertung primärer und sekundärer Quellen sowie die qualitative inhaltliche Analyse ausgewählter Spielfilme, soll dies belegt werden. Zudem sollen durch die Definition und Operationalisierung zentraler Begriffe Unklarheiten bezüglich der Verwendungsweise vermieden werden.

² So bezeichnet auch die Dramaturgin Erika Richter die 1960er Jahre „als das DEFA-Dezennium mit den krassesten Brüchen, in dem die Weichen für lange Zeit gestellt wurden“. Siehe: Richter, Erika: Zwischen Mauerbau und Kahlschlag. 1961 bis 1965, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.); Schenk, Ralf (Red.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992, Berlin, 1994, 159.

2.1 Begriffsdefinitionen

Das Thema der Diplomarbeit dreht sich um die Gebiete Nation und Identität und deren besonderes interdependentes Verhältnis zu (politischen) Mythen.

Da es sich hierbei um äußerst komplexe und auf vielfältige Weise definierte Begriffe handelt, sollen diese zunächst diskutiert werden, um anschließend die Begrifflichkeit herauszuarbeiten, die im Laufe der Arbeit angewendet wird. Natürlich wird auch bei der folgenden Diskussion lediglich ein kleiner Teil des gesamten Diskurses angerissen, doch reichen diese Erläuterungen aus, um einerseits ein Verständnis für die Komplexität der Begriffe zu erhalten und andererseits deren konkrete Operationalisierung innerhalb der Diplomarbeit zu verstehen.

2.1.1 Nation

Historisch gehören „Nation, Nationalität und Nationalismus (...) zu denjenigen politisch-kulturellen Phänomenen, die die europäische Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert am stärksten geprägt haben.“³ Benedict Anderson nennt das Gefühl, einer Nation anzugehören und den daraus - gegebenenfalls - resultierenden Nationalstolz als den „am universellsten legitimierten Wert im politischen Leben unserer Zeit“⁴. Im Folgenden soll der Begriff „Nation“ diskutiert und dabei verschiedene politisch/philosophische Betrachtungsweisen gegenübergestellt werden.

Der Begriff „Nation“ kommt ursprünglich vom lateinischen Wort „natio“, das mit „Abstammung“ oder „Geburtsort“ übersetzt werden kann.

Karl W. Deutsch definiert Nation als „eine Gruppe von Menschen, die durch einen gemeinsamen Irrtum hinsichtlich ihrer Abstammung und eine gemeinsame Abneigung gegen ihre Nachbarn geeint ist“⁵. Gemeint ist das klassische Prinzip von Inklusion und Exklusion, das die Vorstellung des „Wir“ und der „Anderen“ und damit eines Feindbildes ermöglicht. Dadurch werde zwar die Komplexität des Lebens einerseits reduziert, andererseits entstünden dadurch aber auch erst die großen Probleme, wie „die Konkurrenz und Konflikte der verschiedenen Nationen, die Grenzziehung zwischen ihnen und die eindeutige Zuordnung jedes Menschen zu einer Nation.“⁶

³ Siehe: Jansen, Christian; Borggräfe, Henning: Nation. Nationalität. Nationalismus, Frankfurt a.M., 2007, 7.

⁴ Siehe: Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts, Frankfurt a.M., 2005, 12f.

⁵ Siehe: Deutsch, Karl W.: Nationalismus und seine Alternativen, München, 1972, 9.

⁶ Siehe: Jansen; Borggräfe: 11.

Die Autoren Christian Jansen und Henning Borggräfe unterscheiden hinsichtlich der Nation vier theoretische Stränge, die den Begriff zu definieren versuchen.

Zunächst gibt es sehr freie, *subjektivistische* Definitionen, nach denen „Nationen große Kollektive (sind), die auf einem grundlegenden Konsens ihrer Mitglieder beruhen“, der „auf der inneren und freiwillig geäußerten Überzeugung ihrer Mitglieder“ basiert.⁷ Dieses aus der Zeit der Französischen Revolution stammende Nationenkonzept kann als „tägliches Plebiszit“ bezeichnet werden, das daher klassische demokratische Elemente (Volkssouveränität, liberale Grund- und Bürgerrechte etc.) beinhalten müsse.⁸

Ganz anders wird die Nation von *objektivistischen* Theoretikern bestimmt, die diese als ein Gebilde sehen, das durch gewisse Faktoren begrenzt wird, die außerhalb des Einflussbereichs der darin lebenden Individuen liegen. Gemeint sind Kriterien wie „gemeinsame Sprache, Kultur, Tradition, Geschichte, Territorium, Landesnatur, angeblich angeborene geistige oder psychische Eigenschaften, die als „Volksgeist“ oder „Volkscharakter“ bezeichnet werden“⁹. Hieraus entstanden rassistische und faschistisch geprägte Ideologien, wie etwa die Rassenlehre im Dritten Reich.¹⁰

Erst seit den 1980er Jahren sind in der Nationalismusforschung weitere theoretische Zugänge hinzugekommen, die in der aktuellen sozialwissenschaftlichen Debatte breit besprochen werden. Es handelt sich um *dekonstruktivistische* Theorien, die die Nation als „imagined community“ sehen, in der es sich um „kulturell definierte Vorstellungen (handelt), die eine Vielzahl von Menschen aufgrund angeblich gemeinsamer Eigenschaften als eine Einheit bestimmen.“¹¹

Jansen und Borggräfe beschreiben Benedict Andersons Modell der „vorgestellten Gemeinschaften“ folgendermaßen:

Die Idee Nation konnte nicht mehr in erster Linie als etwas begriffen werden, das den Massen (dem Volk) von den Herrschenden in manipulativer oder mobilisierender Absicht eingetrichtert wurde. Vielmehr wurde nun viel stärker betont, dass der Bezug auf die Nation von unten, aus der Gesellschaft kam und gesellschaftliche und kulturelle Distinktions- und Exklusionsbedürfnisse befriedigte, sich also für eine wachsende Zahl von Menschen „lohnte“ (oder mindestens zu lohnen schien).¹²

⁷ Siehe: Jansen; Borggräfe: 11.

⁸ Vgl. ebd., 12, zit.n. Renan, Ernest: Was ist eine Nation?, Rede in Paris, 1882.

⁹ Siehe: ebd., 13.

¹⁰ Gemeint sind Blut- und Boden-Ideologien, nach denen „rassische“ Abstammung (Blut) und Territorium (Boden) für die Zugehörigkeit zu einer Volksgemeinschaft ausschlaggebend sind.

¹¹ Siehe: Jansen; Borggräfe: 14.

¹² Siehe: ebd., 15.

Bestandteil dieser Herangehensweise sind *postmoderne* Theorieansätze wie der Poststrukturalismus und der soziale Konstruktivismus, die gegebene, objektivistische Strukturen und Normen als alleinige Einflussmöglichkeit auf gesellschaftliche Prozesse hinterfragen und viel mehr auch philosophische und psychologische Analysen anstellen (wie etwa Michel Foucault, Louis Althusser etc.). Gemeint sind vor allem herrschaftskritische diskursanalytische Theorieansätze, die normierende Wertvorstellungen und scheinbar empirisch belegtes und festgesetztes Wissen hinterfragen. So geht es beispielsweise um das von der Mehrheitsgesellschaft internalisierte Wissen darüber, wer „richtiger“ Österreicher oder Deutscher ist und welche Kriterien dabei zu erfüllen sind, um so über Exklusion und Inklusion eine hegemoniale nationale Identität zu realisieren. Im (kultur-)theoretischen Teil der Arbeit wird noch auf die Rolle des Spielfilms innerhalb dieses Theorems genauer eingegangen.

Jüngste Theorien verbinden dekonstruktivistische mit objektivistischen Definitionen. Theoretiker wie Anthony D. Smith verwehren sich gegen die Ansicht, dass die Nation ausnahmslos „vorgestellt“ ist, sondern glaubt durchaus an einen „ethnischen Ursprung“ der Nationen, also daran, „dass gemeinsame Herkunft mehr als eine ideologische Fiktion oder eine nachträgliche Konstruktion sei.“¹³

Fazit dieser verschiedenen theoretischen Zugänge ist, dass der Begriff der Nation höchst komplex und die Feststellung einer konsensualen Definition unmöglich ist. Daher ist die Festlegung auf eine eigenständige Betrachtungsweise im Sinne einer Operationalisierung für das Forschungsvorhaben notwendig.

Die Diplomarbeit geht davon aus, dass Eliten daran interessiert sind, ihrem „Volk“ ein Wir-Gefühl zu vermitteln, um sich als Teil einer festgesetzten Gemeinschaft zu verstehen. Im Falle der DDR war dies, insbesondere aufgrund repressiver Maßnahmen durch den Staat, für die Befriedung der Bevölkerung besonders wichtig. Entscheidend ist also, dass sich die Bevölkerung als Nation versteht und dabei nicht den Eindruck gewinnt, dieses Gefühl oktroyiert zu bekommen.

Die Diplomarbeit hält also einerseits an objektivistischen Definitionen fest (in der DDR vor allem die Geschichte, der zugrunde liegende Gründungsmythos des Antifaschismus und das daraus resultierenden wirtschaftliche und gesellschaftliche System), andererseits wird durchaus berücksichtigt, dass der Staat DDR nur so

¹³ Siehe: Jansen; Borggräfe: 15.

lange existieren konnte, wie die Gesellschaft an ihn „geglaubt“ und ihn sich „vorgestellt“ hat. Eine Tatsache, die in Bezug auf politische Mythen besonders wichtig ist und im Laufe der Arbeit noch detaillierter erläutert werden wird, denn „die objektive Tatsache allein, zu einer staatlichen Gemeinschaft zu gehören und eine gemeinsame politische Institution zu haben, reicht nicht aus, um eine „Nation“ im modernen Sinne entstehen zu lassen, (...) (sie muss) aktiv gewollt oder zumindest als wünschenswert angenommen werden.“¹⁴

Daher finden Theorien, die die Existenz von Nationen und nationalen Identitäten im Sinne einer entlarvenden hegemoniekritischen Dekonstruktion grundsätzlich negieren, keinen Eingang in das theoretische Fundament der Arbeit.

2.1.2 Identität

Auch beim Begriff der „Identität“ (lat.: derselbe) handelt es sich um einen äußerst komplexen Gegenstandsbereich, der genau definiert werden muss, um ihn für die Diplomarbeit operationalisierbar zu machen.

Die grundlegende Unterscheidung des Identitätsbegriffs liegt erstens in der personalen Identität, die „das Bewusstsein eines Menschen von seiner eigenen Kontinuität über die Zeit hinweg und die Vorstellung einer gewissen Kohärenz seiner Person“¹⁵ bezeichnet. Zweitens wird von einer sozialen oder kollektiven Identität ausgegangen, wobei hier „Identifizierungen von Menschen untereinander benannt (werden), also eine Vorstellung von Gleichheit und Gleichartigkeit mit anderen.“¹⁶

Zusammenfassend ein Zitat des Autors Gerold Schmidt aus den 1970er Jahren:

Auf der Grundlage von lat. idem hat sich im Deutschen eine Wortfamilie gebildet, deren älterer Zweig mit den Benennungen identisch, identifizieren, Identifizierung und Identität das Erkennen, Beschreiben und Vergleichen von Gegenständen und Menschen nach äußeren Merkmalen bezeichnen und daher als Objektbeziehungen zusammengefasst werden (...). Ein zweiter, jüngerer Zweig beschreibt mit den Ausdrücken „sich identifizieren mit...“, Identifikation und Identität geistig-seelische Vorgänge und Ergebnisse der Übernahme oder Abstoßung von Vorbildern, religiösen und vergleichbaren geistigen Überzeugungen, Werten und Eindrücken (ausschließlich) durch Menschen und ist daher unter dem Begriff Subjektbeziehungen zusammengefasst (...). Während die Objektbeziehungen insoweit ausgebaut und verfestigt erscheinen, finden sich bei den Subjektbeziehungen rund um einen Kern festen Sprachgebrauchs ungewöhnliche Formulierungen, Unsicherheiten, und Normabweichungen, die diesen Zweig als den jüngeren und noch entwicklungsfähigen kennzeichnen.¹⁷

¹⁴ Siehe: Shimada, Shingo: Identitätskonstruktion und Übersetzung, in: Assmann, Aleida/Friese, Heidrun (Hg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3, Frankfurt a.M., 1998, 158.

¹⁵ Siehe: Wagner, Peter: Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität, in: Assmann, Aleida; Friese Heidrun (Hg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3, Frankfurt a.M., 1998, 45.

¹⁶ Siehe: ebd.

¹⁷ Siehe: Schmidt, Gerold: Identität. Gebrauch und Geschichte eines modernen Begriffs, in: Muttersprache. Zeitschrift zur Pflege und Erforschung der deutschen Sprache, Wiesbaden, 1976, 353.

In der Sozialwissenschaft werden beide Definitionen verwendet, für die Analyse einer gesamtgesellschaftlichen, kollektiven Identität ist sowohl eine personale Identifikation mit den äußeren Umständen (innere Zufriedenheit mit dem eigenen Lebenskontext), als auch ein Bezug zur Gemeinschaft (als Individuum in etwas Übergeordnetem aufgehen) notwendig.¹⁸ Hieraus generiert sich schließlich auch nationale Identität, die gerade dann wichtig ist, wenn die personale Identität größere Risse (im Falle der DDR etwa Ausreiseverbot, materielle Sorgen) aufweist. Mythen sollten dabei helfen, dem Individuum das Gefühl zu geben, sich nicht als einzelne Person zu sehen, sondern Teil von etwas Großem, genauer gesagt einer neuen Epoche in der Geschichte zu sein.

2.1.3 Nationale Identität

Nationale Identität ist eine besondere Variante von Identität und bezieht sich auf das Verhältnis des Individuums (personale Identität) zur übergeordneten Struktur, in der es lebt und der es das Gewaltmonopol, das Schutz und Freiheit verspricht, mehr oder weniger freiwillig, so besagen es Vertragstheorien, überlässt. Genau hier setzt schließlich die sozialwissenschaftliche Diskussion über die Voraussetzungen nationaler Identität ein. Während man früher davon ausgegangen ist, dass „natürliche“ kulturelle Faktoren ausreichen, um kollektive Identität unter Menschen herzustellen - „Menschen gleicher Sprache und Kultur wiesen eine primordiale Gemeinsamkeit auf, welche sie auch zur Bildung einer politischen Gemeinschaft prädestinieren sollte“¹⁹ - geht man in neueren Theorieströmungen davon aus, dass dies nicht ausreicht, um eine Nation zu einen und kollektive Identität herzustellen. Als Zäsur wird dabei die Französische Revolution von 1789 genannt: „Diese Revolution ließ den Gedanken der politischen Identität einer Nation, politisches Bekenntnis und damit den Willen - und nicht die Sprache, die dem bewussten Leben des Individuums vorausgeht - zum Kriterium der Zugehörigkeit werden.“²⁰ Dies wurde im Sinne des bürgerlichen „nation building“ auch unbedingt notwendig, um die durch die beginnende Industrialisierung vor allem für die ArbeiterInnenschaft härter werdenden Lebensbedingungen zu rechtfertigen und revolutionäre Ideen zu vermeiden. Schließlich war man auf freiwillige und aktive Zugehörigkeit des Individuums zur Nation angewiesen, um die kapitalistischen Produktionsverhältnisse aufrecht zu

¹⁸ Vgl. Schmidt, Gerold: 46.

¹⁹ Siehe: Wagner: 49.

²⁰ Siehe: ebd.

erhalten, wie bereits beim Begriff der Nation erwähnt wurde (Subjektivistische Nationentheorie).²¹ Der gleiche Mechanismus musste auch in der DDR erzeugt werden, nur eben auf andere Parameter bezogen. Mit Parametern sind politische Mythen und Narrative gemeint.

2.1.4 Populärkultur

Fakt ist zunächst, dass es zu einem komplexen Begriff wie „Pop/Populärkultur“ keine einfache, objektive Definition gibt. Die häufig bemühte Open Source-Enzyklopädie Wikipedia etwa leitet bei der Suche nach „Populärkultur“ zum Begriff „Popkultur“ weiter und begründet dies damit: „Popkultur ist eine Zusammenziehung des Ausdrucks populäre Kultur“²². Genau hier befindet sich das erste große Problem einer Begriffsdefinition, denn so wird der Begriff „Popkultur“ in der Mehrheit der einschlägigen Literatur lediglich auf die Sparte (Pop)-Musik angewendet. Der in der Bibliographie angeführte Titel „alles so schön bunt hier“ möchte zwar einen Überblick geben über „die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute“, beschränkt sich dabei aber mehrheitlich auf (pop)-musikalische Phänomene. Lediglich Martin Büsser macht auf den Unterschied von Pop- und Populärkultur aufmerksam: „Wenn ich hier von Pop rede, dann im Sinne eines Überbegriffs für die so genannte populäre Kultur (...); denn wenn man unter Pop etwas ganz Spezielles versteht, dann muss man den Begriff anders verwenden. Denn der spezielle Pop, die „pop music“ wollte in Wirklichkeit nie dissident sein.“²³

Hier findet der nächste Schritt einer Annäherung statt, die auch gleichzeitig die Notwendigkeit begrifflicher Unterscheidung zwischen „Popkultur“ und „Populärkultur“ aufzeigt. Während nämlich die meisten AutorInnen Populärkultur durchaus „als Reflektor der Gesellschaft“²⁴ oder „als Widerstand gegenüber der Offizialkultur“²⁵ sehen und glauben, dass Menschen „auf diesem Wege ein Stück Selbstvergewisserung, Identität versuchen und Differenzerfahrungen machen zu

²¹ Dieses Phänomen ist so auch in der Gegenwart vorzufinden, etwa wenn der Staat an seine BürgerInnen appelliert, dass alle „den Gürtel enger schnallen“ müssten, um Staatsschulden abzubauen oder die „Krise“ zu bekämpfen. Werbekampagnen wie etwa der „Du bist Deutschland“ - Claim sollen helfen, eine größtmögliche Identifizierung des Individuums mit dem Staat sicherzustellen, um so die notwendige Einsicht zu persönlichen (finanziellen) Einschnitten zu erreichen.

²² Siehe: <http://de.wikipedia.org/wiki/Popkultur>, 8.5.2008.

²³ Siehe: Büsser, Martin: Koexistenz der Widersprüche. Pop an der Jahrtausendwende, in: Kemper, Peter (Hg.): „alles so schön bunt hier“. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute, Stuttgart, 1999, 335.

²⁴ Siehe: Büsser: 335.

²⁵ Siehe: Kemper, Peter: Jugend und Offizialkultur nach 1945, in: ebd., 12.

anderen gesellschaftlichen Gruppenstilen und Traditionen“²⁶, wird „Pop“ weitaus kritischer gesehen. So stellte der ehemalige deutsche Wirtschaftsminister Wolfgang Clement einst fest: „Pop ist Schrittmacher der Innovation unserer Wirtschaft.“²⁷ Genau dieser Aspekt wird von WissenschaftlerInnen kritischer gesehen. „Der Begriff (Pop) scheint zu einem folgenlosen Dummy-Term verkommen zu sein, der mit Jugendkultur kaum noch etwas, mit Märkten und Machtpositionen aber sehr viel zu tun hat“²⁸, meint Peter Kemper und der konservative²⁹ Medienphilosoph Norbert Bolz fasst zusammen: „Popkultur ist die Kultur des freien Marktes. Pop ist das Zentrum und der Lebensnerv der Marktvulgarität.“³⁰

Ursprung solcher systemkritischer Ansätze ist Adornos Aufsatz „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“, in dem er sehr genau beschreibt, inwiefern die Kulturindustrie, und damit ist Populärkultur gemeint, lediglich Ausdruck kapitalistischer Produktionsverhältnisse ist. Durch ihr inhärentes System bleiben die Menschen gleichförmig und marktkonform:

In der Kulturindustrie ist das Individuum illusionär nicht bloß wegen der Standardisierung ihrer Produktionsweise. Es wird nur so weit geduldet, wie eine rückhaltlose Identität mit dem Allgemeinen außer Frage steht. Von der genormten Improvisation im Jazz bis zur originellen Filmpersönlichkeit, der die Locke übers Auge hängen muss (...) herrscht Pseudoindividualität. Das Individuelle reduziert sich auf die Fähigkeit des Allgemeinen, das Zufällige so ohne Rest zu stempeln, dass es als dasselbe festgehalten werden kann. Gerade die trotzige Verslossenheit oder das gewählte Auftreten des je ausgestellten Individuums werden serienweise hergestellt (...). Die Besonderheit des Selbst ist ein gesellschaftlich bedingtes Monopolgut, das als natürliches vorgespiegelt wird. (...) Nur dadurch, dass die Individuen gar keine sind (...), ist es möglich, sie bruchlos in die Allgemeinheit zurückzunehmen. Massenkultur entschleierte damit den fiktiven Charakter, den die Form des Individuums im bürgerlichen Zeitalter seit jeher aufwies (...).³¹

Im Sinne der „Dialektik der Aufklärung“ sehen auch neuere Publikationen die Problematik eines „dialektische(n) Doppel(s)“, wenn auch kompromissbereiter:

Die vorliegende Textsammlung (Anm. siehe Fußnote 31) baut auf der simplen Idee auf, dass popkulturelle Produktions- und Rezeptionszusammenhänge gleichzeitig den gegenläufigen Kräften der gesellschaftlichen Entäußerung und Rückgewinnung ausgesetzt sind: Pop zunächst als ein überlappendes, sich deterritorialisierendes Feld, das sich fortwährend in andere soziale Bereiche hinein entleert; Pop aber auch als sich ständig neu sammelnde, reterritorialisierende Image-Maschinerie, welche die tendenziell entleerten Bilder der Unterhaltungsindustrie mit realen, subjektiven Identifikationsangeboten auflädt.³²

²⁶ Siehe: Kemper: 17.

²⁷ Siehe: ebd., 12.

²⁸ Siehe: ebd., 9.

²⁹ Bolz plädierte u.a. für eine festgesetzte Arbeitsteilung zwischen Mann und Frau und bezeichnet in seinem Buch „Das Wissen der Religion“ (Paderborn, 2008) soziale Gerechtigkeit als „Maske des Neids“.

³⁰ Siehe: Kemper: 12.

³¹ Siehe: Adorno, W. Theodor; Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Darmstadt, 1998, 177f.

³² Siehe: Höller, Christian (Hg.): Pop unlimited? Imagetransfers in der aktuellen Popkultur, Wien, 2001, 7.

Spannend ist nun die Tatsache, dass seit der Kritischen Theorie der Begriff der Populärkultur immer in Verbindung mit kapitalistischen Produktionsverhältnissen gebracht wurde, die es in dieser Form in der DDR angeblich nicht gab, während manche KritikerInnen der DDR gerade betonen, dass das wirtschaftliche System teilweise analoge Strukturmerkmale wie die BRD aufwies.³³

Es gibt aber auch andere Definitionen, deren Fokus nicht so sehr auf ökonomischen Systemen liegt. Viel allgemeiner formuliert besteht die „gesellschaftliche Funktion der populären Kultur“ in der „Sinnstiftung, der Wertevermittlung, der Welterklärung, der Identitätskonstitution und der soziokulturellen Integration“³⁴ und wird also lediglich darauf beschränkt, dass viele Menschen durch die Populärkultur Sinn erhalten.

Genau hier setzt schließlich auch die Argumentation dieser Diplomarbeit an, zumal es darum geht, dass Spielfilme als Teil der Populärkultur einen Beitrag zur Identitätsstiftung leisten, die schließlich für die Stabilität der DDR fundamental war.

Ausführlicher wird dies im theoretischen Teil der Arbeit besprochen.

2.2 Analyseebenen

Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit primären und sekundären Daten und Erhebungen (*Originalität*) zu Spielfilmen (*Auswahlebene*) der 1960er Jahre (*Zeitebene*). Die Primärerhebung beinhaltet die Sichtung und Auswertung von Akten, die im Forschungszeitraum hauptsächlich durch das Ministerium für Staatssicherheit (Stasi) und das Kulturministerium der DDR entstanden sind. Zudem wird eine Pressedokumentation sowohl einen Überblick über die (film-)politische Situation in der DDR allgemein liefern als auch die mediale Rezeption der konkreten Spielfilme liefern und damit auch Einsicht in die Zensurbedingungen geben. Die qualitative Inhaltsanalyse (*Realitätsebene*) der ausgewählten Spielfilme ist selbstverständlich ebenfalls der Primärerhebung zuzurechnen. Als Sekundärdaten dienen die in der Bibliographie angegebene Literatur zur theoretischen Einbettung des Diplomarbeitsthemas sowie Lexika und darin enthaltene Filmrezensionen.

Auf der *Akteurs/Systemebene* werden diverse Faktoren in die Analyse einbezogen, die auf die Produktion und Rezeption von Spielfilmen in der DDR Einfluss hatten: Dazu gehören eine Politikfeldanalyse der DDR-Kulturpolitik (unter Berücksichtigung

³³ So beschrieb zum Beispiel Hannah Arendt in „Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“ die Ähnlichkeit kapitalistischer und marxistischer/sozialistischer Ideologien, womit vor allem der Anspruch auf eine globale „Leitkultur“ gemeint ist.

³⁴ Siehe: Schmidt, Burghart: Postmoderne. Strategien des Vergessens, Frankfurt a.M., 1994, 124.

der bereits genannten Ministerien) mit besonderem Augenmerk auf das Filmwesen (DEFA), die vorgegebenen staatlichen Rahmenbedingungen (Verbote/Zensur) sowie die Beleuchtung weiterer Hintergründe (Finanzierung, Medien, Gesellschaft etc.).

Experten-Interviews sowohl mit FilmemacherInnen bzw. Kulturschaffenden im Allgemeinen, als auch mit dem Vorstand der DEFA-Stiftung stellen gemeinsam mit den Spielfilmen die praktische Ergänzung zum theoretischen Teil der Arbeit dar und bilden so, gemeinsam mit der qualitativen Inhaltsanalyse, den methodischen Rahmen der Diplomarbeit.

2.3 Methode

Für die Methode der Diplomarbeit ist es zunächst essentiell, durch eine Operationalisierung der wichtigsten Begriffe Unklarheiten bezüglich der Verwendungsweise zu beseitigen, das Thema möglichst tiefgehend theoretisch zu verorten und einzubetten, um anschließend eine qualitative Inhaltsanalyse durchzuführen. Fragen zur Produktion (Jahr, Stab etc.) sollen bereits im Vorhinein beantwortet werden. In der Filmanalyse selbst wird es darum gehen, diese inhaltlich auf bestimmte Themen hin zu untersuchen. Gemeint sind die drei großen (politischen) Mythen, Antifaschismus, ArbeiterInnenklasse und Klassenfeind. Folgende Fragestellungen werden bei jedem der Filme von zentraler Bedeutung sein:

- Welche Dialoge finden statt?
- Wie werden Charaktere dargestellt und welche Entwicklung durchlaufen sie?
- Wie werden Institutionen und Autoritäten dargestellt?
- Was passiert mit Charakteren, die dem Bild eines „guten“ Sozialisten nicht entsprechen?
- Inwiefern werden die oben genannten Mythen verarbeitet, vermittelt, bestärkt?
- Welche Botschaften werden an das Publikum gesendet?

Experteninterviews, staatliche Akten und Dokumente medialer Rezeption werden die Beantwortung der Fragen unterstützen.

3. Theoretische Grundlagen zur Bedeutung des Spielfilms

Im theoretischen Teil der Diplomarbeit sollen Fragen zur Relevanz von Kultur und speziell des populären Films für die Stabilität von Staaten und damit deren politische Bedeutung beantwortet werden.

Die politische Brisanz von Kultur wurde in der politischen Ideengeschichte auf vielfältige Weise diskutiert und dabei oft als ideologische Stütze vorherrschender Verhältnisse gesehen. Der Sozialwissenschaftler Immanuel Wallerstein etwa hat Kultur ergo als „ideological zigzag“ und „ideological battleground“ entlarvt. Marxistische Theorien bezeichnen Kultur als Mittel des Überbaus, um asymmetrische Machtverhältnisse zu verbergen. Andere Wissenschaftler wie der Soziologe Pierre Bourdieu gehen einen Schritt weiter und bezeichnen Kultur zwar als Ausdruck von Machtverhältnissen, weisen aber auch darauf hin, dass Kultur selber Machtverhältnisse erst hervorbringe.³⁵ Insofern hat der Philosoph und Marxist Antonio Gramsci Kultur als „ein Feld, auf dem der Kampf um die Hegemonie zwischen rivalisierenden politischen Interessengruppen ausgetragen wird“³⁶ verstanden und behauptet, dass eine politische Interessengruppe erst dann über Macht verfüge, wenn sie „den Konsens der Massen“ erzielt habe. So sei Kultur auch essentiell für Nationen und deren Stabilität. Durch die Inszenierung von (erfundenen?) Ritualen, Symbolen und Mythen (wie in der Begriffsdefinition genauer beschrieben) werde ein Wir-Gefühl, eine kollektive nationale Identität erzeugt, so dass das Kulturelle eine Plattform für das Emotionale und Populäre sei.³⁷

Mit diesem Verständnis von Kultur lässt sich auch gut erkennen, inwiefern populärer Spielfilm wichtig ist für die Herstellung nationaler Identität und das Aufrechterhalten des Status quo.

In den folgenden Abschnitten erfolgt je ein Exkurs zum populären Film und zum theoretischen Konzept des Konstruktivismus, das anschließend durch verschiedene Theoretiker, die sich mit Konstruktivismus in Bezug auf Film beschäftigt haben, verdeutlicht werden soll. Ziel ist es, die Bedeutung des Spielfilms innerhalb der Populärkultur zu erklären und diesen damit in einen größeren politischen Zusammenhang zu stellen.

³⁵ Vgl. Faschingeder, Gerald: Themenverfehlung Kultur? Zur Relevanz der Kulturdebatte in den Entwicklungstheorien, in: Faschingeder, Gerald; Kolland, Franz et.al. (Hg.): Kultur als umkämpftes Terrain. Paradigmenwechsel in der Entwicklungspolitik?, Wien, 2003, 24f.

³⁶ Siehe: ebd., 24.

³⁷ Vgl. ebd.

3.1 Die gesellschaftliche/politische Relevanz des populären Films als Teil der Populärkultur

Indem die Populärkultur, wie in der Begriffsbestimmung ausgeführt, meinungsbildend und integrierend ist, ergibt sich daraus die Folgerung, dass populärer Film dazu geeignet ist, die Konstruktion, Manifestierung und/oder Vermittlung von (nationaler) Identität in der Gesellschaft zu demonstrieren.

Diese Erkenntnis ist keineswegs neu, seit der Erfindung des Lichtspiels haben diverse Eliten das Medium Kino bzw. Spielfilm für ihre Zwecke instrumentalisiert. Das Bewusstsein und Wissen darüber, dass Spielfilm das Potential besitzt, den gesellschaftlichen Status quo zu erhalten oder in eine bestimmte Richtung zu lenken, besteht also schon lange: „As soon as rulers of a society understood the role that cinema could play, they tried to use it for their own purposes.“³⁸ Dieses Zitat von Marc Ferro verdeutlicht dies auf besondere Weise.

Es muss also geklärt werden, wie der populäre Film überhaupt „funktioniert“, welche Charakteristika er aufweist etc. Nur so kann die Relevanz des Spielfilms letztendlich zur Gänze verstanden werden. Ein Exkurs soll einen Überblick bieten.

Exkurs: Der populäre Film

Der hauptsächliche Forschungsgegenstand der Diplomarbeit ist der populäre Film, so dass an dieser Stelle geklärt werden soll, wie dieser definiert wird und was ihn ausmacht. Der populäre Film, zu dem die Filmsparten Horror, Western, Thriller, Gangster-Film, Science-Fiction, der Heimatfilm, das Melodram, der Erotikfilm und der Action-Film gehören, möchte massentauglich sein und setzt daher auf eine möglichst simple Geschichte, die jedoch trotzdem spannend und fesselnd ist.³⁹ An ihr soll „der Zuschauer so intensiv teilnehmen, dass er die Erzählsituation vergisst.“⁴⁰ Allein von der Dramaturgie gesehen vermittele „strukturelle Konformität (...) dem Rezipienten ein Gefühl von Sicherheit und Beherrschbarkeit. Er (der populäre Film) stellt einfache Fragen und gibt eindeutige Antworten.“⁴¹ Ganz anders als der eigentliche Ursprung bildender Kunst „reduziert er Komplexität“⁴² und vermittelt dem Zuschauer ein

³⁸ Siehe: Ferro, Marc: Film as source and agent of history, in: Cinema and history, Detroit, 1988, 18.

³⁹ Vgl. Herrmann, Jörg: Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film, Gütersloh, 2001, 88.

⁴⁰ Siehe: ebd.

⁴¹ Siehe: ebd.

⁴² Siehe: ebd.

„entspanntes Selbstgefühl von Handlungsmächtigkeit.“⁴³ Mit dem Happy End werden die „erlernten“ Bedürfnisse und Normen, also ein kompaktes Weltbild beim Zuseher bestätigt.⁴⁴

Der Medienwissenschaftler Jens Eder hat sich ausführlich mit dem Genre des populären Films auseinandergesetzt.

Nach Eder umfasse

der populäre Film oder Mainstream-Film als Gattung (...) alle Spielfilme, die durch die Verwendung konventioneller Mittel auf Popularität bei einem großen Publikum und auf kommerziellen Erfolg hin ausgelegt sind.⁴⁵

Für die in dieser Arbeit untersuchten populären DEFA-Filme trifft diese Aussage natürlich nur bedingt zu, da der kommerzielle Erfolg nicht wirklich im Vordergrund stand. Ein großes Publikum sollte allerdings durchaus erreicht werden, allein um die Verbreitung bestimmter ideologischer Inhalte effektiver zu gestalten. Ganz in diesem Sinne verortet auch Eder die Rolle des populären Spielfilms:

Innerhalb der grundsätzlichen Wirkungsmöglichkeiten einer Aufklärung über die Veränderbarkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse (wie im epischen Theater), eines Aufzeigens der Kontingenz und prinzipiellen Unfassbarkeit unseres Daseins (wie im modernen Roman oder im Kunstkino), eines ironischen Spiels mit den Versatzstücken der Medienrealität (wie im postmodernen Kino) und schließlich der Versicherung einer sinnvoll geordneten, einfach strukturierten und beherrschbaren Welt bildet die Mainstreamdramaturgie die Grundlage für das Letztere.⁴⁶

So gesehen ist der populäre Film, neben dem (propagandistischen) Dokumentarfilm, also besonders gut geeignet, um Staaten und Eliten die Möglichkeit zu geben, ihr Zielpublikum von der Aufrechterhaltung des Status quo und einem entsprechenden Weltbild zu „überzeugen“. Auf dramaturgischer Ebene hat Jens Eder 25 Merkmale entworfen, die für die Funktionsfähigkeit des populären Films ausschlaggebend seien. Da diese mehr film- als politikwissenschaftlich relevant sind, werden nur die Wichtigsten genannt und gleichzeitig werden diese bei der Filmanalyse dazu dienen, die ausgewählten Filme bezüglich ihrer Eigenschaften als populärer Film zu überprüfen, um anschließend die inhaltliche Mythos-Analyse durchzuführen.

Als erstes Merkmal des populären Films nennt Eder die Tatsache, dass sich der Film auf eine große Meta-Erzählung beschränkt, was darin begründet liege, dass daraus

⁴³ Siehe: Wuss, Peter: Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess, Berlin, 1993, 421f.

⁴⁴ Vgl. Herrmann: 89.

⁴⁵ Siehe: Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie, Hamburg, 1999, 6.

⁴⁶ Siehe: ebd., 122.

einerseits ein leichteres Verständnis der Geschichte resultiere, vor allem aber ermögliche es

die Konzentration der Gedanken der Zuschauer auf ein grundlegendes Thema oder Problem, und die Konzentration ihrer empathischen Gefühle auf wenige Hauptfiguren. Dadurch kann Ablenkung vermieden und die Wirkung fokussiert und damit intensiviert werden.⁴⁷

Zweitens setze „das Sujet des populären Films (...) mit Ereignissen der Problementstehung ein und spannt über Ereignisse, die Problemlösungsversuche sind, einen Bogen bis zur Auflösung des Problems am Filmende.“⁴⁸

Probleme und Konflikte sind für die ZuschauerInnen besonders gut nachzuvollziehen und lösen damit auch besonders viele Emotionen und Gefühle aus. Gerade der Prozess der Problemlösung innerhalb des Spielfilms bietet einen engen Anknüpfungspunkt an die Lebenswelten der ZuschauerInnen, die dies nicht nur nachvollziehen, sondern von den ProtagonistInnen oftmals sogar lernen können. Daraus ergibt sich schließlich auch die Instrumentalisierung von populärem Film zu Manipulation und/oder Agitation.⁴⁹ So besagt das dritte Merkmal, dass

beim populären Film (...) innerhalb der ersten Teile des Sujets ein Ereignis steht, das auf Handlungsebene ein zentrales, klar erkennbares Problem für die Hauptfigur(en) und zugleich auf der Rezeptionsebene eine zentrale und spezifische Frage beim Zuschauer aufwirft. Frage und Problem werden durch einen anderen Ereignistyp am Ende des Sujets zugleich beantwortet und gelöst. Es wird also zwischen einem Problem-Lösungs-Bogen auf der Handlungsebene und einem Frage-Antwort-Bogen auf der Rezeptionsebene unterschieden.⁵⁰

Zudem sei „der die zentrale Frage auslösende Ereignistyp (...) so beschaffen, dass beim Zuschauer nicht eine in die Vergangenheit der Fabula gerichtete Neugierfrage, sondern eine in die Zukunft gerichtete Spannungsfrage entsteht.“⁵¹

Um möglichst rasche Identifikation der RezipientInnen mit dem Geschehen herzustellen, werden „Figuren, Ort und Zeit der Handlung (...) so schnell wie möglich etabliert.“⁵² Zur Handlung selbst sagt Eder,

der populäre Film (weise) neben dem Handlungsstrang mindestens einen Subplot (auf), der (...) nach dem kanonischen Story-Schema (Exposition- Konflikt- Auflösung) aufgebaut ist. (...) Die Exposition ist dem point of attack im Sujet des populären Films entweder vorangestellt (präliminäre Exposition) oder sie wird durch ihn selbst geleistet (simultane Exposition), wenn die Geschichte in medias res beginnt.⁵³

⁴⁷ Siehe: Eder: 34.

⁴⁸ Siehe: ebd., 38.

⁴⁹ Vgl.: ebd., 39f.

⁵⁰ Siehe: ebd., 47.

⁵¹ Siehe: ebd.

⁵² Siehe: ebd., 55.

⁵³ Siehe: ebd., 55f.

Der Konflikt, also „das Ereignis, welches das zentrale Problem der Hauptfigur aufwirft, ruft beim Zuschauer auch die zentrale Frage des Films hervor (point of attack). Die zentrale Frage des Zuschauers hat das zentrale Problem des Protagonisten zum Inhalt.“⁵⁴

Lösung dieses „zentralen Problems“ und Antwort auf die „zentrale Frage“ finden erst am Schluss des Films statt, um das Interesse des Zuschauers aufrecht zu erhalten. Im Rahmen des populären Films ist dieser Auflösungsprozess auf jeden Fall unumgänglich.⁵⁵

Hierbei handelt es sich um die wichtigsten Merkmale des populären Films, auf die in der Filmanalyse genauer und mit Praxisbezug eingegangen wird.

3.2 Manipulierte Realität? Gesellschaftliche Konstruktion durch Spielfilm- Spielfilm als soziale Praxis

Bisher war immer die Rede davon, dass Spielfilme als Teil der Populärkultur auf gesellschaftliche Realität Einfluss nehmen können. In diesem Abschnitt soll nun die theoretische Grundlage zu dieser Annahme folgen und exemplarisch Theoretiker genannt werden, die dieses Theorem speziell auf den Spielfilm angewendet haben. Konstruktivismus ist die allgemeine Theorie, die in einem Exkurs erläutert werden soll, Marc Ferro und Siegfried Kracauer sind zwei Wissenschaftler, die im Anschluss zu Wort kommen werden.

Exkurs: Konstruktivismus

Dieser Exkurs beschäftigt sich mit der Frage, wie scheinbar objektive Realität konstruiert wird. Dabei haben sich über die Zeit und über die verschiedenen Disziplinen hinweg mehrere konstruktivistische Ansätze herausgebildet.

So gibt es die klassische Systemtheorie Niklas Luhmanns, dessen hauptsächliches Mittel zur Konstruktion die Kommunikation darstellt: „Nicht der Mensch, auch nicht das Bewusstsein, sondern allein die Kommunikation kommuniziert - und erzeugt dadurch Gesellschaft.“⁵⁶

Der klassische soziale Konstruktivismus⁵⁷ hingegen setzt zunehmend auf den Diskurs, in dem sich „Machtprozesse deutlich manifestieren“⁵⁸. Die Kommunikation

⁵⁴ Siehe: Eder: 63.

⁵⁵ Vgl. ebd., 68.

⁵⁶ Siehe: Schnettler, Bernt: Thomas Luckmann, Konstanz, 2006, 88.

⁵⁷ Vgl. zum Beispiel Burr, Vivien: An introduction to social constructionism, London, 1995.

⁵⁸ Siehe: Schnettler: 89.

wird auch hier weiterhin als Funktionsmechanismus herangezogen, das Subjekt werde „im Wesentlichen von Diskursen bzw. der Kommunikation hervorgebracht.“⁵⁹

Die dritte Variante ist eine Weiterentwicklung der beiden vorherigen Konstruktions-Theoreme, in der die Kategorie Alltag eine wesentliche Rolle spielt. Es handelt sich um die gesellschaftliche Konstruktion, die sich folgende Fragen stellt:

Wenn alle menschliche Erfahrung im subjektiven Erleben gründet, wie kann aus subjektiven Wirklichkeiten eine dem Menschen gegenüberstehende objektive Realität entstehen? Wie ist es möglich, dass subjektiv gemeinter Sinn zu objektiver Faktizität wird? (...) Wie wird Wirklichkeit gesellschaftlich geschaffen? Wie tritt die entstandene soziale und geschichtliche Ordnung der Dinge den Handelnden als objektiv erfahrbare, sinn- und identitätsstiftende Ordnung gegenüber? Und schließlich: Wie wirken diese gesellschaftlichen Konstrukte auf ihre Konstrukteure zurück?⁶⁰

Es geht also darum, dass die Menschen einen Alltag erleben, der sich ihnen als objektive, unabänderliche Realität präsentiert. Nun stellt sich aber die Frage, warum wir anscheinend das Bedürfnis haben, uns eine „natürliche“ Alltagswelt aufzubauen und wie sich diese konstituiert. Das von Peter L. Berger und Thomas Luckmann 1966 erschienene Standardwerk „Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit“ versucht diese Fragen mithilfe der philosophischen Anthropologie zu beantworten, indem es argumentiert, dass der Mensch in der Welt eine Sonderstellung einnehme, indem er „keine natürliche Umwelt besitzt“, „sich seine Welt erst zu schaffen (habe.) Die Instabilität der biologischen Determination des humanen Organismus nötigt die Menschen dazu, sich eine künstliche Welt zu errichten.“⁶¹ Durch das tägliche Repetieren des Gewohnten und viele weitere Prozesse konstruiert sich der Mensch also eine Stabilität, die ihm/ihr Halt und „Normalität“ gibt. Die Frage ist, wie diese Stabilität entsteht. Die Antwort liefern Berger und Luckmann abermals, indem sie die Prozesse der (1) Externalisierung, der (2) Objektivierung und schließlich der (3) Internalisierung anwenden. In Worten heißt das: „Gezwungen dazu, sein Mängelwesen zu konterkarieren, wirkt (1) der Mensch ununterbrochen in die Welt hinein, (2) die dadurch von ihm abgelösten Produkte seines Handelns gewinnen eine ihm gegenüber eigenständige Faktizität, die (3) auf den Einzelnen zurückwirken und kraft des fundamentalen Zwangscharakters der Gesellschaft das subjektive Bewusstsein prägen.“⁶² Dieses Bewusstsein des Einzelnen wird jedoch nur dann manifestiert, wenn es von mehreren Personen geteilt wird und damit intersubjektiv wird. Um diese Intersubjektivität zu erreichen, bedarf es sozialer Institutionen, die

⁵⁹ Siehe: Schnettler: 89.

⁶⁰ Siehe: ebd., 90.

⁶¹ Siehe: ebd.

⁶² Siehe: ebd., 91.

Wissen scheinbar objektiv vermitteln und legitimieren. Diese sozialen Institutionen und deren Inhalte müssen vorher natürlich erst als solche anerkannt werden.⁶³

Zur sozialen Institution im vollen Sinne werden gemeinsame Typisierungen und Habitualisierungen erst, wenn sie tradiert und legitimiert werden können. (...) Erst deren Weitergabe an Dritte (...) löst sie von konkreten Akteuren und von historisch einzigartigen Umständen ab und überträgt sie - worauf sich ihre Objektivität schließlich begründet - auf *typische* Situationen.

Denn waren die gefundenen institutionalisierten Interaktionsvollzüge den ursprünglichen Beteiligten (den „Institutionsschöpfern“) unmittelbar einsichtig („so machen *wir* das“), so bedarf es gegenüber den „Nachkommen“ explizite Legitimierungen („so-und-nicht-anders macht man das“).

Außerdem können die relative Zufälligkeit der Festlegung einer miteinander eingespielten Lösung des Handlungsproblems sowie die immer bestehende Konkurrenz zu möglichen alternativen Lösungen Begründungen erforderlich machen. Darüber hinaus muss sozialen Institutionen häufig ein Sinn verliehen werden, der ihre rationale, pragmatische Relevanz erklärt oder ihre umfassende symbolische Bedeutung hervorhebt.⁶⁴

Auch und gerade in der DDR hat es immer große Anstrengungen benötigt, die neu geschaffene Realität eines deutschen Sozialismus der Bevölkerung als objektive, „natürliche“ Weiterentwicklung nach dem Dritten Reich zu vermitteln und dies über vier Jahrzehnte hinweg aufrecht zu erhalten. Der Geschichtswissenschaftler Lothar Steinbach geht davon aus, dass die Schaffung des sozialistischen Menschen und ein entsprechendes Bewusstsein das Produkt einer „Instrumentalisierung der Historie durch die Politik“⁶⁵ ist und LehrerInnen, ProfessorInnen, WissenschaftlerInnen etc. als „Geschichtspropagandisten“⁶⁶ fungierten. Diese „Konstruktion von Geschichtsbewusstsein“⁶⁷ stellte also einen wichtigen Bestandteil zur Erreichung eines gesamtgesellschaftlichen sozialistischen Bewusstseins dar.

Spielfilme haben auf die Lebenswelt der Bevölkerung eingewirkt und diese durch die vorgespilte Lebenswelt konditioniert.

Nach diesem allgemeinen Exkurs zum Konstruktionismus soll es nun um die spezielle Rolle des Spielfilms als Werkzeug dieser „Geschichtspropagandisten“ gehen und wie durch dieses populärkulturelle Medium eine ganz bestimmte, nämlich sozialistische, Lebenswelt zu propagieren versucht wurde.

⁶³ Vgl. Schnettler: 106.

⁶⁴ Siehe: ebd.

⁶⁵ Siehe: Steinbach, Lothar: DDR-Historie zwischen Wissenschaftlichkeit und Politik, in: Aus Politik und Zeitgeschichte B 45/98, Frankfurt a.M., 1998, 35.

⁶⁶ Siehe: ebd., 36.

⁶⁷ Siehe: ebd.

3.2.1 Marc Ferro - Film als „Geschichtsagent“

Ein konkreter konstruktivistischer Ansatz, der sich speziell mit dem „Akteur“ Spielfilm auseinandersetzt, ist der des französischen Sozialwissenschaftlers und Historikers Marc Ferro, dessen Theorie Parallelen zu dem soeben erwähnten Lothar Steinbach aufweist.

Ferros grundsätzliche Idee ist, dass Film als „historic agent“⁶⁸ wirkt und von daher Film und Geschichte, die ja soziale Wirklichkeit sein will, immer im Zusammenhang gesehen werden müssen.

Viele FilmemacherInnen erliegen Ferro zufolge dem Trugschluss, dass sie glauben, autonom und als Gegenkraft zum Zeitgeschehen agieren zu können, jedoch reproduzierten auch diese, bis auf wenige Ausnahmen, - bewusst oder unbewusst - vorherrschende Ideologien und Machtverhältnisse.

Gesellschaftliche Eliten hätten natürlich Interesse daran, den Status quo aufrechtzuerhalten oder gegebenenfalls in ihrem Sinne zu ändern und begriffen den „Wert“ von Film schnell, „as soon as rulers of a society understood the role that cinema could play, they tried to use it for their own purposes.“⁶⁹

Spielfilme seien daher von Beginn an immer auch bewusst gemacht worden, um aktiv in Geschichte und soziale Wirklichkeit einzugreifen, FilmemacherInnen fungierten meist nur als Instrumente der Machthaber.

Weiter erklärt Ferro, dass die Art und Weise, wie Filme gemacht werden, auch immer eng mit der Gesellschaft verbunden sind, in der die Filme produziert werden und die sie auch konsumiert. Gemeint ist vor allem auch Zensur, die sich in zwei Formen zeige: „censorship per se and self-censorship.“⁷⁰ Mit self-censorship ist gemeint, dass Filme oft schon vor offizieller Zensur von den FilmemacherInnen selbst zensiert werden (Schere im Kopf), ein Thema, das auch Helmut Morsbach, der Vorstand der DEFA-Stiftung, anspricht.⁷¹

Für Ferros Filmtheorie ist außerdem die Annahme zentral, dass Filmemachen Rivalitäten, Konflikte und Machtkämpfe schaffe, was zu Disputen führe, bei denen die KünstlerInnen, der Staat, die ProduzentInnen, der Verleih, AutorInnen, die FilmemacherInnen und die gesamte Crew beteiligt seien.⁷² So wie jedes andere Kulturprodukt, jede politische Handlung und jedes Geschäft, habe auch jeder Film

⁶⁸ Siehe: Ferro, Marc: Film as source and agent of history, in: Cinema and history, Detroit, 1988, 14-31.

⁶⁹ Siehe: Ferro: 15.

⁷⁰ Siehe: Ferro: 17.

⁷¹ Das Interview mit Herrn Morsbach wird im Schlussteil der Diplomarbeit ausführlicher behandelt.

⁷² „Privileges and burdens, hierarchies and honors are regulated (...) like the rites of a feudal charter.“

eine Geschichte, die GESCHICHTE ist.⁷³ Diese Aussage ist essentiell für den DEFA-Film. Wie später noch genauer nachzulesen sein wird, waren Spielfilme in der DDR Sache der Staatsführung, was einerseits darauf hinweist, dass das Potenzial von Filmen, offizielle GESCHICHTE zu verändern, sehr ernst genommen wurde, andererseits aber auch immer wieder den repressiven und diktatorischen Charakter der DDR beweist. Es stellt sich dabei auch die Frage, ob die gesellschaftliche Loyalität gegenüber „ihrem“ Staat nicht doch größer und langfristiger gewesen wäre, hätte man auch (selbst-)kritische Geschichten zugelassen. Zwar hätten diese den scheinbar „perfekten“ Staat nicht makellos gezeigt, aber genau diese Fähigkeit, sich auf Kritik und Diskussion einzulassen, hätte der DDR etwas sehr viel Menschlicheres verliehen, was im Endeffekt auch sympathischer und „liebenswürdiger“ ist.

Weiters erhalte jede Gesellschaft „ihre“ Bilder in der Funktion ihrer eigenen Kultur. So zum Beispiel erhalte die Stadt andere Bilder als das Land, der Westen andere als der Osten und auch innerhalb eines Kultursystems würden unterschiedliche Bilder empfangen, wenn man zum Beispiel die Rezeption eines Films zu unterschiedlichen Zeitpunkten untersuche. So ist die politische Brisanz der meisten Filme der 1960er Jahre im 21. Jahrhundert nicht mehr ganz nachvollziehbar, einige wirken heute sogar eher komödiantisch als ernst und dramatisch.

Für Ferro gibt es bei der filmtheoretischen Betrachtung also zwei wichtige Komponenten: Erstens das historische „Lesen“ von Filmen und zweitens das cinematographische „Lesen“ von Geschichte. Dies seien zwei notwendige Zugänge, um die Beziehung von Film und Geschichte analysieren zu können und gleichzeitig sei hier die Chance inkludiert, dass FilmemacherInnen der Gesellschaft eine Geschichte zurückgeben können, die ihr von der Institution GESCHICHTE nie gegeben oder weggenommen wurde.⁷⁴ In Anlehnung an Michel Foucault geht es also darum, den dominanten Geschichtsdiskurs zu verändern und eine alternative Geschichtsschreibung möglich zu machen. Zensur machte dies in der DDR allerdings nahezu unmöglich und so wurde diese Funktion eher vom Theater übernommen.

In diesem Sinne kommt Marc Ferro zu seiner Hypothese „that film, image or not of reality, document or fiction, true story or pure invention, is History.“ Film sei also, wie

⁷³ Mit der in Großbuchstaben geschriebenen GESCHICHTE ist die offizielle, institutionelle Geschichte gemeint, jene, die scheinbar objektiv und unabänderlich stattfindet.

⁷⁴ „The historian-filmmaker can give back to society a history it has been deprived of by the institution of History.“

bereits erwähnt, auch immer Teil der offiziellen GESCHICHTE, gerade auch dann, wenn dieser Film etwa verboten wurde oder nur zensiert gezeigt wurde.

Und auch ein Postulat fehlt Ferro nicht: "That what has not occurred (and even what has occurred)- beliefs, intentions, human imagination - is as much history as History".⁷⁵

Er fordert also die Infragestellung der GESCHICHTE und erklärt, dass jede Geschichte auch GESCHICHTE ist, auch wenn diese das oft leugne.

Als Fazit bleibt wohl eines: Soziale Wirklichkeit ist schwer zu fassen und ein sich ständig modifizierender Prozess, der diversen (kulturellen) Einflüssen ausgesetzt ist, die in einem interdependenten, konkurrierenden Verhältnis mit der scheinbar objektiven Wirklichkeit stehen, die sich als „normaler“ und damit dominanter Mainstream präsentiert.

Film ist nur eines der Mittel, das, abhängig von der eigenen, individuellen Ideologie, Einfluss auf die Wirklichkeit nehmen kann oder aber selber nur ein „Opfer“ des Machtdiskurses ist und sich als „Gegenöffentlichkeit“ tarnt, um im Endeffekt aber genau im System des Mainstreams zu funktionieren.

3.2.2 Siegfried Kracauer - Film im Kapitalismus

Siegfried Kracauer war Soziologe und Filmwissenschaftler und hat sich mit seinen Werken „Theorie des Films: Die Errettung der physischen Realität“ (1960) und „Theorie des Films- Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“ (1964) einen Namen gemacht. Hier sollen kurz einige Thesen Kracauers erläutert werden, die das Medium Film aus dem Blickpunkt des Kapitalismus betrachten.

Um keine einseitige Sichtweise des Sozialismus zu zeigen, dessen Repressions- und Zensurmaßnahmen systemimmanent sind, soll hier kurz die Gegenseite aufgezeigt werden, was nicht bedeutet, dass Kracauers Argumentationsweise nicht auch für die DDR Gültigkeit besäße.

Laut Kracauer diene „Film als Mittel des kapitalistischen Herrschaftsprozesses“, es werde „eine Geschichte vermittelt, die der kapitalistischen Ratio unterliegt“, „Film wird nicht im Hinblick auf die Masse, sondern unter der Dominanz eines objektiven „Zeitgeistes“ produziert.“⁷⁶ Damit meint Kracauer im Prinzip das Gleiche wie Ferro,

⁷⁵ Siehe: Ferro: 29.

⁷⁶ Siehe: Beyse, Jochen: Film und Widerspiegelung. Interpretation und Kritik der Theorie Siegfried Kracauers, Köln, 1977, 130.

nur dass er wesentlich deutlicher im Sinne einer marxistisch orientierten Systemkritik argumentiert.

Allerdings merkt Kracauer auch an, dass die Produzenten („in ihrem eigenen Interesse müssen sie die Bedürfnisse der Konsumenten zu befriedigen suchen“⁷⁷) lediglich die Masse bedienen, so dass auch die Öffentlichkeit kritisiert wird, „die dieser Industrie sich auszuleben erlaubt.“⁷⁸ Hier stellt sich natürlich die Frage, warum die Öffentlichkeit dieser dem kapitalistischen Verwertungsdruck unterlegenen Filmindustrie nichts bzw. sehr wenig entgegensetzt. Wenn man zum Beispiel die These heranzieht, dass das Sein das Bewusstsein bestimmt, könnte man diese Passivität entschuldigen, da der Überbau (in diesem Falle der Staat und in Folge die sich daraus generierende (Film-)industrie) dem Unterbau (also der Öffentlichkeit) gar keine andere Wahl lässt, als das (cinematographische) Produkt in den eigenen Lebenskontext einzubauen, damit zu akzeptieren und für wahr zu halten. Hier lägen schließlich auch der Sinn und die Funktionsweise jedes Propagandafilms oder auch „normalen“ Spielfilms, der noch viel subtiler identitätsstiftend wirken kann.

Siegfried Kracauer resümiert:

Die Filme sind der Spiegel der bestehenden Gesellschaft (...) (welche) auf bald idiotisch harmlose, bald verruchte Weise verflüchtigt, beschönigt, entstellt (wird). Genau das, was auf die Leinwand projiziert werden sollte, ist von ihr weggewischt, und Bilder, die uns um das Bild des Daseins betrügen, füllen die Fläche.⁷⁹

Genau hier ist das Moment, in dem es auch in der folgenden Filmanalyse geht: Welche Bilder werden gezeigt und welchen Zweck erfüllen sie in der Darstellung politischer Mythen und damit auch in der Konstruktion einer „DDR- Identität“.

Ein weiterer wichtiger Punkt in Kracauers Filmtheorie ist zudem, dass er, im Gegensatz zu Ferro, der einräumt, dass es auch Ausnahmen gebe, die sich dem System entziehen könnten, eine noch pessimistischere bzw. kritischere Sicht der Dinge hat: „Das Geschäftsinteresse fordert, dass der Produzent die gesellschaftskritischen Bedürfnisse seiner Konsumenten befriedigt. Niemals aber wird er sich zu Darbietungen verführen lassen, die das Fundament der Gesellschaft im Geringsten angreifen; er vernichtete sonst seine eigene Existenz als kapitalistischer Unternehmer.“⁸⁰

⁷⁷ Siehe: Beyse: 132.

⁷⁸ Siehe: ebd.

⁷⁹ Siehe: ebd., 138f.

⁸⁰ Siehe: ebd., 139.

Was an dieser Stelle offen bleibt, ist die Frage, wie dies im Staats-Sozialismus „funktioniert“ hat, da ja auch dort Ideologie via Film verbreitet wurde, dadurch jedoch keine kapitalistischen Verhältnisse transportiert wurden. Warum also dort keine kritischen Filme möglich waren, liegt hier wohl nicht an der Abhängigkeit von einem Wirtschaftssystem, sondern am politischen System und dessen Ideologie vom „perfekten sozialistischen Menschen“, der sich in einer ganz bestimmten Art und Weise zu verhalten habe.⁸¹

3.2.3 Andrew Higson - Spielfilm und „National Cinema“

Um die Bedeutung des Spielfilms für Nationen geht es bei Andrew Higson, der zunächst feststellt, dass das agitatorische Potenzial von Film für nationale Zwecke erst mit der Ablöse des Stummfilms durch den Tonfilm vollständig erreicht werden konnte, „when cinema had only print-language (...) it was comparatively untouched by nationalism“⁸², sagt der Autor und diskutiert im Folgenden das Konzept „National Cinema“ und dessen Definition:

1. there ist the possibility of defining national cinema in economic terms, establishing a conceptual correspondence between the terms „national cinema“ and “the domestic film industry”, and therefore being concerned with such questions as: Where are these films made, and by whom? Who owns and controls the industrial infrastructures, the production companies, the distributors and the exhibition circuits?
2. “there is the possibility of a text-based approach to national cinema. Here the key questions become: What are these films about? Do they share a common style or world view? What sort of projections of the national character do they offer? To what extent are they engaged in “exploring, questioning and constructing a notion of nationhood in the films themselves and in the consciousness of the viewer”?^{83 84}

Higson stellt dabei genau jene Fragen, die auch für die Filmanalyse der Diplomarbeit relevant sein werden und liefert so wichtige Hinweise für die Methode der Analyse. Auch wenn bei den Fragen, wer wo unter welchen Produktionsbedingungen Filme macht, der ökonomische Gesichtspunkt im Falle der DDR weniger bedeutend ist, so sind es doch die selben Faktoren, unter denen Mythoskonstruktionen reproduziert werden. Die von Higson in Punkt 2 vorgeschlagene Möglichkeit eines Text-bezogenen Zugangs zum nationalen Film steht auch in dieser Diplomarbeit an erster Stelle, ergänzt durch die Beantwortung der durch den Autor genannten Fragen. Vor

⁸¹ Wie schon erwähnt, lassen sich zwischen den Zwängen im Kapitalismus und jenen im Staatssozialismus Parallelen ziehen.

⁸² Siehe: Higson, Andrew: The concept of national cinema in: Williams, Alan (Hg.): Film and nationalism, New Brunswick, 2002, 1.

⁸³ Siehe: ebd., 53, zit.n. Borrowclough, Susan: Introduction: The dilemmas of a national cinema, Quebec, 1981.

⁸⁴ Siehe: Higson: 52f.

allem die letzte Frage ist dabei entscheidend, die nach dem Ausmaß der Einflussmöglichkeiten des Films auf die Konstruktion nationaler Identität innerhalb des Films und im Bewusstsein der BetrachterInnen ausgerichtet ist.

Auch Higson geht davon aus, dass die nationale Identität eine Konstruktion aus Mythen ist, so dass er in Bezug auf die Produktion von Spielfilm („a hegemonizing, mythologising process“) feststellt:

The process of nationalist mythmaking is not simply an insidious (or celebratory) work of ideological production, but is also at the same time a means of setting one body of images and values against another, which will very often threaten to overwhelm the first.⁸⁵

Gemeint ist genau das, was in der DDR häufig passierte und was auch in den untersuchten Filmen immer wieder zu sehen ist: Über Feindbildkonstruktionen DDR vs. BRD wurde versucht, eine eigene nationale Identität erst herzustellen und gleichzeitig wurde darauf hingewiesen, dass der Sozialismus als humaneres und friedliebendes Gesellschaftssystem naturgemäß siegen werde.

4. Historisch - politischer Abriss der DDR von 1945 bis 1970

Eine kurze Darstellung des Zeitgeschehens von 1945 bis zum Ende des Untersuchungszeitraumes soll zeigen, unter welchen Voraussetzungen die besprochenen Filme produziert und veröffentlicht wurden. Wie in der Einleitung bereits erwähnt, ist dieser geschichtliche Zugang notwendig, um sich den Filmen später qualitativ anzunähern.

Die Zeit bis 1970 lässt sich prinzipiell in folgende zeitlich-historische Abschnitte unterteilen:

In den Jahren 1945 bis 1949, in der die „antifaschistisch-demokratische Umwälzung“ stattfand, ist „die bürgerliche Revolution von 1848 vollendet (und) durch Bodenreform und Entmachtung der Großindustrie die Grundlage der sozialistischen Revolution“ geschaffen worden. Die nächste Etappe, 1949 bis 1961, lässt sich als „Übergangsperiode vom Kapitalismus zum Sozialismus“ bezeichnen. Die Landwirtschaft wurde kollektiviert und zur Erreichung des „Sieges der sozialistischen Produktionsverhältnisse“ die Grenze nach Westdeutschland geschlossen. Schließlich findet eine Unterteilung in die nächste Periode der Jahre 1962 bis 1975 statt, in der der „umfassende Aufbau des Sozialismus“ vollzogen wurde und seit dem VIII.

⁸⁵ Siehe: Higson: 53f.

Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) 1971 in die „entwickelte sozialistische Gesellschaft“ mündete.⁸⁶

Diese drei Phasen sollen nun noch etwas detaillierter aufgeschlüsselt werden: Auf politisch-ökonomischer Ebene begannen die Veränderungen bereits zu Zeiten der Sowjetisch Besetzten Zone (SBZ) 1945. Flächen über 100 Hektar wurden verstaatlicht, 1946 wurden die Betriebe von Nazis ohne Entschädigung enteignet, wovon die Banken und die Industrie insgesamt betroffen waren.

So ist die Grundlage für eine neue Wirtschafts- und Gesellschaftsform geschaffen worden, jedoch wurden von der SBZ hohe Reparationen an die Sowjetunion gezahlt, so dass das so genannte westdeutsche „Wirtschaftswunder“ im Osten ausblieb.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der damit verbundenen Kapitulation Deutschlands am 8. Mai 1945 übernahmen die Siegermächte Frankreich, Großbritannien, UdSSR und USA im Juni 1945 die oberste Regierungsgewalt und bildeten den Alliierten Kontrollrat. Kurze Zeit später wurde bei der Potsdamer Konferenz ein konkreter Plan über die Aufteilung Deutschlands in vier Besatzungszonen und Berlins in vier Sektoren entworfen und gleichzeitig offenbarte sich die generelle bipolare Weltordnung von Westen (USA) und Osten (Sowjetunion). Die nachfolgende Unterteilung Deutschlands in Westzonen einerseits und in die SBZ andererseits zeigte schon bald ihre Wirkung, indem die wirtschaftliche Entwicklung in den jeweiligen Teilen immer divergenter verlief, was vor allem am von den USA initiierten Marshall Plan lag, der für Westdeutschland 1,4 Milliarden US-Dollar bereitstellte.

Die Währungsreformen in West und Ost - in der BRD am 20. Juni 1948, drei Tage darauf in der SBZ - galten als Ausdruck der Teilung Deutschlands und zugleich war die Durchsetzung der Reform in West-Berlin auch Auslöser für die Berlin-Blockade der Sowjetunion und die folgende Versorgung West-Berlins durch die so genannte Luftbrücke.

Am 7. Oktober 1949 - fünf Monate nach der BRD - wird die DDR als „sozialistischer Arbeiter- und Bauernstaat“ gegründet, politisch geprägt von der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED). Im Laufe des gleichen Monats wird die DDR durch die UdSSR, Bulgarien, die Tschechoslowakei, Polen, Ungarn, Rumänien, China, Nordkorea und Albanien offiziell anerkannt. Walter Ulbricht bleibt bis 1971 der Erste Sekretär des Zentralkomitees (ZK). Bei den ersten Wahlen in der DDR am 15.

⁸⁶ Siehe: Gransow, Volker: Kulturpolitik in der DDR, West-Berlin, 1971, 44-48.

Oktober 1950 erhielt die SED laut eigener Aussage 99,7% der Stimmen bei einer Wahlbeteiligung von 98,44%.

Nachdem die Westmächte die beiden Stalinnoten („Neutrales Deutschland“ und „Friedensvertrag“) im März bzw. April 1952 abgelehnt hatten und diese als letzte Chance zur Wiedervereinigung galten, errichtete die Sowjetunion im Mai des gleichen Jahres eine fünf Kilometer lange Sperrzone an der westdeutschen Grenze. Zudem wurden die Telefonleitungen zwischen West- und Ost-Berlin gekappt. Die 2. Parteikonferenz der SED 1952 sah schließlich vor, „dass in der Deutschen Demokratischen Republik der Sozialismus planmäßig aufgebaut wird.“⁸⁷

Am 17. Juni 1953 kommt es zu Streiks und Aufständen in der gesamten DDR gegen das politische Regime, das eine „Sowjetisierung“ der DDR-Gesellschaft vorsah, die jedoch durch das sowjetische Militär niedergeschlagen wurden.

Am 9. Mai 1955 wird die BRD Mitglied der NATO, am 14. Mai desselben Jahres tritt die DDR neben Albanien, Bulgarien, Ungarn, Polen, Rumänien, der UdSSR und der Tschechoslowakei dem Warschauer Pakt bei. Am 20.9.1955 erhält die DDR die „volle Souveränität“ von der UdSSR, was unter anderem auch bedeutete, dass die DDR-Grenzpolizei die Sicherung der Staatsgrenzen übernahm.

1957 verabschiedet die DDR ein neues Passgesetz und die so genannte Republikflucht wird kriminalisiert.

Am 15. Juni 1961 verkündet Walter Ulbricht: „Niemand hat die Absicht, eine Mauer zu errichten“. Am 13. August 1961 werden die Grenzen nach Westdeutschland wegen der „feindlichen Tätigkeit der revanchistischen und militärischen Kräfte Westdeutschlands und Westberlins“⁸⁸ jedoch zur Gänze abgeriegelt und auf Weisung Ulbrichts und unter Zustimmung der Sowjetunion wird die Berliner Mauer gebaut. Nur so könne die „Basis für den Aufbau des Sozialismus aus Sicht der DDR insofern geschaffen (werden), als auf der Grundlage sozialistischer Produktionsverhältnisse und durch die Ausschaltung externer Faktoren sich nunmehr die ökonomischen Gesetze des Sozialismus voll entfalten können.“⁸⁹

Um dieses Ziel zu erreichen, wurde am 14.6.1963 ein Neues Ökonomisches System (NÖS) ins Leben gerufen, was bedeutete, „dass die Bruttoproduktion der Betriebe als hauptsächlicher Maßstab für deren wirtschaftliche Leistung „entthront“ wurde.“ Inhaltlich sah das NÖS Folgendes vor: „1. Wissenschaftlich begründete

⁸⁷ Siehe: Gransow: 45.

⁸⁸ Siehe: ebd., 47.

⁸⁹ Vgl. ebd., 48.

Perspektivplanung, 2. Wissenschaftlich fundierte Leitung der Betriebe, 3. Teilnahme der Werktätigen an der Leitung der Produktion und ihre materielle Interessiertheit.“⁹⁰

Vom 15. bis zum 18.12.1965 fand das 11. Plenum des ZK der SED, das so genannte Kulturplenum, statt, auf das im Laufe der Arbeit noch ausführlich eingegangen werden wird.

Am 13.12.1966 kündigt der bundesdeutsche Kanzler Georg Kiesinger an, offiziell Kontakt zur DDR aufzunehmen. Am 21.8.1968 wird der „Prager Frühling“ brutal niedergeschlagen.⁹¹

5. Zum (politischen) Mythos und dem Mythos der Nation

Für die Diplomarbeit und das Verständnis ihrer Argumentationsweise ist es wichtig, eine genaue Vorstellung davon zu bekommen, was ein (politischer) Mythos ist, wie er funktioniert und auf welche Weise er vermittelt wird. Der Politikwissenschaftler Herfried Münkler hat zu diesem Thema ausführlich gearbeitet und publiziert, so dass vor allem Zitate aus dessen Arbeiten herangezogen werden.

Definition

Herfried Münkler beschreibt politische Mythen als „Herkunfts- oder Zukunftserzählungen, die „Bedeutungsinvestitionen“ in die Gegenwart tätigen und so für das politische Selbstverständnis einer Gemeinschaft von großer Relevanz sind.“⁹²

Bei diesen Erzählungen handele es sich stets um solche, „die gegen die Dunkelheit des Vergangenen abgrenzen, indem sie von einem Gründungsakt, dem Beginn des Gemeinwesens, berichten.“⁹³ In der DDR ist dies übertragbar auf den Nationalsozialismus und der Gründung eines neuen Staates, der anhand einer neuen Gesellschaftsform eine radikale Zäsur schaffen wollte. Dieser „antifaschistische“ Gründungsakt wird später ausführlicher erläutert.

Entscheidend sei laut Münkler dabei nicht das konkrete Datum dieser Zäsur, die zu einem Paradigmenwechsel führen soll,

(...) in politischen Mythen überlieferte Anfänge sind mehr als bloße Anfänge in der Zeit; sie enthalten Sinnversprechen, durch welche die Vergangenheit mit der Gegenwart verbunden wird,

⁹⁰ Siehe: Gransow: 48.

⁹¹ Für nicht gesondert gekennzeichnete Textpassagen lautet der Quellennachweis: Judt, Matthias (Hg.): DDR-Geschichte in Dokumenten, Bonn, 1998, 559-571.

⁹² Siehe: Münkler, Herfried (1): Antifaschismus und antifaschistischer Widerstand als politischer Gründungsmythos der DDR, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, B45/1998, Frankfurt a.M., 1998, 17.

⁹³ Siehe: ebd., 21.

und zwar so, dass die Vergangenheit über die Gegenwart hinaus in die Zukunft verweist. So wird der politische Mythos, der ein vergangenes Ereignis beschwört, zum Garanten der Zukunft. (...) Es ist der Beginn einer sinnhaften Entwicklung, in welche die Gemeinschaft bis in die Gegenwart und darüber hinaus eingebettet bleibt und die dafür sorgt, dass dem auch in Zukunft so sein wird.⁹⁴

Die in Kapitel 6 genauer beschriebenen DDR-Mythen waren in der Geschichte der DDR auch dafür da, eine zielgerichtete Entwicklung in die Zukunft aufzuzeigen bzw. in der Folge die Vergangenheit in Erinnerung zu behalten und somit gleichermaßen die Bedeutsamkeit der Zukunft zu vergegenwärtigen. All dies kann natürlich nur dann funktionieren, wenn der Mythos auch angenommen wird, er muss sich

(...) in allgültiger Weise verhalten, denn ein Mythos wird Modell für die ganze Welt (als die versteht man die Gesellschaft, zu der man gehört) und Modell für die Ewigkeit (weil er in illo tempore geschehen ist und nicht an der Zeitlichkeit teilhat) (...) Wenn er nicht als Offenbarung der Mysterien angenommen wird, so sinkt der Mythos ab, er verdunkelt sich, wird Märchen oder Legende.⁹⁵

Soll heißen, ein Mythos ist nur dann erfolgreich, wenn er universal, integrierend und in sich konsistent ist (siehe unten).

Funktionsweise

Eine Voraussetzung zur Wirkung des Mythos ist also seine Allgemeingültigkeit und Beständigkeit. Münkler dazu weiter:

Politische Mythen versichern der Gemeinschaft, der sie gelten, dass das, was geschehen ist, geschehen musste, dass die Ereignisse nicht zufällig, sondern notwendig vonstatten gingen und dass sie mehr waren, als bloße Ereignisse, sondern ihnen eine heilsgeschichtliche Dimension eigen ist.⁹⁶

Die Schaffung eines antifaschistischen Arbeiter- und Bauernstaates kann im Fall der DDR als „heilsgeschichtliche Dimension“ bezeichnet werden, zumindest kann man konstatieren, dass die Staatsführung der DDR ihren Mythen und insbesondere dem Ursprungsmythos des Antifaschismus eine solche Dimension zukommen ließ.

Die DDR war und ist nicht der einzige Staat, der mit politischen Mythen gearbeitet hat, schon immer war es so, „dass fast alle politischen Gemeinwesen zum Zwecke ihrer Selbstdarstellung (...) auf Mythen zurückgegriffen haben. In allen Fällen geht es darum, dass durch sie der Gemeinschaft, die sich auf sie beruft, Sinn und Identität

⁹⁴ Siehe: Münkler, Herfried (2): Politische Mythen und nationale Identität. Vorüberlegungen zu einer Theorie politischer Mythen, in: Frindte, Wolfgang; Pätzolt, Harald (Hg.): Mythen der Deutschen. Deutsche Befindlichkeiten zwischen Geschichten und Geschichte, Wiesbaden, 1999, 21f.

⁹⁵ Siehe: Vogt, Rolf: Theorien über den Mythos, zit.n. Mircea Eliade, in: Psyche B9/85, Stuttgart, 1985, 772.

⁹⁶ Siehe: Münkler (2): 22.

verliehen wird.“⁹⁷ Genauer: Politische Mythen „stiften Sinn, und sie schaffen so Identität im Sinne von Zugehörigkeitsempfindungen zu einem politischen Verband.“ Ziel ist die „Reduktion von politischer Komplexität: Die Vielfalt politischer Entscheidungsmöglichkeiten, die Fülle von Optionen wird verringert, indem sie auf die mythische Erzählung bezogen wird. Plötzlich ist klar und fraglos, was zu tun ist.“⁹⁸ Die Staatsführung der DDR hat genau dieses Ziel verfolgt: Integrierende, sinnstiftende Mythen wurden dafür instrumentalisiert, eine ganz bestimmte Politik zu rechtfertigen und, noch mehr als das, als einzig mögliche Politik darzustellen. Verbote, Mauer, Zensur etc. wurden stets als notwendige Maßnahmen verkauft, um die Volksgemeinschaft von außen und vor sich selbst zu schützen, immer mit dem Ziel im Auge, dass sich der Sozialismus als Staatsform und Bewusstsein global durchsetzen würde.

Damit wäre die hauptsächliche Wirkungs- und Funktionsweise politischer Mythen geklärt, allerdings nennt Münkler noch weitere Parameter, die für die „Durchschlagskraft“ relevant sind:

Die Bedeutung, die Mythen im Prozess politischer Identitätsbildung und Sinnstiftung jeweils beikommt, hängt erkennbar ab von der Größe, dem Zustand und der tatsächlichen Geschichte der Gemeinschaften, mit der sich identifizieren die Adressaten der politischen Mythen bewegt werden sollen. Diese Gemeinschaft kann eine tagtäglich real erfahrene sein, aber sie kann ebenso eine sein, die nur so lange existiert, wie sie von den ihr Zugerechneten als solche begriffen und gedacht wird. Das gilt insbesondere im Falle von Nationen, denen der Schritt zur staatlichen Einheit nicht gelungen ist und (...) die konkurrierenden Nationalstaaten ausgesetzt sind.⁹⁹

In Bezug auf die DDR ist die letzte Aussage besonders interessant, so war die DDR doch immer der Konkurrenz der BRD und dem Westen allgemein ausgesetzt, wenn auch ab 1961 abgeschwächt durch den Bau der Mauer. Allerdings verlor der Nationalstaat DDR damit auch an Stärke, da er durch diese Maßnahme, aller Propaganda zum Trotz, die Bevölkerung in ihrer Verbundenheit und Identifikation mit dem Staat verunsicherte. Die Stabilität der Mythen begann von nun an zu bröckeln.

Zusammenfassend lassen sich für die Funktionen politischer Mythen drei Elemente finden, die bei der Vermittlung zu berücksichtigen sind. Zunächst geht es darum, die „Gleichgültigkeit und Beliebigkeit des Vergangenen „weg(zu)erzählen“ und die Vergangenheit in einen Garanten der Gegenwart und der Zukunft der politischen

⁹⁷ Siehe: Münkler (2): 21.

⁹⁸ Siehe: ebd., 23.

⁹⁹ Siehe: ebd., 24.

Gemeinschaft zu verwandeln.“¹⁰⁰ Im Falle der DDR ist diesbezüglich vor allem die völlig übertrieben dargestellte Rolle des kommunistischen Widerstands während des Nationalsozialismus und der Roten Armee beim Sieg über die Nazis zu nennen. Bis zum Ende der DDR wurde immer wieder auf diese rekurriert.

Mit „Komplexitäts-Reduktion“ meint Münkler, dass „aus der Fülle historisch-politischer Ereignisse und Entwicklungen, der gesellschaftlichen Tendenzen und Gegenteilenden“ ein Ereignis herausgezogen wird und „qua Bedeutungsinvestition in DAS Ereignis, das für den weiteren Verlauf der Geschichte (...) ausschlaggebend gewesen sein soll“,¹⁰¹ verwandelt wird. Auch hier ist DAS Ereignis der Nationalsozialismus, der, um den Wortteil „Sozialismus“ nicht zu verunglimpfen, in der DDR stets Faschismus genannt wurde. Wenn auch die Ermordung von Juden und Jüdinnen nie DAS Ereignis war, so doch die Verfolgung, Vertreibung und/oder Ermordung von KommunistInnen und/oder deren Widerstand. Dieses „Ereignis“ wurde schließlich auch dafür instrumentalisiert, jede politische Aktion, jedes Gesetz und jede Repression zu begründen und zu verteidigen.

Orientierung soll auch die „Loyalitäts-Reduktion“ genannte Funktion schaffen. Skeptizismus und Fragen sollen damit vermieden werden. So auch innerhalb der Bevölkerung der DDR. Ob die Einheit Deutschlands zu wünschen wäre, ob man lieber woanders leben würde, ob man sich mit der offiziellen DDR identifizieren kann und möchte etc. sind Fragen, die verhindert werden sollen, „divergierende Verpflichtungen und Loyalitäten werden durch den politischen Mythos geklärt, indem er EINE Loyalität als die wichtigste und engste herausstellt. Gegenüberstellung von Freund und Feind.“¹⁰² Mit der Darstellung des Westens als faschistisch-imperialistisches Gebilde und Staatsfeind sollte erreicht werden, dass die Bevölkerung über bestimmte Defizite in ihrem Alltag (Wartezeit auf Autos oder Fernseher, geringere Auswahl an Lebensmitteln, eingeschränkte Reisefreiheit etc.) hinwegsehen würde und Verzicht im Tausch gegen einen friedliebenden, antifaschistischen, humanen und sozialistischen Staat in Kauf nehmen würde.

Um die Frage der Implementierung politischer Mythen geht es im Folgenden, denn natürlich ist eine Grundvoraussetzung für die Beständigkeit von Mythen, dass sie allgemein anerkannt und akzeptiert sind.

¹⁰⁰ Siehe: Münkler (1): 19.

¹⁰¹ Siehe: ebd.

¹⁰² Siehe: ebd., 20.

Vermittlungsformen

Wie erreicht ein politischer Mythos Bedeutsamkeit und Glaubwürdigkeit? Eine Frage, die äußerst wichtig und gleichzeitig schwer zu fassen ist. Grundvoraussetzung ist laut Münkler, dass der politische Mythos nie

(...) aus der Bevölkerung heraus entsteht, sondern (...) fast immer „von oben“, von politisch engagierten Literaten und Gelehrten verbreitet (wird). Sie nämlich sind es, die alternative Konzepte politischer Identität entwerfen (...) oder aber die Nation als eine bloß vorgestellte Gemeinschaft denken, während die Masse der Bevölkerung noch an der je erfahrenen Gemeinschaft orientiert ist.¹⁰³

Eliten brauchen eine Gemeinschaft, die sich auch als solche sieht, in allen Facetten von Raum, Zeit, Geschichte etc. Um dies zu erreichen, gibt es drei verschiedene Vermittlungsformen von politischen Mythen.

Zum einen „die verschiedenen Varianten erzählerischer Vermittlung (...) von einem bestimmten Typus der Historiographie über belletristische Literatur, Gedichte, Erzählungen, Romane bis zu politischen Texten und Reden“ (narrativ-extensiv). Andererseits spielen „Denkmäler und Mahnmale oder die in der DDR überaus beliebten Wandmalereien und Mosaik an großflächigen Fassaden, (...) bei Demonstrationen mitgeführte Bilder, die in bildhafter Verdichtung das narrativ Vermittelte repräsentieren“ (konisch-verdichtend) eine große Rolle. Und schließlich sind es „öffentliche Versammlungen, Gedenkveranstaltungen, Aufmärsche (...), bei denen in regelmäßiger Wiederholung und gemäß einer feststehenden „Liturgie“ jener Ereignisse und Personen gedacht wird, denen der politische Mythos eine herausragende Relevanz für Entstehung und Identität des Gemeinwesens zuspricht“¹⁰⁴ (rituell-szenisch).

Alle diese Elemente sind in der Geschichte der DDR in diversen Ausführungen wiederzufinden und schließlich ist es auch der Spielfilm, der Mythen „narrativ-extensiv“ vermittelt und durch seine Geschichten und Bilder auch die beiden anderen Formen aufgreift und mit ihnen arbeitet.

Mythos der Nation

Die Nation und die Gemeinschaft, die in ihr lebt, ist der Mythos, der in der Geschichte und auch in der DDR wohl der wichtigste war. Nur eine Gemeinschaft, in der sich auch jedes Individuum als Teil eines abgegrenzten, wie auch immer definierten

¹⁰³ Siehe: Münkler (2): 25.

¹⁰⁴ Siehe: Münkler (1): 21.

Territoriums, begreift, ist eine stabile Gemeinschaft. Jede Nation beruht auf bestimmten Erzählungen und Mythen, die den Menschen quasi von Geburt an mit auf den Weg gegeben werden. Österreich generiert seine nationale Identität zum Beispiel immer noch stark aus dem Gefühl, einmal eine Großmacht gewesen und 1938 an das nationalsozialistische Deutschland annektiert worden zu sein. Dadurch soll auch die Schuldfrage des Holocausts relativiert werden, da man ja lediglich „Opfer“ einer imperialistischen Nation war. Letzteres wird in der Öffentlichkeit erst in den letzten Jahren langsam hinterfragt und neu gewertet.¹⁰⁵

Der Grund für die Tatsache, dass der Mythos der Nation für die Stabilität einer Gemeinschaft so bedeutend ist, liegt daran, dass Nationen an sich nichts Natürliches sind und daher immer wieder sehr deutlich auf die Existenz der Nation und ihrer Mythen aufmerksam gemacht werden muss. „The nation is the source of all political and social power, and loyalty to the nation overrides all other allegiances“¹⁰⁶, ein Fakt, der den Eliten die Notwendigkeit der Aufrechterhaltung des Status quo klar vermittelt.

Mythen, die die Nation stärken, werden deshalb von Eliten geschaffen und dafür instrumentalisiert, die Nation stark und natürlich wirken zu lassen: „Die Ideologie der Nation muss darauf achten, dass die äußeren Grenzen des Staates als Schutz für die innere kollektive Identität empfunden werden. Der Staat soll zum Ort werden, wo man immer gewesen ist und immer „zu Hause“ sein wird“¹⁰⁷. Das Gefühl, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu leben, ist also essentiell zur Befriedung des Volkes, denn nur dadurch werden die Menschen auch aufhören, übergeordnete Strukturen zu hinterfragen und sich, im Sinne Foucaults, selbst regieren und disziplinieren, um den „Anforderungen“ des Staates gerecht zu werden.¹⁰⁸ Anthony D. Smith meint dazu: „Human beings must identify with a nation if they want to be free and realize themselves“.¹⁰⁹

Nur so lange dieser Status aufrecht erhalten bleibt, ist der Staat, also das System, stabil und nicht vom Zerfall gefährdet. Im Falle der DDR konnte dieser

¹⁰⁵ In den Sozialwissenschaften wird dabei vom Opfermythos gesprochen, mehr dazu z.B. in: Gehler, Michael; Sickinger, Hubert (Hg.): Politische Affären und Skandale in Österreich. Von Mayerling bis Waldheim, Thaur/Wien/München, 1995.

¹⁰⁶ Siehe: Smith, Anthony D.: National Identity, London, 1991, 74.

¹⁰⁷ Siehe: Balibar, Etienne; Wallerstein, Immanuel: Rasse, Klasse, Nation. Ambivalente Identitäten, Hamburg, 1990, 117.

¹⁰⁸ Ein Beispiel dafür ist die globale Wirtschafts- und Finanzkrise der Jahre 2008 und 2009, in der immer wieder auch an die Gesellschaft appelliert wird, für „ihre“ Nation Einschnitte hinzunehmen und entsprechend „vernünftig“ zu handeln.

¹⁰⁹ Siehe: Smith, Anthony D.: National Identity, 74.

„Aggregatzustand“ nur bis 1989 erhalten bleiben, die Kraft nationaler Mythen und damit auch der nationalen Identität wurde immer schwächer und so könnte man das Ende der DDR so begründen:

Wenn ein Volk nicht glaubt, dass in ihm allein die Wahrheit ist (gerade in ihm allein und unbedingt ausschließlich in ihm), wenn es nicht glaubt, dass es ganz allein fähig und berufen ist, alle anderen Völker zu erwecken und sie mit seiner Wahrheit zu erretten, so hört es im gleichen Moment auf, eine große Nation zu sein und verwandelt sich in ethnographisches Material.¹¹⁰

Die so genannten Montagsdemonstrationen, die vor allem in Leipzig für eine Demokratisierung der DDR eintraten, zeigten deutlich, dass die im folgenden Kapitel besprochenen Gründungsmythen der DDR an Strahlkraft nachließen und der Status quo dadurch „gefährdet“ war.

Nur nationalstaatlich verfasste Nationen können sich Entmythisierungen leisten, während im Falle von Nationen, die allein lingual-kulturell als solche existieren und gleichzeitig Assimilationspolitiken ausgesetzt sind, die Forderung nach Entmythisierung und Rationalisierung immer einer Parteinahme gleichkommt - einer gegen die „vorgestellte Gemeinschaft“.¹¹¹

6. Politische Mythen in der DDR

Politische Mythen sind, wie bereits erläutert,

(...) Narrationen (...), die von den Ursprüngen, dem Sinn und der geschichtlichen Mission politischer Gemeinschaften handeln, um Orientierungen und Handlungsoptionen zu ermöglichen. Politische Mythen sind also Medien politischer Legitimation und Integration für Gruppen und Menschen, seien es Parteien, Nationen oder Staaten. Gleichzeitig fungieren Mythen als Prozessoren der Herstellung kollektiver Handlungsmacht.¹¹²

Politische Mythen sind also immer auch nationale Mythen, da sie dafür gebraucht werden, nationale Identität zu schaffen. Jedem politischen System sind „politische Mythen inhärent und konstitutiv.“¹¹³

Gerade in der DDR, die erstens in der Situation eines verlorenen Weltkrieges und der Schuld an einem Massengenozid war und zweitens ohne einen sonst meist viel langsameren und schrittweise vollzogenen Prozesses der Nationsbildung gegründet wurde, waren Mythen, die zu einem möglichst starken, positiven, Nationalgefühl beitragen sollten, äußerst wichtig: „Gerade in gesellschaftlichen Umbruchsituationen spielen Wertvorstellungen, Gefühle und Wahrnehmungen für die Erklärung politischen Verhaltens eine außerordentlich große Rolle.“¹¹⁴

¹¹⁰ Siehe: Lavrin, Janko: Dostojewski, Hamburg, 1991.

¹¹¹ Siehe: Münkler (1): 24.

¹¹² Siehe: Zimmering, Raina: Mythen in der Politik der DDR, Opladen, 2000, 13.

¹¹³ Siehe: ebd.

¹¹⁴ Siehe: ebd., 11.

Im Folgenden soll auf die wesentlichen politischen Mythen der DDR eingegangen werden, darauf, wie diese Mythen in der Gesellschaft implementiert wurden und wie diese funktioniert und gearbeitet haben. Grundsätzlich wurde dies schon im vorherigen Kapitel beantwortet, doch sollen noch ein paar Beispiele mit konkretem DDR-Bezug folgen. Schließlich stellt sich später die Frage, wie diese für den Erhalt des Status quo wichtigen Mythen im Spielfilm verarbeitet wurden, da dieser neben anderen Bereichen wie Literatur oder Malerei einen wichtigen Part im Bereich der Mythos-Implementierung einnahm. So stellt auch Zimmering fest:

Da politische Mythen nicht nur auf überprüfbares Wissen und analytische Beweisführung rekurren, sondern sich vor allem über sinnliche Wahrnehmung herausbilden, erhalten Bilder, Erzählungen, Rituale und Symbole konstitutive Bedeutung. Auf diese Weise werden Mythen Erzeugnisse gesellschaftlicher Kommunikation und symbolischer Orientierung. So treten Mythen in narrativer, in ikonographischer, in bildlicher und in ritueller Form in Erscheinung.¹¹⁵ (wie schon ausführlicher in Kapitel 5 erläutert)

In der Diplomarbeit geht es um die Verbindung von nationaler Identität, politischem Mythos, DDR und Spielfilm. Alle diese Bereiche stehen in einem interdependenten Verhältnis. So wird davon ausgegangen, dass eine nationale Identität per definitionem des Mythos der Nation bedarf, der sich wiederum aus verschiedenen landesspezifischen Teil-Mythen zusammensetzt.

„Keine politische Gemeinschaft konnte jemals auf solche Narrationen verzichten“¹¹⁶ und so ist es natürlich wichtig, dass diese Narrative/Mythen von der Bevölkerung auch registriert und anerkannt werden. Für die „Identität und Integration von politischen Gemeinschaften sind die Implementierungsmechanismen politischer Mythen“¹¹⁷ ergo von enormer Bedeutung.

Kulturelle Mythoskonstruktionen müssen ins alltägliche Denken und Handeln des Individuums einfließen, um ihre identitätsstiftende Macht zu erhalten. Sobald dieser Prozess unterbrochen wird, die Bevölkerung nationale Mythen sozusagen dekonstruiert und „enttarnt“, „ist die konsensbildende Kraft politischer Mythen in Gefahr.“¹¹⁸

Hier soll nun auf die drei prägnanten nationalen DDR-Mythen eingegangen werden, die im Grunde alle Derivate eines übergeordneten Mythos sind, nämlich dem des Antifaschismus. Im zweiten Teil dieser Arbeit soll es dann darum gehen, diesen

¹¹⁵ Siehe: Zimmering: 25.

¹¹⁶ Siehe: ebd., 13.

¹¹⁷ Siehe: ebd., 25.

¹¹⁸ Siehe: ebd., 28.

Mythos und seine Ableitungen in den Spielfilmen herauszuarbeiten, um so letztendlich den Beitrag des DDR-Spielfilms zur nationalen Identität der DDR deutlich zu machen.

6.1 Antifaschismus

Hier geht es um die große

(...) Frage nach der politischen Funktion des Antifaschismus für das Herrschaftssystem der SED und dessen Legitimation (und die) im Kontext dieser Diskussion verwendeten Begriffe vom „verordneten“, „instrumentalisierten“, „zelebrierten“, „staatstragenden“ Antifaschismus oder seine Apostrophierung als politischer Mythos.¹¹⁹

Alle direkt am Nationalsozialismus beteiligten Staaten haben nach dem Zweiten Weltkrieg einen Mythos kreiert, der ab sofort als Gründungsmythos für einen Neuanfang fungieren sollte. In Österreich war das - wie bereits erwähnt - der so genannte Opfermythos, der davon ausgeht, dass Österreich am Anschluss an Nazi-Deutschland nicht aktiv beteiligt war, sondern sozusagen okkupiert wurde. In Westdeutschland waren es die so genannten Trümmerfrauen und das folgende „Wirtschaftswunder“, deren Kombination bis heute als Initialmythos gesehen und gefeiert wird.

In der DDR ging es um mehr. Es sollte ein Neustart stattfinden, der nicht nur Modifizierungen vornimmt, sondern mit einer völlig neuen Gesellschaftsordnung in die Zukunft aufbricht. Entstehen sollte ein sozialistisches System. Der „erste Arbeiter- und Bauernstaat auf deutschem Boden als Wendepunkt in der Geschichte unseres Volkes“¹²⁰ sollte etwas völlig Neues, bisher Unbekanntes hervorbringen und mit dem nationalsozialistischen Regime radikal brechen. Aus dem Erleben der „Hölle der faschistischen Konzentrationslager“ habe der feste Wille resultiert, „mit der DDR einen Beitrag zu einem anderen antifaschistischen, sozial gerechten und friedlichen Deutschland zu leisten, in dem die Wurzeln für Kriegsgefahr und Ausbeutung beseitigt werden sollten“¹²¹ zitiert Jürgen Danyel vom Zentrum für zeithistorische Forschungen die Rede von André Brie auf der Trauerfeier für Hermann Axen 1992 und fasst das Narrativ des Antifaschismus in der DDR sehr gut zusammen.

¹¹⁹ Siehe: Danyel, Jürgen (1): DDR-Antifaschismus. Rückblick auf zehn Jahre. Diskussion, offene Fragen und Forschungsperspektiven, in: Leo, Annette; Reif-Spirek, Peter (Hg.): Vielstimmiges Schweigen. Neue Studien zum DDR-Antifaschismus, Berlin, 2001, 9f.

¹²⁰ Siehe: Zimmering: 38.

¹²¹ Siehe: Danyel, Jürgen (2): Die unbescholtene Macht. Zum antifaschistischen Selbstverständnis der ostdeutschen Eliten, in: Hübner, Peter (Hg.): Eliten im Sozialismus. Beiträge zur Sozialgeschichte der DDR, 72f.

Um diesen radikalen Bruch und die Gründung eines neuen Staates zu begründen, wurde auch hier ein Gründungsmythos benötigt, der hauptsächlich auf dem Antifaschismusmythos aufbaute. „Die DDR als Staat der Antifaschisten“ wurde ausgerufen und ein Feindbild schnell gefunden, es war die „Bundesrepublik Deutschland, die die schreckliche Vergangenheit restaurieren wollte und die antifaschistische Bewegung in der DDR bedrohte. Es entstand ein Gefühl der Bedrohung von außen, was wiederum Befriedung im Inneren erzeugen sollte.“¹²²

Ziel war es also, der Bevölkerung zu vermitteln, dass es nur in der DDR die Möglichkeit gebe, den Faschismus zu überwinden, da dieser, so wurde argumentiert, unmittelbare Folge des Kapitalismus sei. So argumentierte auch Walter Ulbricht im Jahr 1968:

Der Faschismus (...) ist das Werk der aggressivsten expansionistischen Kräfte des Monopolkapitals, der mit den Mitteln der Militarisierung, der staatlich formierten Herrschaft und der Manipulierung der Menschen ein unmenschliches System schaffen.¹²³

Diese Vorstellung eines Kausalzusammenhangs von Kapitalismus und Faschismus war schließlich auch die „Begründung eines sich zunächst auf ganz Deutschland erstreckenden Anspruchs auf die Um- und Neugestaltung der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse und (...) die Eigenstaatlichkeit der DDR.“¹²⁴

Es stellt sich also die Frage nach der Implementierung dieses Mythos. Zimmering beantwortet diese Frage folgendermaßen:

Für die junge Generation, die Aufbaugeneration, bedeutete der antifaschistische Mythos eine gute Grundlage, sich mit dem sozialistischen Gesellschaftsmodell identisch zu fühlen, denn Sozialismus und Faschismus waren Antagonismen, Sozialismus und Demokratie erschienen identisch.

Trotz der Instrumentalisierung des antifaschistischen Widerstands und trotz der geringen Verwurzelung in der deutschen Geschichte bildete sich in der Nachkriegs- oder Aufbaugeneration und zum großen Teil in den nachfolgenden Generationen ein antifaschistischer Mythos heraus, auch wenn seine Alterungsfähigkeit und Integrationskraft einem raschen Verschleiß unterlag. Die kulturelle Erinnerungsarbeit der politischen Elite und der Meinungsbilder in der DDR konnte zum Mythos werden, da sie sich mit der historischen Situation des Untergangs des Nationalsozialismus deckte und ein Angebot an Sinnmaterial darstellte, mit der Niederlage fertig zu werden. Indem das Finanzkapital in erster Linie für den faschistischen Terror verantwortlich gemacht und das deutsche Volk zu dessen Opfer umdisponiert wurde, fiel es leichter, mit der Schmach der Niederlage zu leben und Verantwortung für das nationalsozialistische Verbrechen abzugeben.¹²⁵

¹²² Siehe: Danyel (2): 55.

¹²³ Siehe: Münkler (1): 16.

¹²⁴ Siehe: ebd.

¹²⁵ Siehe: Danyel (2): 165.

Für die erste Generation funktionierte der Antifaschismus-Mythos also sehr gut und hatte eine integrierende und motivierende Funktion, auch für viele Intellektuelle und KünstlerInnen, die in der DDR eine echte Chance für ein „besseres“ Deutschland sahen. Allerdings gab es auch West-Medien, aus denen hervorging, dass man auch im kapitalistischen Westdeutschland den Faschismus scheinbar genauso besiegt hat und der Faktor des wirtschaftlichen Systems vielleicht doch nicht eine ganz so große Rolle spielen könnte.

Die unmittelbare Nachkriegsgeneration konnte den Mythos noch erleben, doch verlor er bei den nachfolgenden Generationen an Kraft. Vor allem ab den 1970er Jahren, als der Antifaschismus-Mythos in der Ulbricht-Ära durch das Erleben der repressiven Realität kaum mehr Identität bot¹²⁶, versuchte die Politik ständig, immer wieder daran zu „erinnern“. Gleichzeitig entstanden „nicht unerhebliche Kosten an politischer Flexibilität (...), die die Verpflichtung auf den antifaschistischen Gründungsmythos mit sich brachte“, da gewissermaßen jeder politische Prozess antifaschistisch legitimiert werden musste.

Der Antifaschismus verlor nach und nach seine „Aura“, die

(...) verpflichtende und motivierende Kraft des Gründungsmythos (verblasste und so kam es, dass) die Reduktionen von Kontingenz, Komplexität und Loyalität (wie in Kapitel 5 beschrieben) vom antifaschistischen Gründungsmythos nicht mehr geleistet (wurden), weil aus der Erzählung über die Vergangenheit kein Vertrauen in die eigene Fähigkeit zur Bewältigung der Zukunft mehr erwuchs.¹²⁷

Vor allem in den 1970er und 80er Jahren büßte der Antifaschismus-Mythos weiter an Legitimationspotenzial ein. So zeigten auch offizielle Untersuchungen, dass sich insbesondere jüngere Generationen nur noch wenig durch die Kraft des Antifaschismus beeindrucken ließen bzw. sich mit diesem identifizierten. Die Führung der SED startete daraufhin nochmals eine „Kampagne“ zum Antifaschismus, um diesen „im Bewusstsein der Gesellschaft stets lebendig zu erhalten“, doch „auch dies konnte die schleichende Erosion der politischen Integrationskraft des SED-Staates nicht mehr stoppen.“¹²⁸

Schon am Ende der 1960er Jahre wurde diese Entwicklung sehr deutlich, nachdem die aus dem Mauerbau resultierende Öffnung nach innen, also mehr Meinungsvielfalt und Kritikfähigkeit etc. weiterhin nicht erwünscht waren und die ständige Berufung

¹²⁶ Vgl. Zimmering: 168.

¹²⁷ Siehe: Münkler (1): 29.

¹²⁸ Siehe: Danyel (2): 84f.

auf den Antifaschismus schon zum damaligen Zeitpunkt stark an Glaubwürdigkeit verlor.

Nun bleibt die Frage, wie das Thema Antifaschismus schließlich im Spielfilm behandelt wurde, dem bei der „Vermittlung des antifaschistischen Gründungsmythos der DDR eine zentrale Funktion“¹²⁹ zukam. Im allgemeinen Teil zum DDR-Spielfilm der 1960er Jahre und in den konkreten Filmbeispielen wird versucht, dies zu beantworten.

Der Antifaschismus-Mythos ist der große Gründungsmythos der DDR, der in der Argumentation der SED-Staatsführung weitere Teil-Mythen impliziert. Dabei handelt es sich allgemein besprochen um die ArbeiterInnen-Klasse und deren Führungslegitimation und den so genannten Klassenfeind, also die Bundesrepublik Deutschland und die westliche Welt allgemein.

6.2 ArbeiterInnen-Klasse

In der DDR wurde der Nationalsozialismus „universalisiert, d.h. als eine Etappe in der Epoche des sich verschärfenden Klassenkampfes zwischen Kapitalismus und Sozialismus begriffen.“¹³⁰ Demnach war der Nationalsozialismus weder eine spezifisch deutsche Thematik, noch setzte man sich mit anderen Faktoren auseinander, wie etwa Autoritätshörigkeit, das Verlangen nach einem starken Mann etc. Die Schuld sei lediglich beim Monopolkapital zu suchen, das sozusagen zwangsläufig im Faschismus münde. Für die DDR-Bevölkerung war diese Faschismustheorie sehr angenehm - „sprach sie doch weitgehend von Mitverantwortung frei.“¹³¹

Nun ging es also darum, dem neuen politischen System auch eine neue Gesellschaft zu geben. Man habe damals vor der Alternative gestanden, so Erich Honecker rückblickend über die Gründung der DDR im Oktober 1949, „entweder die antifaschistisch-demokratischen Verhältnisse zu festigen und planmäßig die revolutionäre Umwälzung auf dem Weg zum Sozialismus fortzuführen oder die antiimperialistischen, demokratischen Errungenschaften preiszugeben. (...)

¹²⁹ Siehe: Danyel (2): 21.

¹³⁰ Vgl.: Münkler (1): 22.

¹³¹ Siehe: ebd.

Logischerweise entschieden wir uns für das erstere und gründeten unseren Arbeiter- und Bauernstaat.“¹³²

In diesem kurzen Auszug wird sehr deutlich, um was es ging und wie die ideologische Ausrichtung einer neuen Gesellschaftsordnung beschaffen war. Antifaschistische Verhältnisse in einem zukünftigen sozialistischen Staat konnten, gemäß der SED, nur dadurch erreicht werden, indem die Führungspositionen im neuen System durch antibürgerliche und damit auch antifaschistische Personen besetzt wurden, die dazu einen konkreten Bezug zur ArbeiterInnenklasse hatten. Diverse Maßnahmen und eine teilweise repressive Politik wurden immer wieder durch einen historischen Materialismus begründet, laut dem das Sein, die (ökonomischen) Verhältnisse, das Bewusstsein bestimmen und die Gesellschaft nur durch Zwang zu einem neuen, sozialistischen Bewusstsein gelange. Dieses erachtet unter anderem Arbeit als einen großen Wert, die allerdings, im Gegensatz zum Kapitalismus, zumeist kollektiv und für das gesamtgesellschaftliche Wohl verrichtet wird.

In einem Pamphlet der DDR werden einige Fragen aufgeworfen, die nochmals sehr eindringlich zeigen, wie man sich die Sicht der DDR-Eliten auf die zu formende Gesellschaft vorzustellen hat:

1. Es geht um die Gewissheit des Sieges des Sozialismus, der Perspektive in der Welt und in Deutschland. Warum wird der Sozialismus gesetzmäßig siegen? (...) Warum ist diese Gesellschaftsordnung notwendig? Wer ist der Träger dieser Gesellschaftsordnung - Rolle der Arbeiterklasse. Welche Taten hat die Arbeiterklasse im Bunde mit anderen vollbracht, um den Sieg des Sozialismus herbeizuführen? Wie hat sie gekämpft, wie kämpft sie, wie können heute junge Arbeiter und Genossenschaftsbauern für den Sieg des Sozialismus kämpfen?
2. Was ist die DDR? Warum ist sie unser Vaterland? Warum müssen wir sie stärken? Wie verbindet sich die Liebe zur DDR und zum Kampf aller revolutionären Kräfte in Deutschland mit den gleichartigen der Arbeiterklasse anderer Länder, mit der Sowjetunion und anderer sozialistischer Staaten?
- (...) 4. Stellung zur Arbeit und Erziehung zur Arbeit. Es ist beunruhigend, dass ein Teil der Studenten in bezug auf Arbeit sehr lax ist, die Arbeit geringschätzen (...).¹³³

Nicht nur werden ArbeiterInnen als die neue Elite propagiert, die ganz alleine das Potenzial besitzen, die DDR und ihr gesellschaftliches System auch auf internationaler Ebene zum Erfolgsrezept der Zukunft zu machen, gleichzeitig werden StudentInnen als faul und systemfeindlich diffamiert, womit eine gewisse Parallele zur BRD jener Zeit gezogen werden kann.

¹³² Siehe: Münkler (1): 16.

¹³³ Siehe: Danyel (1): 285.

6.3 Klassenfeind BRD bzw. Westen allgemein

Nicht oft genug kann erwähnt werden, dass für die DDR und ihre Ideologie Westdeutschland und der Westen allgemein, Kapitalismus, Faschismus und (kriegerischer) Imperialismus in einem untrennbaren, kausalen Zusammenhang gesehen wurden. Für die DDR ging es um die

(...) Frage des Imperialismus und Lösung der nationalen Frage in Deutschland. Die Rolle des deutschen Imperialismus, die Gesetzmäßigkeit seiner Niederlage, der Kampf gegen die aggressive Politik des westdeutschen Imperialismus, der Kampf um die Sicherung des Friedens, um Entspannung, Verständigung und friedliche Wiedervereinigung., die Rolle der „Rüstungsfabrikanten und der großen Monopolisten (müsse deutlicher gemacht werden).¹³⁴

Aller Propaganda zum Trotz stellte sich in der DDR das „richtige“, sozialistische Bewusstsein jedoch nicht in ausreichender Weise ein. Immer mehr Menschen gingen in den Westen oder wurden so genannte Grenzgänger, die in West-Berlin wesentlich besser verdienten und keine Angst vor dem Klassenfeind hatten. Um die Durchsetzung einer neuen, sozialistischen Gesellschaft nicht zu gefährden, reagierte die DDR-Staatsführung radikal und errichtete ab dem 13. August 1961 die Berliner Mauer. Doch

(...) mit der vollständigen Abriegelung vom Westteil Deutschlands (verschärfte sich) die allgemein politische Konfrontation zwischen beiden deutschen Staaten, dessen Folge die massive Erweiterung bzw. Errichtung eines gegenseitigen Feindbildes war (und) die Politik der Staats- und Parteiführung im Ostteil versuchte, die Erbauung dieses „antifaschistischen Schutzwalls“ zu rechtfertigen. Dies tat sie, indem sie ihrer Bevölkerung ein Bild des Klassenfeindes suggerierte, der „psychologische Kriegsführung und konterrevolutionäre Bestrebungen“ hegte. Grenzkinos, verbilligte „Schund- und Schmutzliteratur“, „Menschenhändler“ usw. sollten die „Erbauer des Sozialismus“, die in ihrem Bewusstsein „noch nicht richtig gefestigt“ waren, täuschen und beeinflussen.¹³⁵

Man unterband zwar den weiteren Wegzug und das Leben zwischen den Systemen in Berlin, doch wurde dies den Personen, die von den Vorzügen West-Berlins gerne profitierten, nur indirekt vorgeworfen, schließlich sei dies nur eine Frage der Entwicklung des sozialistischen Geistes, die bei jenem Teil der Bevölkerung eben noch nicht weit genug gediehen war. Seitdem war der Klassenfeind Westen ein stets präsent Politikum, mit dem auf agitatorischer Ebene bis zum Ende der DDR gearbeitet und Druck ausgeübt wurde. Nicht zuletzt waren es auch Spielfilme, die das Feindbild Westen immer wieder reproduzierten und Maßnahmen wie den Bau der Mauer rechtfertigten.

¹³⁴ Siehe: Danyel (1): 285.

¹³⁵ Siehe: Padúx, Jeanette Maria: „Sag mir, wo du stehst und welchen Weg zu gehst...“. Jugend in den 60er Jahren in der DDR - Selbstbild und Fremdbild am Beispiel der Jugendkriminalität, Berlin, 2000, 17.

7. Kulturpolitik als Identitätspolitik - eine Politikfeldanalyse der DDR-Kulturpolitik der 1960er Jahre und ihrer politisch-historischen Grundlagen (unter besonderer Berücksichtigung des Filmwesens und des Einflusses der Sowjetunion)

7.1 Zur allgemeinen Basis der DDR-Kulturpolitik

Um ein Verständnis von der DEFA zu erhalten, soll auf die (kultur-)politischen Grundlagen der DDR eingegangen und so aufgezeigt werden, unter welchen (ideologischen) Voraussetzungen die DEFA gegründet wurde und im Prinzip auch bis zu ihrer Auflösung gearbeitet hat. Hier soll vorausgeschickt werden, dass diesem Abschnitt als Sekundärliteratur eine Arbeit aus dem Jahr 1975 zugrunde liegt, was bedeutet, dass der Autor zeitlich sehr nah am Geschehen und der Streit der Ideologien noch deutlich zu spüren war. Die Wiedervereinigung Deutschlands lag noch in utopischer Ferne und der „Klang“ des Textes zeigt dies auch ganz deutlich, während aus heutiger Sicht verfasste Literatur wesentlich abgeklärter und „entspannter“ verfasst ist. So ist bei Autor Volker Gransow nicht von Kulturpolitik allgemein die Rede, sondern es geht ganz speziell um „Kulturpolitik in der sozialistischen Gesellschaft“, die nicht nur den Zweck habe, die Bevölkerung mit Theatern, Kinos, Museen etc. zu versorgen, sondern „die Verwirklichung der sozialistischen Revolution auf dem Gebiet der Ideologie und Kultur (als allgemeines Ziel)“ habe.¹³⁶ Hier ist Gransow selbst in die ideologische Falle getappt, indem er lediglich der DDR ideologische Manipulation bzw. Einflussnahme mittels Kultur vorhält. Es stellt sich also genauso die Frage der ideologischen Effektivität westdeutscher Kulturpolitik, die es anscheinend durchaus geschafft hat, DDR-Kultur als rein ideologisch zu diffamieren und die westdeutsche als frei und unabhängig zu preisen.

Nichts desto trotz ist „Kulturpolitik in der DDR“ auf diesem Gebiet nicht umsonst ein Standardwerk und dem Autor ein sehr guter Überblick gelungen, der mit der grundsätzlichen Basis der DDR beginnt: der Volksfrontstrategie, die bereits 1935 auf dem VII. Weltkongress der Kommunistischen Internationale in Moskau erdacht wurde. Sämtliche Inhalte der DDR-Kulturpolitik bezogen sich auf dieses Konzept, das vor allem vorsah, „im Kampf gegen den Faschismus (als deutlichste Ausprägung des Monopolkapitals) eine antifaschistische Volksfront zu schaffen (...).“¹³⁷

¹³⁶ Siehe: Gransow, Volker: Kulturpolitik in der DDR, West-Berlin, 1975, 43.

¹³⁷ Siehe: ebd., 49.

Im kulturpolitischen Teil einer Resolution von 1935 (Brüsseler Reichskonferenz der KPD), die bereits für die Zeit nach dem Nationalsozialismus konzipiert war, hieß es schließlich:

Wir Kommunisten wollen in der antifaschistischen Volksfront alle Kräfte der deutschen Nation vereinigen, die der Kulturreaktion des Hitlerfaschismus feindlich gegenüberstehen. Wir Kommunisten wollen den kulturellen und geistigen Schatz des deutschen Volkes, seine Sprache, seine Literatur, seine Kunst und Wissenschaft vor den faschistischen Barbaren retten und für die höhere Entwicklung der Kulturgüter kämpfen. Wir Kommunisten appellieren an alle Werktätigen, an alle Menschen von Kultur und Geist in Deutschland und der ganzen Welt, gegen den unmenschlichen Terror der Faschisten gegenüber allen andersdenkenden Menschen, gegen die Folterungen in den Gestapohöhlen, gegen die barbarische Behandlung der politischen Gefangenen...zu protestieren und den Kampf für die Freilassung aller politischen Gefangenen zu führen (...)¹³⁸

Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges 1939 wurden derartige Resolutionen erst einmal ad acta gelegt, doch am 25.9.1944 kam in Moskau eine KPD-Kulturkommission zusammen, um sich Gedanken über eine neue Kulturpolitik nach Kriegsende zu machen. Schon hier zeigt sich, dass Kultur sehr ernst genommen und eine „kulturelle Revolution als notwendiger Teil der Demokratisierung“ angesehen wurde. „Wir müssen Voraussetzungen (...) schaffen, dass (...) die erhabenen Ideen der Besten unseres Volkes, (...) die Ideen echter, tiefgefühlter kämpferischer Humanität und wahrer Freiheit und Demokratie zu den beherrschenden Kräften in unserem kulturellen Leben werden (...)“¹³⁹, proklamierte der frühere Sozialdemokrat und SED-Mitbegründer Wilhelm Pieck auf der ersten zentralen Kulturkonferenz der KPD 1946. Die Ziele der Kulturpolitik der KPD waren also zunächst einmal ganz grundsätzlich die „konsequente antifaschistisch-demokratische „Umerziehung“ des deutschen Volkes, Schaffung einer neuen „Intelligenz“ aus Arbeitern und Bauern sowie Pflege des humanistischen Erbes und Durchsetzung einer neuen antifaschistisch-demokratischen Kultur“¹⁴⁰, was durch Schaffung des so genannten Kulturbundes¹⁴¹ erreicht werden sollte. Im Laufe der Jahre 1945 und 1946 erhöhte sich die Mitgliederanzahl rasant und es wurden konkrete kulturelle Projekte ins Leben gerufen, wie etwa der noch heute bekannte „Aufbau“-Verlag, das Kulturmagazin

¹³⁸ Siehe: Gransow: 50.

¹³⁹ Siehe: ebd., 51.

¹⁴⁰ Siehe: ebd.

¹⁴¹ Der am 4.Juli 1945 im Berliner Funkhaus gegründete Kulturbund verstand sich selber als Institution, deren Bemühung es war, die SBZ mit den „kulturellen Errungenschaften“ der Sowjetunion vertraut zu machen und setzte sich selbst sieben Leitsätze: „ 1. Vernichtung der Naziideologie (...), 2. Bildung einer nationalen Einheitsfront der deutschen Geistesarbeiter (...), 3. Überprüfung der geschichtlichen Grundentwicklung unseres Volkes (...), 4. Wiederentdeckung und Förderung der freiheitlichen humanistischen, wahrhaft nationalen Tradition unseres Volkes, 5. Einbeziehung der geistigen Errungenschaften anderer Völker in den kulturellen Neuaufbau Deutschlands (...), 6. Verbreitung der Wahrheit (...), 7. Kampf um die moralische Gesundung unseres Volkes. (...) Förderung des Nachwuchses und Anerkennung hervorragender Leistungen durch Stiftungen und Preise“, vgl. und siehe: ebd., 53f.

„Aufbau“, die Wochenzeitung „Sonntag“, sowie eine kulturpolitische Radiosendung, so dass der Kulturbund „bald alle Bereiche des kulturellen Lebens erfasste.“¹⁴²

Nicht umsonst wurde der Kulturbund zum Ende des Jahres 1947 in West-Berlin verboten.¹⁴³

Im Mai 1953 wurde vom ZK ein *Neuer Kurs* ausgerufen, der sich jedoch nicht so sehr mit der Kulturpolitik beschäftigte. Der folgende Arbeiteraufstand vom 17. Juni 1953, von der SED als „faschistischer Putsch“ bezeichnet, hatte jedoch auch kulturpolitische Auswirkungen, was vor allem die Reaktionen der Kulturschaffenden betraf, in denen sich eine mehr oder weniger starke Parteilinie widerspiegelte. Einige kritisierten die Aufständischen und ermahnten sie, „künftig sehr viel und sehr gut (zu) mauern (...) ehe euch diese Schmach vergessen wird.“¹⁴⁴

Schon früh wurde also deutlich, dass eine selbst ernannte antifaschistische (Kultur-) Politik alleine die Bevölkerung in ihren Bedürfnissen und Erwartungen nicht befrieden konnte und lediglich oktroyiert war. Der Konflikt zwischen staatssozialistischer Politik und dem freien Willen der Menschen bestimmte die tägliche Realität der DDR im Forschungszeitraum der Diplomarbeit genauso wie kurz vor ihrem Ende im Jahr 1990. Dies gilt schließlich auch als Beweis dafür, dass die These falsch ist, nach der der „Überbau“ die „Basis“ nur zu ihrem Glück zwingen muss, um eine antifaschistische, funktionierende Gesellschaft zu kreieren.

7.2 Die DEFA als kulturpolitisches Werkzeug im Filmwesen

Für die Durchsetzung der kulturpolitischen Ziele im Filmwesen wurde im Mai 1946 von der Sowjetunion schließlich die „Deutsche Film-Aktiengesellschaft“, infolge abgekürzt DEFA, gegründet. Gründung und Entwicklung der DEFA und deren politischen Rahmenbedingungen in den 1960ern sollen im Folgenden erläutert werden.

7.2.1 Die Gründung und ersten Jahre der DEFA

Die Grundlage für die DEFA war die Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD), die bis 1949 die oberste Instanz in der SBZ war. Schon in den ersten Monaten nach Ende des Zweiten Weltkrieges begannen erste Überlegungen zur Gründung einer eigenen Filmproduktionsgesellschaft in der SBZ, die mit der Etablierung des „Filmaktivs“ im Oktober 1945 konkret wurden. Das Filmaktiv wurde

¹⁴² Siehe: Gransow: 55.

¹⁴³ Vgl.: ebd.

¹⁴⁴ Siehe: ebd., 77.

auf Anweisung der SMAD ins Leben gerufen und hatte die Aufgabe, die Schaffung einer Filmproduktion zu planen. Die Beteiligten waren zur Gänze Mitglieder der KPD, darunter Kurt Maetzig, der in den 1960er Jahren mit seinem Film „Das Kaninchen bin ich“ die Zensurpolitik der SED besonders deutlich zu spüren bekam und fortan einer der bekanntesten Regimekritiker war.

Am 22.11.1945 fand die erste Sitzung des Filmaktivs statt, nachdem die Gründung der späteren DEFA durch Josef Stalin und Georgi Schukow¹⁴⁵ genehmigt worden und der Chefdramaturg durch die SMAD abgesegnet war.¹⁴⁶ Der Einfluss der Sowjetunion auf die Kulturpolitik der DDR war also von Anfang an enorm.

Nach einiger Diskussion unter Beteiligung von Filmschaffenden, Vertretern des Zentralkomitees (ZK) der SED und der SMAD erhielt die DEFA am 16.5.1946 schließlich die Produktionslizenz, zu deren Bekanntgabe „alle größeren Persönlichkeiten der Politik, Wissenschaft und Kunst“ geladen waren, was eindeutig „zeigt, welch hoher Stellenwert der Gründungsfeier beigemessen wurde.“¹⁴⁷

Der Leiter des Kulturreferates der SMAD sprach bei der Lizenzvergabe bezüglich der Funktion der DEFA klare Worte:

Die Filmgesellschaft DEFA hat wichtige Aufgaben zu lösen. Die größte von ihnen ist der Kampf für den Aufbau Deutschlands, das Ringen um die Erziehung des deutschen Volkes (...) im Sinne der echten Demokratie und Humanität, und damit Achtung zu wecken für andere Völker und Länder. Der Film als Massenkunst muss eine mächtige und scharfe Waffe gegen die Reaktion und für die in die Tiefe wachsende Demokratie, gegen den Krieg und den Militarismus und für Frieden und Freundschaft aller Völker der ganzen Welt werden.¹⁴⁸

Es war also von Anfang an evident, dass die DEFA sehr viel mehr erfüllen sollte, als die reine Versorgung der Bevölkerung mit Spielfilmen. Viel mehr sollte sie einen wichtigen Beitrag zur Durchsetzung der politischen Ziele leisten. Die DEFA, das volkseigene Filmstudio, war also auf den richtigen ideologischen Kurs zu bringen, dessen Einhaltung und Wirksamkeit penibel verfolgt und kontrolliert wurde.

Das größte Problem der SED war diesbezüglich, „dass die überwiegende Zahl der Filmkünstler der DEFA sich kaum von dem gesellschaftlichen Konzept leiten ließen, wie es die SED langfristig anstrebte“ und „den politischen und ökonomischen Maßnahmen - Enteignungen, Verstaatlichungen und der Bodenreform -“¹⁴⁹ eher kritisch gegenüber standen. Ein Grund, warum die Filmschaffenden zwar von dem

¹⁴⁵ Generalstabschef der Roten Armee, Verteidigungsminister und Marschall der Sowjetunion.

¹⁴⁶ Vgl. Heimann, Thomas: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959, Berlin, 1994, 49f.

¹⁴⁷ Siehe: ebd., 50f.

¹⁴⁸ Siehe: Gransow: 55.

¹⁴⁹ Siehe: Heimann: 57.

Ziel einer Aufarbeitung des Nationalsozialismus überzeugt waren, von den Ideen einer sozialistischen Gesellschaftsordnung jedoch weniger, liegt vermutlich auch darin, dass mehr als die Hälfte aller MitarbeiterInnen in den Westsektoren lebten und dort ihre Freizeit verbrachten.¹⁵⁰

In den ersten Jahren gab es auch weitere organisatorische Probleme, was vor allem die Finanzierung der DEFA und die Sicherstellung von Ressourcen betraf, doch zum Ende des Jahres 1947 stellten die SED und vor allem die Sowjetunion die finanziellen Mittel und die Materialversorgung sicher, was den Einfluss weiter erhöhte.¹⁵¹

Thematisch beschäftigten sich die ersten DEFA-Filme (wie teilweise auch in den 1960er Jahren) mit dem Nationalsozialismus und allgemein mit der (militaristischen) deutschen Geschichte und der „Notwendigkeit sozialistischen Aufbaus als Konsequenz des Antifaschismus“, doch „entstanden 1949 auch einige reine Unterhaltungsfilme, die ausgesprochen unpolitischen Charakter trugen.“¹⁵² Zwar sagte ein Kulturoffizier zu diesen Filmen: „Größtenteils waren sie kitschig, manchmal sogar albern und trugen keinesfalls zur Umerziehung der deutschen Bevölkerung bei (...), aber sie waren auch nicht schädlich und boten den Menschen Abwechslung.“¹⁵³ Jedoch gibt es ein geheimes Sitzungsprotokoll vom 3.5.1949, in dem der Ton ein ganz anderer ist:

Die Partei betrachtete den Film als ein wichtiges Propagandamittel und hat sich um die DEFA mehr gekümmert als um eine andere kulturelle Institution. (...) Das ideologische Niveau der DEFA ist abgesunken. Es wurden zu große Zugeständnisse ideologischer Art gemacht (...). Wir werden in Zukunft keine Kompromisse in ideologischen Fragen mehr zulassen.¹⁵⁴

Die logische Konsequenz war, dass die DEFA „straffer als bisher an die Interessen der SED und der UdSSR gebunden (wurde), um den Grad ideologischer Einflussnahme zu erhöhen“¹⁵⁵ und die Führungsriege der DEFA ab 1950 anstatt aus KünstlerInnen nur noch aus Parteifunktionären bestand.¹⁵⁶ Doch auch nach der Installation linientreuer Genossen zeigte sich die SED-Führung noch nicht zufrieden und 1952 wurde die Arbeit der DEFA wieder scharf kritisiert. Es wurde bemängelt, dass die Hauptakteure und Helden nicht der Arbeiterklasse angehörten „und die

¹⁵⁰ Vgl. Heimann: 57.

¹⁵¹ Vgl. ebd., 67.

¹⁵² Siehe: Gransow: 57.

¹⁵³ Siehe: Heimann: 63.

¹⁵⁴ Siehe: SAPMO DY 30/IV 2/4/278, 200-206, in: Schittly, Dagmar: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen, Berlin, 2002, 32.

¹⁵⁵ Siehe: Heimann: 52.

¹⁵⁶ Vgl. Schittly: 48.

Propaganda für den Aufbau des Sozialismus vernachlässigt worden sei.“¹⁵⁷ Folge war eine völlige Umstrukturierung der DEFA: Am 7.8.1952 veröffentlichte die SED die „Verordnung über die Bildung des Staatlichen Komitees für Filmwesen“, was konkret bedeutete, dass die DEFA sich in Zukunft nur noch um die Produktion an sich kümmern sollte und künstlerische Fragen, wie etwa die Auswahl der Drehbücher, dem neu gebildeten Filmkomitee übertragen wurden. Dessen Vorsitzender konnte vom Ministerrat der SED berufen und jederzeit abberufen werden. Jede Freiheit und Vielfalt im DEFA-Film wurde damit beseitigt. Die Filmproduktion wurde ab sofort nur noch von der Partei gelenkt und die Anzahl der produzierten Filme nahm aufgrund großer Unsicherheit auf allen Seiten zunächst ab.¹⁵⁸

7.2.2 Politische Rahmenbedingungen in den 1960er Jahren - Zensur und Einfluss der Sowjetunion

Mit dem Bau der Mauer verbanden viele KünstlerInnen die Hoffnung, dass damit auch eine Liberalisierung im Kulturbereich stattfinden würde, die unmittelbare Konkurrenz mit dem Westen war schließlich geringer geworden. Doch die SED war zu keinen Kompromissen bereit, eine starke Zensurpolitik sollte die Weiterverbreitung so genannter „kleinbürgerlicher“ Ideale verhindern. Es dürfe schließlich „nicht gleichgültig sein, wozu unsere Literatur und Kunst die Menschen erziehen, wie und in welche Richtung sie unsere Jugend beeinflussen.“¹⁵⁹

Da das genaue Procedere bis heute nicht völlig geklärt ist¹⁶⁰, wird auf die Zensurpolitik im Einzelnen nicht eingegangen. Der Einfluss der SMAD, die in den ersten Jahren die Kontrolle über die DEFA innehatte, war in den 1960er Jahren nicht mehr vorhanden.¹⁶¹ Kontrollen und Verbote wurden nun durch die SED ausgeführt.¹⁶²

Diese hatte 1952 das „Staatliche Komitee für Filmwesen“ ins Leben gerufen, das von nun an für die Genehmigung und Abnahme von Filmen verantwortlich sein sollte.

¹⁵⁷ Siehe: Schittly: 51.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., 53.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., 105ff.

¹⁶⁰ Hier ist sich die Wissenschaft uneinig. Da das Kontroll- und Zensursystem der DDR jedoch derart komplex und geheim war, schließt sich diese Arbeit den ForscherInnen an, die eine genaue Aufschlüsselung der Zensur für kaum möglich halten.

¹⁶¹ Dies bedeutete jedoch nicht, dass die Sowjetunion nicht weiterhin allgemeinen Einfluss auf die Kulturpolitik der DDR hatte. So war die Machtübernahme durch Leonid Breschnew mit dafür verantwortlich, dass das Kulturplenum derart repressiv war, so dass man der Sowjetunion auch in den 1960er Jahren durchaus indirekt Zensur vorwerfen kann.

¹⁶² Vgl. Heimann: 46.

Bereits 1954 wurde dieses wieder aufgelöst und als neue Hauptverwaltung (HV) Film in das Kulturministerium eingegliedert. Die HV Film konnte jedoch nicht unabhängig agieren, sondern war vom Politbüro des ZKs der SED, also der höchsten Instanz, abhängig und damit auch indirekt vom Ministerium für Staatssicherheit (MfS). Dieses kontrollierte von Anfang an auf verschiedene Art und Weise die Abläufe innerhalb der DEFA und deren KünstlerInnen.

Nachdem Anfang der 1960er Jahre die Genehmigung von Filmen, also die Vorzensur, auf die Studioleitung der DEFA übertragen wurde, wurde dies im Rahmen des Kulturplenums (siehe nächstes Kapitel) 1965 wieder rückgängig gemacht.

Die Zensur in der DDR bestand also neben einer Selbstzensur der KünstlerInnen aus einer staatlichen Vor- und Nachzensur, die ab 1965 besonders streng durchgeführt wurde. In der Vorzensur musste ein Drehbuch und der Stab genehmigt werden, in der Nachzensur wurden in erster Linie Details kritisiert und zum Beispiel einzelne Dialoge geändert.

8. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965 (Kulturplenum)

Im Rahmen der Produktionsgeschichte der DEFA gab es in den 1960er Jahren eine entscheidende Zäsur, die sich auch bei der Filmauswahl und deren Analyse niederschlagen wird. Nachdem die politische Führung nach dem Bau der Mauer am 13.8.1961 zunächst nach dem altbekannten Muster „Zuckerbrot und Peitsche“ handelte und als Ausgleich zur eingeschränkten Freiheit ab 1963 einen liberaleren Umgang mit ihren KünstlerInnen pflegte, wurden diese demokratischen Bemühungen bereits 1965 beim 11. Plenum des ZK der SED¹⁶³ aufgrund des Machtwechsels in der Sowjetunion (von Nikita Chruschtschow zu Leonid Breschnew) wieder rückgängig gemacht. „Durch das 11. ZK-Plenum wurden zwei DEFA-Filme spektakulär verurteilt, in der Folgezeit bis Herbst 1966 weitere zehn Filme verboten, nicht vollendet oder aus dem Programm genommen“¹⁶⁴. Zu sehr hatten sich KünstlerInnen, und insbesondere auch FilmemacherInnen, mit dem sozialistischen System kritisch auseinandergesetzt, zu offen wurden regimekritische Äußerungen getätigt und vor allem zu groß war die Identifikation der DDR-Bevölkerung mit den so oft dargestellten „demoralisierten“ Westdeutschen.

¹⁶³ ZK der SED steht für Zentralkomitee der SED.

¹⁶⁴ Siehe: Wischnewski, Klaus: Die zornigen jungen Männer von Babelsberg, in: Agde, Günter (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Berlin, 1991, 172.

Als Schlagwort für die vor diesem Plenum entstandenen Spielfilme gilt der Begriff „Kaninchenfilme“, benannt nach dem Film „Das Kaninchen bin ich“, eine DEFA-Produktion aus dem Jahr 1965, die die DDR-Strafjustiz und die mangelnde Courage in der Gesellschaft zum Thema hat.

Doch zurück zum Plenum selbst, denn das Besondere ist, dass dieses eigentlich lediglich als Wirtschaftsplenum gedacht war, bei dem über das *Neue ökonomische System der Planung und Leitung* (NöSPL) debattiert werden sollte. Erst kurzfristig wurde die Tagesordnung erweitert und kulturpolitische Themen diskutiert, was vor allem bedeutete, dass Kulturschaffende an sich und einige KünstlerInnen namentlich gerügt wurden. Diesen wurde die Schuld an der „kaputten“ DDR-Jugend gegeben, was Ulbricht folgendermaßen formulierte:

Als in der DDR durch bestimmte Gruppen der Jugend und durch die sogenannte Beatbewegung Exzesse sichtbar waren, das bezog sich auch auf Studentengruppen mehrerer Universitäten, haben wir uns die Frage gestellt: Was sind die Ursachen? Wir sind zu der Schlussfolgerung gekommen, dass es nicht richtig wäre, sozusagen mit einer Jugenddiskussion zu beginnen...sondern wir haben uns gesagt, wollen wir doch mal OBEN beginnen mit der Untersuchung, wo ist von seiten zentraler Organe, des Fernsehens, der Kultur, der Literatur so gewirkt worden, dass solche Auswirkungen auf die Jugend unvermeidlich waren?¹⁶⁵

Es ging also darum, die Gründe dafür zu suchen, warum sich vor allem die Jugend westliche Vorbilder suchte, die mit den sozialistischen Idealen von Arbeit und Genügsamkeit wenig zu tun hatten, sondern ein eher hedonistisches, im DDR-Jargon „dekadentes“, Weltbild transportierten. Damit war vor allem auch der Beat verbunden, der als Urform westlicher Kultur verstanden wurde.¹⁶⁶ Als „TäterInnen“ wurden die KünstlerInnen ausgemacht, die in den liberaleren Jahren 1963 bis 1965 mit ihren Werken die Jugend „verdorben“ hätten. Die Parteiführung fürchtete in der Entwicklung einer westlich geprägten Jugend eine Gefahr für das sozialistische Gesellschaftsmodell und sah keinen Rahmen für eine Koexistenz von kritischer (Jugend-)Kultur und einem dennoch positiven DDR-Bild. Es wurde entschieden reagiert: Im Zeitraum 1965/66 wurden diverse Filme und Musikgruppen verboten und klare Vorgaben für die künftige Filmproduktion erstellt.¹⁶⁷ Es fragt sich daher, was den Glauben an den eigenen Staat und dessen System mehr erschüttert hat: Eine kritische Auseinandersetzung, inklusive der Adaption einiger Elemente „westlicher“ Lebensweise oder die Erfahrung von Repression, Kontrolle und Zensur.

¹⁶⁵ Siehe: Knoth, Nikola: Das 11. Plenum- Wirtschafts- oder Kulturplenum?, in: Agde: 66f.

¹⁶⁶ Mehr zum Politikum Beat folgt in einem Exkurs innerhalb der Filmanalyse von „Die Glatzkopfbande“.

¹⁶⁷ Vgl. Wischnewski, Klaus: Die zornigen jungen Männer von Babelsberg: 172.

Klaus Wischnewski, der ab 1960 Chef dramaturg der DEFA war, betrachtet die Zeit retrospektiv so:

Das Merkwürdige in jenen Jahren war, dass das, was wir an Entschlossenheit und Illusionen produzierten, von der Gesamtsituation der DDR herausgefordert war. Wir fühlten uns (...) legitimiert. Aber in den Abläufen vom Dezember '65 bis zum Pogrom gegen (den Spielfilm) „Spur der Steine“ im Sommer '66 wurde uns gezeigt, dass wir nicht legitimiert waren. Nicht zum eigenen Denken, nicht zum eigenen Vorschlag. Wir nicht und niemand. Unsere Motivation, die geboren wurde aus allem, was verkürzt in den Begriff „Deutschland 1945“ zu fassen ist, ist unverstündlich geworden - (...) eines der bittersten Ergebnisse der vierzig Jahre (und so war die erst später erfolgte Erkenntnis), dass diese Partei, diese Bewegung, diese Utopie im ritualisierten System erstarrt waren und zur Schimäre staatspolizeilicher Allgewalt verkommen mussten äußerst bitter.¹⁶⁸

So ist hier auch ein großer Kratzer am DDR-Mythos der antifaschistischen Alternative entstanden. Vor dem 11. Plenum glaubten trotz Mauerbau noch sehr viel mehr Menschen an die DDR als Chance einer echten Alternative in Form eines humaneren und friedlicheren Gesellschaftsmodells. Nachfolgende Generationen, die die Gründung der DDR als „Denk- und Lebensalternative“ nicht mehr mitbekommen hatten, empfanden „ihren“ Staat mehr und mehr als „polizeilich gesicherten Zwangsaufenthalt.“¹⁶⁹ Hier findet sich also auch ein Hinweis wieder, wenn es um die Bedingungen für die Konsistenz und Kontinuität von Mythen geht und die Konsequenzen einer nicht gelungenen bzw. unzureichenden Mythoskonstruktion. So konstatiert auch Wischnewski „eine folgenschwere und langwirkende Identitätskrise“¹⁷⁰ innerhalb der Bevölkerung.

Unmittelbare Folge des 11. ZK-Plenums war schließlich, dass die Zahl der produzierten Filme sehr viel geringer wurde. Während etwa 1961 noch 27 Filme entstanden sind, im Jahr 1964 waren es immerhin noch 16, wurden 1966 nur noch acht Filme gedreht. Dies war auch Folge des bereitgestellten Budgets, das zwar nicht gekürzt wurde, aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Entwicklung und der steigenden Materialkosten jedoch an Wert stark verloren hatte.¹⁷¹ Es bleibt die Frage, warum speziell der Film besonders von den Entschlüssen des Plenums betroffen war, während andere Kunstformen relativ glimpflich davon kamen. Die Begründung kann man wohl in den bereits erfolgten Ausführungen zu Marc Ferro finden, der darauf hingewiesen hat, dass Film von Eliten immer schon für eigene Zwecke instrumentalisiert wurde und auch die „Macht“ von Film als aufklärendes Mittel von unten, im Sinne der Vorstellung von Basis und Überbau, gefürchtet war.

¹⁶⁸ Siehe: Wischnewski, Klaus: Die zornigen jungen Männer von Babelsberg: 171.

¹⁶⁹ Siehe: ebd., 172.

¹⁷⁰ Siehe: ebd.

¹⁷¹ Vgl. ebd., 174.

Speziell auf die DDR bezogen meint Klaus Wischnewski, dass die besondere Härte gegenüber dem Filmwesen etwas mit dem

(...) unglücklichen Verhältnis zu dem Lenin-Satz von „der wichtigsten aller Künste“, mit der überkommenen These vom Massencharakter des Kinos und dem ungeheuerlichen ästhetisch-politischen Trauma bei unseren Regierenden: dass dort, wo Kunst von mehreren hundert Leuten gleichzeitig aufgenommen wird, latent der Aufstand vor der Tür ist (zu tun habe).¹⁷²

In Widerspruch zu dieser Äußerung vertritt diese Diplomarbeit allerdings durchaus die These vom Massencharakter des Kinos als Teil der Populärkultur, die davon ausgeht, dass der besondere Fokus der SED auf die DEFA durchaus seine Gründe hatte, machstabilisierende Zwecke verfolgte und teilweise auch hatte. Ob Zensur und Repression tatsächlich dazu führen, dass gesellschaftliches Aufbegehren verhindert wird und somit langfristig zur Aufrechterhaltung eines bestimmten Status quo beitragen, ist sicherlich eine andere Frage, die sich für die DDR mit dem Fall der Mauer 1989 quasi von selbst beantwortet.

9. Der DEFA-Film



¹⁷³

9.1 Organisation der DEFA

Die DEFA zeichnete sich durch folgende Strukturmerkmale aus:

Ab 1952 war die DEFA in diverse Studios unterteilt: Das DEFA-Studio für Spielfilme (einschließlich Kinderfilme), DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme (wurde 1969 mit dem populärwissenschaftlichen Studio zum DEFA-Studio für Kurzfilme fusioniert), DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme (bis 1969), DEFA-Studio für Trickfilme (ab 1955), DEFA-Studio für Synchronisation, DEFA-Kopierwerke, und das DEFA-Gerätewerk. Diese Studios waren der HV Film untergeordnet, die wiederum unter der Kontrolle der Kulturabteilung des ZK der SED stand.

¹⁷² Siehe: Wischnewski, Klaus: Die zornigen jungen Männer von Babelsberg: 174.

¹⁷³ Offizielles Logo der DEFA, siehe:

<http://www.filmportal.de/df/75/Artikel,,,,,print,,,ED002C8D1AF3F0E5E03053D50B371852,,,,,,.html>, 17.5.2009.

Nur kurze Zeit später wurde allerdings der Film „Bürgermeister Anna“ produziert, in dem es um eine Bürgermeisterin eines Dorfes geht, die sich erst gegen gängige Vorurteile von Männern behaupten muss, dann aber durch ihre unkonventionelle Art Beliebtheit erlangt. Folge waren heftige Diskussionen, indem gerade ihr ungewöhnlicher Führungsstil angegriffen wird, der individualistisch und somit ungeeignet sei, als Vorbild für einen neuen „sozialistischen Menschen“ zu dienen.¹⁷⁹ Als Folge dieses und weiterer Vorfälle wurde beschlossen, dass nicht nur die DEFA-Kommission Einfluss auf die Drehbücher haben solle, sondern dass je nach Themengebiet die Genehmigung der entsprechenden Abteilung des Parteivorstandes einzuholen sei.¹⁸⁰ Eine weitere Zensurmaßnahme war geschaffen.

Anfang der 1950er Jahre waren in DEFA-Filmen Massenszenen typisch, in denen BürgerInnen für ihren Staat auf die Straße gingen. So auch in Kurt Maetzig's Film „Roman einer jungen Ehe“, in dem der Regisseur „seine enthusiastische Zustimmung zur jungen DDR“¹⁸¹ zum Ausdruck bringt. Die Protagonistin des Films, die mit ihrem Partner in West-Berlin lebt, aber erkennt, dass der Osten das humanere und friedlichere System ist, zieht daraufhin in den Ost-Sektor und hält bei einem großen Richtfest eine Lobrede auf die Sowjetunion. Jetzt erst hat auch ihr Ehemann begriffen, worum es geht und dass es nur einen Weg geben kann. Nachdem FriedensdemonstrantInnen aus der SBZ von der West-Polizei niedergeschlagen werden, zieht er - bekehrt und von der Brutalität des Westens überzeugt - ebenfalls nach Ost-Berlin. Figuren, die von der BRD enttäuscht und von einem demokratischen Neubeginn in der DDR fasziniert sind, waren in dieser Zeit und auch später dramaturgischer Standard.

Aufgrund der immer stärker ausgeprägten Kontrolle und Zensur waren viele Entscheidungsträger skeptisch und KünstlerInnen verunsichert. Anfang der 1950er Jahre wurden immer weniger Filme produziert. Erst 1955 kann dieser Trend mit vierzehn Premieren gestoppt werden, nachdem 1953 ein „Neuer Kurs“ eingeschlagen wurde, der den Aufbau des Sozialismus „sanfter“ umsetzen wollte. Für den Film bedeutete dies, dass zunächst auch kritischere Themen verarbeitet werden durften und eine Zusammenarbeit mit KünstlerInnen aus der BRD möglich

¹⁷⁹ Vgl. Schenk: 55.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., 56.

¹⁸¹ Siehe: ebd., 61.

war.¹⁸² Doch zuvor wurde aufgrund der wenigen Produktionen vielen MitarbeiterInnen aus West-Berlin gekündigt und 1958 wurde der „Neue Kurs“ auch schon wieder für beendet erklärt.¹⁸³

Die Person Ernst Thälmann, Vorsitzender der KPD in der Weimarer Republik und 1944 auf Befehl Adolf Hitlers im KZ Buchenwald ermordet, war eine der mythischen Leitfiguren der DDR und so wurde sein Leben unter den Titeln „Sohn seiner Klasse“ und „Führer seiner Klasse“ 1954/55 verfilmt. Somit handelt es sich bei diesen Filmen auch um einen wichtigen Teil der DEFA-Filmgeschichte der 1950er Jahre.¹⁸⁴ Genauso auch „Berlin - Ecke Schönhauser“ von 1957, ein Film, der sozusagen die ostdeutsche Version der „Halbstarke“ ist. Junge Menschen, ihr Umfeld und ihre Probleme sind das große Thema des Films, der nur knapp zugelassen und schon 1958 bei der zweiten Filmkonferenz der SED erneut kritisiert wurde: Bei den Charakteren des Films handele es sich um „anormale oder gar abnorme Figuren“, die „der Kunstauffassung der bürgerlichen Dekadenz“ entsprächen.¹⁸⁵

Ende der 1950er Jahre entstanden wieder mehr Filme, einige davon priesen vor allem die Vorteile des Kollektivs. „Kapitäne bleiben an Bord“ oder „Musterknaben“ sind Beispiele dafür. Systemkritische Filme hatten es jedoch umso schwerer, wie man an „Sonnensucher“ (1958) sehen kann. Der Film wurde als der „größte Fehlschlag“ in der Geschichte der DEFA bezeichnet, da die Vorwürfe des Westens gegenüber der DDR bestätigt würden. Erst 1972 wurde der Film zugelassen.¹⁸⁶

Bis 1960 wurden alle westdeutschen MitarbeiterInnen entlassen und mit dem Bau der Mauer am 13. August 1961 wurde die „Störfreimachung“ endgültig besiegelt.¹⁸⁷ Zunächst hatte dies auch positive Folgen, die DEFA wurde demokratisiert und dezentralisiert, indem künstlerische Gruppen ins Leben gerufen wurden. Ein Effekt, der jedoch nicht lange anhielt.

Zunächst allerdings entstand ein Arbeitsumfeld, das „verblüffend vielgestaltig an Themen, Gegenständen und stilistischen Varianten“¹⁸⁸ war und diverse Filme aller Genres hervorbrachte. Erwähnenswerte Beispiele sind „Beschreibung eines

¹⁸² Vgl. Schenk: 65.

¹⁸³ Vgl. ebd., 76 und 93.

¹⁸⁴ Aus einem internen, staatlichen Dokument geht jedoch hervor, dass „das Szenarium nicht die Aufgabe erfüllt, Genossen Thälmann als Führer der Arbeiterklasse (...) zu zeigen, die Recht behalten hat, und die heute Deutschland wieder aufbaut.“, siehe: SAPMO NY 4182/931, Seite 247f., in: Schittly: 65.

¹⁸⁵ Siehe: Schenk: 139.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., 145f.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., 142.

¹⁸⁸ Siehe: Richter, Erika: Zwischen Mauerbau und Kahlschlag. 1961 bis 1965, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.); Schenk, Ralf (Red.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992, Berlin, 1994, 159.

Sommers“ (1962), „Das zweite Gleis“ (1962) oder „Die besten Jahre“ aus dem Jahr 1965. In allen Filmen wird (staatssozialistischer) Alltag gezeigt und kritisch hinterfragt. Diese Zeit des „unbefangenen Ausprobierens“¹⁸⁹ endete mit dem Kulturplenum jedoch abrupt.

Der Film „Septemberliebe“ des Regisseurs Kurt Maetzig war eine der wichtigsten Produktionen des Jahres 1961. Dargestellt wird ein Liebespaar, das mit den „Gefahren“ des Westens konfrontiert wird und letztendlich dank des MfS zu einem glücklichen Ende findet. Erika Richter sieht in diesem Film eine Art vorgezogene Rechtfertigung des nahe stehenden Mauerbaus.¹⁹⁰ Von den Produktionen, die unmittelbar nach dem Mauerbau in die Kinos kamen, ist noch „Der Mann mit dem Objektiv“ hervorzuheben. Dieser Mann wird durch einen Unfall aus dem (staatssozialistischen) 21. Jahrhundert in die Gegenwart befördert und gibt Zeugnis über eine zukünftige friedliche und glückliche Gesellschaft ohne Geld und Gier.

Ein Jahr nach dem Bau der Mauer erreichte das Publikum der erste *Mauer-Film*, der sich direkt mit diesem Ereignis auseinandersetzte. Es ist die Produktion „...und deine Liebe auch“, einer der drei Filme, die auch im Rahmen der Diplomarbeit analysiert werden sollen. Ein Jahr später, im Sommer 1963, erscheint „Sonntagsfahrer“. Es geht um mehrere Menschen, die einen Tag vor Mauerbau die Republik verlassen wollen. Jedoch werden jene, die dieses Vorhaben vorantreiben als militaristisch und ewiggestrig dargestellt, während die studierenden Kinder nur widerwillig mitkommen und den Wert der DDR längst begriffen haben. Der letzte erwähnenswerte Mauer-Film war schließlich 1967 „Geschichten jener Nacht“, dessen vier Episoden ebenfalls Gegenstand der Filmanalyse sein werden.¹⁹¹

Der *antifaschistische Film*, ein „Lebensnerv des DEFA-Spielfilms“¹⁹², war ein wichtiges Genre über die Jahrzehnte hinweg. In den 1960er Jahren sind die Filme „Königskinder“ (1962) und „Nackt unter Wölfen“ (1963) hervorzuheben, in denen es jeweils um das Thema Widerstand während des Dritten Reiches geht.¹⁹³

Die berühmtesten *Kriminalfilme* der 1960er Jahre waren einerseits der Spionagethriller „For eyes only“ (1963), in dem es einem DDR-Agenten gelingt, den Plan der USA, die DDR zu erobern, zu durchkreuzen und aufzuhalten. Andererseits

¹⁸⁹ Siehe: Richter: 161.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., 160f.

¹⁹¹ Vgl. ebd., 167.

¹⁹² Siehe: ebd., 178.

¹⁹³ Vgl. ebd., 179.

erschien auch der Film „Die Glatzkopfbande“, ebenfalls aus dem Jahr 1963, der auch eines der drei analysierten Filmbeispiele sein wird.

Schließlich folgten einige Produktionen, die durch das Kulturplenum zu den so genannten *Verbotsfilmen* erklärt wurden. Dazu später mehr in einem gesonderten Exkurs.

Die Produktionen nach dem 11. Plenum des ZK der SED waren durch die „Überprüfungen, Gutachten, Anweisungen von außen und oben, Parteiverfahren, nachvollziehende Selbstzensur“¹⁹⁴ etc. bestimmt. Im Jahr 1966 waren dadurch lediglich neun Filme produziert worden, darunter auch der erste DDR-*Indianerfilm*.

Die DEFA versuchte sich zu rehabilitieren und ihr Image von den Ereignissen des 11. Plenums loszulösen. Schon 1967 stieg die Zahl der Premieren auf 16 Filme an. Thematisch lag das Gewicht jedoch nicht mehr auf der realistischen Gegenwart, sondern eher auf der Geschichte der Arbeiterbewegung und des Widerstands.¹⁹⁵ Zudem entstanden aber auch einige Gegenwartsfilme, bei der diese aber eher „mit leichter Kost freundlich umspielt“¹⁹⁶ wurde.

Bis auf wenige Ausnahmen, wie etwa „Ich war neunzehn“, waren die restlichen Produktionen bis 1970 eher dem leichteren Genre zuzurechnen, zum Beispiel „Heißer Sommer“ von 1968, bzw. handelte es sich, wie erwähnt, um Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit.

10. Filmanalysen

Hier traten den Rezipienten nicht Helden gegenüber, die sich in anderen Hemisphären (bewegten und) daher unerreichbar waren. Meistens wurden ganz alltägliche Menschen beschrieben, die sich aus der Sicht des gegenwärtigen Normalbürgers in einer durchaus vorstellbaren und nachzuvollziehenden Situation befanden und dann aber in die Ereignisse der Vergangenheit und in antifaschistische Bewährungssituationen eintauchten. Der Beginn lag oft im Alltag. Die Helden waren wie jeder andere, sie verhielten sich erst später außergewöhnlich. Der Leser (oder Zuseher) konnte die Handlung nachempfinden. Ihm wurde suggeriert, dass er sich genauso wie der „Held“ verhalten würde, wenn er jener wäre.¹⁹⁷

Die hier skizzierte Charakterbeschreibung trifft auf sehr viele DEFA-Filme zu, so auch auf die meisten ProtagonistInnen der ausgewählten Filme. Im Zuge dieser Arbeit werden im Folgenden drei Filme analysiert: „...und deine Liebe auch“ (1962), „Die Glatzkopfbande“ (1963) und „Geschichten jener Nacht“ (1967).

¹⁹⁴ Siehe: Wischnewski, Klaus: Träumer und gewöhnliche Leute. 1966 bis 1979, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.); Schenk, Ralf (Red.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992, Berlin, 1994, 213.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., 216.

¹⁹⁶ Siehe: ebd., 217.

¹⁹⁷ Siehe: Zimmering: 40.

Bei diesen Filmen handelt es sich um eine Auswahl von insgesamt 25 gesichteten Produktionen, die sich wie folgt begründet: Erstens ist bei allen drei Filmen der Bau der Berliner Mauer eine inhaltlich tragende Komponente, so dass die Filme diesbezüglich gut zu vergleichen sind. Hinzu kommt, dass alle drei Filme tatsächlich ein großes Publikum hatten, was für die Auswahl entscheidend ist. Die Verbotsfilme hingegen waren größtenteils erst nach der Wende 1989 zu sehen und daher ungeeignet für eine Analyse, der als theoretisches Fundament auch die Bedeutung der Filme für die Populärkultur zugrunde liegt. Da die Verbotsfilme jedoch für die 1960er Jahre entscheidend sind, folgt im Anschluss an die Filmanalysen noch ein kurzer Exkurs, der auf die Besonderheiten dieser Produktionen hinweist.

Ansonsten verschaffen die drei ausgewählten Filme einen guten Überblick über den Forschungszeitraum und decken darüber hinaus verschiedene Genres ab.

Formal gesehen werden sich die Analysen in folgende Bereiche aufteilen: Zunächst erfolgen Angaben zu Stab und Produktion an sich und eine kurze Inhaltszusammenfassung. Anschließend werden die Filme mittels einer qualitativen Inhaltsanalyse auf Basis der Gründungsmythen untersucht.

Abschließend dienen staatliche Dokumente und Artikel aus der Presse als Ergänzung, die Hintergründe beleuchten und teilweise Hinweise zur Rezeption liefern.

10.1 „...und Deine Liebe auch“

10.1.1 Stab und Inhalt

Frank Vogel (Regie), Paul Wiens (Drehbuch) und Günther Ost (Kamera) haben „...und deine Liebe auch“ unmittelbar nach dem Bau der Mauer produziert. Premiere hatte der Film schließlich im Jahr 1962. Darsteller sind unter anderem Armin Müller-Stahl (Ulli), Ulrich Thein (Klaus) und Kati Székely (Eva). Inhaltlich geht es darum, dass zwei Stiefbrüder, Ulli und Klaus, um eine Frau kämpfen. Während Ulli von der DDR überzeugt ist (er ist Arbeiter und Reservist in der Armee), arbeitet Klaus in West-Berlin und verdient dadurch wesentlich mehr Geld als sein Bruder, der „seinem“ Staat treu ist. Eva ist zunächst beeindruckt von Klaus, der sich zunächst selbstsicher, willensstark und charmant gibt. Der Bau der Mauer stellt für Klaus einen Schock dar, der sich schon bald auch auf die Beziehung mit Eva auswirkt. Er ist launisch, aufbrausend und aggressiv. Eva, die inzwischen von Klaus schwanger ist,

trennt sich schließlich und sucht Trost bei Ulli. Dieser ist das genaue Gegenteil von Klaus und kümmert sich liebevoll, zurückhaltend und fürsorglich um Eva. Klaus plant währenddessen seine Flucht in den Westen, wird aber schließlich durch Ulli aufgehalten. Erst im Gefängnis begreift Klaus schließlich, dass er in der DDR zu Hause ist und sein vorheriges Verhalten ein Fehler war.

Es handelt sich also um ein Stück Alltag, das jedoch höchst politisch und ideologisch aufbereitet ist. Das wusste auch der Regisseur Paul Wiens, der am 30.8.1961 gemeinsam mit dem Produktionsleiter des DEFA-Studios für Spielfilm ein erstes Memorandum zu dem Film verfasste, der ursprünglich „Bei uns“ heißen sollte:

künstlerisch-ideologische Zielsetzung:

1. Der Film könnte „Selbstbestimmung“ heißen. (...)

Ort und Zeit (Berlin, ab 12.8.61) liegen also im Zentrum, in der entscheidenden Etappe des nationalen Kampfes um einen Friedensvertrag und um die Regelung der Westberlin-Frage. Hier und jetzt gehört jede gesellschaftliche Aktion, jedes private Tun und Verhalten, die Arbeit, der Alltag jedes einzelnen „bei uns“ zum historischen Strom unserer nationalen Selbstbestimmung als friedliebendes, unabhängiges, sozialistisches Volk. Weil wir, weil die Arbeiterklasse und ihre Partei, weil die friedfertigen, zukunfts zugewandten Kräfte des deutschen Volkes, weil jeder von uns „bei uns“ das eigene und das nationale Schicksal in seinen Händen hält und immer wieder aufs Neue selbst bestimmt oder - es unterlässt... Auch bei jeder Entscheidung, die vielleicht auf den ersten, flüchtigen Blick nur seine persönlichsten Interessen betrifft.

2. Die Beschlüsse und Maßnahmen unserer Volksmacht zur Sicherung unserer Grenzen und zum Schutz unseres friedlichen sozialistischen Aufbaus am 13. August waren ein Anfang. (...) Für viele, auch bei uns (Grenzgänger), ist jetzt eine Zeit des Umdenkens, des Sich-Entscheidens, der Bewährung angebrochen, gerade unter dem Blickpunkt der Frage: Wer ist ein guter Deutscher?

3. Versuch, auf neue Art (was Methode und Stil anbelangt) (...) ein überhöhtes, aber lebensgetreues und wahrhaftiges Bild (zu) geben vom Wachstumsprozess sozialistischer Sitten (...) Damit auch ein Mensch in einem ganz anderen Land (...) versteht, was wir wollen und empfinden, wenn wir auf neue Art alten Ausdruck gebrauchen: „Bei uns...“.

4. Von unseren drei Helden ist uns Ulli der nächste. Wir teilen seine Überzeugungen und sein Lebensgefühl ganz. Seine innere Auseinandersetzung, seine Bewährung sind auch die unseren.“¹⁹⁸

Die bewusste ideologische Vereinnahmung des DEFA-Films wird durch dieses Memorandum ein weiteres Mal bestätigt. Die folgende Inhaltsanalyse wird dies zusätzlich aufzeigen.

10.1.2 Inhaltsanalyse

„...und deine Liebe auch“ war der erste so genannte Mauer-Film nach Schließung der Grenzen. Zu jener Zeit wollte man der Bevölkerung die Notwendigkeit der Maßnahmen bewusst machen und versuchte dies im vorliegenden Film durch die Darstellung einer Ménage à trois, die jedoch in ihrer Ausformung höchst politisch ist und mit der Darstellung der nationalen DDR-Mythen arbeitet:

¹⁹⁸ Siehe: BArch DR117/23213.

Antifaschismus

Auf die faschistische Vergangenheit und eine entsprechende antifaschistische Umwälzung in der DDR wird in „...und deine Liebe auch“ nicht mittelbar angespielt. Es wird mehr auf die weiteren Mythen Bezug genommen, die jedoch, wie bereits erläutert, als Derivate des Antifaschismus-Mythos verstanden werden können. Eine enge Verknüpfung ist daher gegeben. Nur wenige Male wird das Dritte Reich angesprochen, etwa als Eva ihre Wohngegend in Ost-Berlin beschreibt:

„Aber dass hier so viel Blut verfloss 1933, als hier die Nazis hausten, davor erfuhr ich auch erst, als ich herkam. Heute ist alles so friedlich. Klaus dachte damals überhaupt nicht an so etwas.“ In einer anderen Szene wird ein Park gezeigt und aus dem Off wird erklärt: „Hier standen Häuser vor dem Krieg. Jetzt haben wir einen Volkspark draus gemacht, wo Ruinen waren. Und der Heine sitzt jetzt auf seinem Stuhl und lächelt, wo ich geboren bin.“

Wenn es sich hierbei auch nur um zwei kurze Zitate handelt, so wird doch das gesamte antifaschistische Selbstverständnis der DDR-Führung deutlich. Es wird eindeutig darauf verwiesen, dass es heute, also in der DDR, einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit gibt. Die DDR und ihre Bevölkerung (das Wir) hat demnach die sozialistische Umwälzung begonnen, während in der BRD Kontinuitäten perpetuiert würden. So macht Eva genau das Klaus zum Vorwurf. Sein eigennütziger Egoismus lasse diese Errungenschaft außer Acht und spiele der kapitalistischen Raffgier des Westens zu.

Durch die Darstellung der Charaktere von Klaus und Ulli wird metaphorisch eine West-Ost-Dichotomie erstellt. Dazu mehr unter Feindbild BRD.

ArbeiterInnenklasse

Die Bedeutung von Arbeit und ArbeiterInnen ist für die Analyse von „...und deine Liebe auch“ zentral. Ständig findet man Hinweise auf Arbeit als wichtiger Bestandteil des staatssozialistischen Aufbaus. Schon gleich zu Beginn erklärt Ulrich Sittich (Ulli), Elektromonteur aus dem Off: „...und dann ging ich wie jeden Morgen zur Arbeit.“

Auch Eva wird als eine gewissenhafte Person eingeführt: „Eva ging an die Arbeit wie ich, so war´s.“

Nur Klaus, der sein Geld in West-Berlin verdient entspricht nicht dem Ideal der DDR, was jedoch mit dem Bau der Mauer ein Ende nimmt. Ulli ist an der Schließung der

Grenze direkt beteiligt und sinniert über Eva, die sich zunächst für seinen Stiefbruder entschieden hat und die „im Bombenregen“ begrabene, gemeinsame Mutter:

In den folgenden Tagen dachte ich oft an Eva. Wenn die Kampfgruppe wieder ins Werk zurückkehrt, werde ich sie ausfindig machen. Und wieder dachte ich: Würden doch Klaus endlich die Augen aufgehen! Wie kommt es nur? Die gleiche Mutter, seine, hat uns mit Entbehrung und schwerer Arbeit durchgebracht nach dem Krieg. Hat uns beide erzogen. Eine Arbeiterin. Er aber sah nicht, worum es ging. Glück war für ihn Zufall oder persönliche Geschicklichkeit. Dass wir selbst unsere Angelegenheiten regeln, den Staat selber in die Hände nehmen müssen, das war ihm schnuppe.

Die verstorbene Mutter wird als harte Arbeiterin zur Heldin und Klaus, der diese Aufopferung nicht würdigt, zum Buhmann, der die Bedeutung des arbeitenden Kollektivs noch nicht verstanden habe. Ganz im Gegenteil ist Ulli von der Effektivität harter, kollektiver Arbeit überzeugt. Privates/Individuelles müsse dabei einfach manchmal in den Hintergrund treten:

Die Kollegen von der Elektrokohle hatten aufgerufen zum Produktionsaufgebot. Wir von der Glühlampe zogen mit. Wir brauchten unser Licht nicht unter den Scheffel zu stellen. Aber so einfach, wie es später manchmal in den Zeitungen stand, war es ja nicht. Auch nicht so einfach zu begreifen, wenn es erstmal an die eigene Lohntüte geht. Hat doch jeder seine privaten Dinge im Kopf und meint bei sich: Vielleicht geht's auch ohne mich. Aber langsam: Mit der Zeit und gemeinsam kommt man drauf: Heutzutage hängt alles zusammen. Das ganze Land und die ganze Welt kommt zu dir ins Zimmer. Stundenlang berieten wir oft. Es ist nicht leicht, einen anderen Menschen zu überzeugen. Jeder ist eine Welt für sich. Es ist alles nicht so leicht, und doch: Jeder ist heutzutage verantwortlich. Es klingt sonderbar, man mag darüber kichern. Aber wir alle zusammen entscheiden in der täglichen Arbeit über die Republik, über ganz Deutschland, über den Frieden usw. usw. usw. Das Leben geht immer weiter und immer die Liebe auch.“ (...)

Mehr Lampen. Besser. Dauerhafter. Schneller. Mehr Licht. Neue Exportaufträge. Die Republik braucht Devisen. Bei angestrenzter Arbeit vergesse ich alles. Keine Zeit zum Rühren im eigenen Glück. Oder Pech.

Die Intention dieses Monologs ist klar: Jede/r Einzelne muss hart arbeiten, um zusammen weiterzukommen. Jede/r trägt Verantwortung für den Staat. Private Bedürfnisse müssen dabei manchmal zurückgesteckt werden. Doch Ulli gibt sich zuletzt doch gnädig und beruhigt, dass das Leben natürlich nicht nur aus Arbeit besteht, sondern auch aus Liebe. Nach erfolgreichem Einsatz für das Kollektiv sei die Rückkehr ins Private durchaus erlaubt. Dieses klassische Prinzip des Monomythos, in dem ein Held aus dem Privaten ins Öffentliche gerufen wird, um nach getaner Aufgabe zögerlich ins Private zurückzukehren, ist typischer Filmcharakter, sowohl in der DDR, als auch noch heute und besonders in den 1990er Jahren in den USA, auch wenn dort nicht auf die arbeitende Klasse als solche verwiesen wird.

Klassenfeind BRD

Die Konkurrenz der Systeme wird über die klassische Betonung des imperialistischen, brutalen und arroganten Westens vermittelt, der es sich zum Ziel gesetzt habe, die DDR und ihre Verbündeten zu vernichten. Dieses dichotome Bild der friedliebenden, humanistischen DDR vs. der imperialistischen, kapitalistischen BRD wird im Laufe des Films hauptsächlich über die Darstellung der beiden Stiefbrüder transportiert. Nachdem Ulli als guter DDR-Staatsbürger porträtiert wurde, folgt die Einführung des Charakters von Klaus, der, nur mit einer Lederjacke und Jeans bekleidet, die Wohnungstüre öffnet, um seinen im Westen erzielten Lottogewinn von 500 DM entgegenzunehmen. Die Überbringerin ist das bereits erwähnte junge Mädchen Eva. Klaus beginnt sofort zu prahlen, um so Eva zu einem Treffen zu überreden:

„Ich hab ein Auto, das heißt ich fahr Taxi für ne große Klitsche drüben.“

Die schüchterne Eva kontert jedoch sofort: „Bilden Sie sich darauf was ein?“

„Ja klar, da kann ich Sie mal spazieren fahren“, antwortet Klaus selbstbewusst. Die Ausgangsposition wird hier bereits deutlich: Klaus ist der forsche Macho, der das „Provinzmädchen“ Eva zwar einerseits einschüchtert, ihr andererseits aber auch imponiert. Es kommt schließlich noch am selben Abend zu einem Treffen, an dem auch Ulli teilnimmt. Die drei jungen Leute befinden sich in einem Tanzlokal. Klaus bestellt von seinem West-Geld eine Flasche russischen Sekt nach der anderen, was die anderen zwar bewundern, doch bald moniert Ulli: „Im Ernst Klaus, ich besorg dir eine anständige Arbeit hier, irgendwo muss eine Grenze sein. Hör auf drüben!“

Klaus gibt sich jedoch unnachgiebig und belächelt Ullis Bedenken. Auch Eva findet Klaus Art überheblich und sinniert aus dem Off:

Wie unterschiedlich einen Männer beim Tanz führen können. Ob man daran den Charakter erkennen kann? Wenn Klaus glaubt, ich geb was drauf, dass er West-Geld verdient, dann irrt er sich. Wirklich ungerecht war das damals.

Die angesprochene dichotome Darstellung ist nun fixiert und lässt sich im Weiteren als die Verkörperung der beiden Systeme deuten.

Später gehen die drei zu Ulli nach Hause und diskutieren weiter, wo Ulli versucht Funkkontakt nach Kuba herzustellen. Klaus macht sich lustig:

„Jeder muss nach seiner Fasson glücklich werden. Ich interessiere mich auch für die Welt, aber mehr für den Duft der großen weiten.“

Mit dieser Aussage widerspricht Klaus dem proklamierten sozialistischen Ideal, das individualisierte Denkmuster nicht zulässt und als egoistische West-Eigenschaft

brandmarkt. „Der Duft der großen weiten Welt“ ist eine Anspielung auf den Werbeslogan der West-Zigarettenmarke „Peter Stuyvesant“¹⁹⁹. Ein Spruch, der wie kein anderer den Westen als die große Freiheit pries und bis in die 1980er Jahre, dem Zusammenbruch des Ostblocks, existierte. Klaus stellt damit abermals den personifizierten, überheblichen Westen dar, der im nächsten Moment gegenüber Eva zudringlich wird. Eva blockt ab und bittet Ulli, etwas auf seiner Gitarre zu spielen. Ulli ist einverstanden und beginnt mit dem Lied, das dem ganzen Film den Namen verleiht: „...und deine Liebe auch.“ Ulli wirkt im Gegensatz zu Klaus sanft, einfühlsam und zärtlich und lässt sich so als Metapher für die DDR und ihr gesellschaftliches, politisches System interpretieren.

Plötzlich muss Ulli weg, er wurde von der Armee einberufen: „Es kam unerwartet. Unsere Kampftruppe war alarmiert. Alle Genossen kamen. Es klappte. Ruhig, schnell, genau.“ Gemeint ist der Bau der Mauer. Klaus nützt parallel die Gelegenheit und versucht Eva zu Sex zu überreden, die ihm jedoch eine Ohrfeige verpasst.

Es ist also besiegelt: Ulli steht für die DDR. Er ist friedliebend, das Leben bejahend, aber dennoch engagiert für den Staat und dessen Ziele, die auch zu seinen Zielen werden. Beim Beginn des Mauerbaus ist er Gruppenorganisator.

Klaus ist das genaue Gegenteil und steht für den Westen: Das Glück des großen Ganzen interessiert ihn weniger. Er möchte selber glücklich werden und zwar auf „seine Fassung“. Dass er dabei wenig Rücksicht auf andere nimmt, wird zum ersten Mal deutlich, als er Eva bedrängt.

Der nun startende Mauerbau wird in den nächsten Sequenzen stets verteidigt und begründet, indem man sich vor dem Feind schützen müsse:

Uns allen war klar, worum es ging. Es ging mir durch den Kopf: Klaus wird hart zu schlucken haben, muss umdenken. Wir haben in den Betrieben selbst gesehen, wie sie uns aufräumen wollten. Bewaffnete Arbeiter an den Grenzen: Das wird die Militaristen beruhigen. Für den Frieden, sagte ich, Selbstbestimmung in Berlin wie in Havanna.

Der Grundtenor ist klar: DDR-Arbeiter gegen brutale West-Militaristen, die Mauer für den Frieden und Selbstbestimmung der DDR und ihrer assoziierten Länder.

¹⁹⁹ In den 1960er Jahren warb die Marke folgendermaßen: „Fortschritt besteht immer darin, etwas anders zu machen. Schon heute baut man Hochhäuser, bei denen man nicht unten, sondern oben anfängt und stellt das Haus auf die Spitze. Mut ist Fantasie. Ihr verdanken wir auch die kühne, kontrastreiche Mischung der Peter Stuyvesant. Der Duft der großen weiten Welt.“, siehe:

<http://www.youtube.com/watch?v=UOpOvz8PMJw&feature=related>, 4.6.2009.

Der Unterschied zum Osten, in dem kein Platz für ausgefallene Experimente und sonstige Extravaganzen war, ist eindeutig. In der DDR wurden derartige Dinge als überflüssig, dekadent und damit westlich betrachtet. Die Konzentration lag mehr in der Herausbildung eines neuen Menschentyps, der in nächster Konsequenz eine neue Gesellschaft und damit eine neue Welt schaffen soll.

Am nächsten Morgen will Klaus mit Eva nach West-Berlin zum Frühstück, doch am Grenzübergang Warschauer Brücke treffen sie auf Ulli, der dort für längere Zeit als Grenzposten stationiert ist. Klaus reagiert geschockt und doch gefasst. „Und was ist mit meinem Job drüben?“ fragt er seinen Bruder verunsichert, doch denkt er bei sich „Wenn ich will, komm ich sowieso rüber.“ Ulli antwortet sanft und doch direkt: „Ist vorbei. Wir haben jetzt reinen Tisch gemacht. Um den Frieden geht's. Um die wirkliche Freiheit des Volkes. Hier gibt's doch auch Arbeit, Klaus!“

Ulli ist von der Sache überzeugt und träumt von einer internationalen sozialistischen Einheit:

Ich dachte an Kuba. An die Mädchen in Vietnam. An Algerien. In der ganzen Welt befreien sich die Völker. In Deutschland gibt's aber immer noch Dumme genug. Untertanen der alten Obrigkeit. Wozu gibt ihr euch her? Wir wissen, was wir tun. Wisst ihr es?

Gemeint sind die Ewiggestrigen, die noch nicht begriffen haben, dass eine neue Epoche angebrochen ist und die Kontinuität des Faschismus unterbrochen werden müsse. Angesprochen werden sowohl skeptische DDR-BürgerInnen, als auch die Bevölkerung der BRD, die sich noch emanzipieren müsse.

Während Ulli weiter an der Grenze stationiert ist, streunt Klaus betrunken durch die Stadt und greift schließlich zu einem radikalen Mittel, um Eva nochmals zu sehen. Er klettert nachts durch ein offenes Fenster in Evas Zimmer und sie schlafen miteinander. Aus dem Off erklärt Eva:

Ich glaube, ich habe den Verstand verloren und alle Selbsterziehung und guten Eigenschaften vergessen. Etwas in mir, das ist manchmal stärker als ich und ich bin richtig wehrlos. Alles war so lautlos, mit sanfter Gewalt und so katzenartig und blitzschnell passiert, dass ich gar nicht so recht wusste, was er tat und was ich tat. Ein klein bisschen war ich in seine sichere Art verliebt. Ich weiß nur so viel: Wenn er es wieder will, dann lass ich es gern geschehen. Ob das das ist, was die Leute Liebesgefühle nennen?

Als Ulli schließlich Eva treffen will, ist diese bereits bei Klaus eingezogen.

Mit dieser Szene wird wieder einmal der Charakter Klaus' auf den des kapitalistischen Systems umgelegt. Dieses ist demnach geprägt durch manipulative, „sanfte“ Brutalität. Durch das selbstbewusste Auftreten schüchtert es die Menschen ein und lässt sie glauben, im richtigen System zu leben. Obwohl die Defizite offensichtlich sind, lässt man es trotzdem „gern geschehen“. Die westlichen Gesellschaften sind demnach geprägt von Verblendung statt Aufklärung. Eva fragt sich, ob es das ist, „was die Leute Liebesgefühle nennen“. Umgemünzt auf den Systemvergleich geht es um die Frage nach der Konkurrenz von Überfluss und dem oberflächlichen „Duft der großen weiten Welt“ des Westens, der sich schnell verflüchtigen kann gegenüber der sehr viel bodenständigeren Welt der DDR, die

zwar materiell weniger zu bieten hat, dafür ihrer Bevölkerung „echte“, unaufdringliche und dauerhafte Liebe garantiert. Auch wenn manche der Verführung des westlichen Lebensstil noch nicht ganz widerstehen können, so wird die Zeit kommen, in der auch der Letzte begreifen wird, dass die Zukunft dem Sozialismus gehört, so die subtile Botschaft, die damit auch auf den Grundgedanken des historischen Materialismus rekurriert, nachdem nur eine Veränderung der Verhältnisse auch die Menschen ändern könne.

Ulli ist mit der Beziehung zwischen Klaus und Eva nicht einverstanden:

Für Klaus war sie nur ein Betthäschen. Alle Mädchen waren für Klaus nur dazu da. Zum Ausgehen, fotografieren. Und Schluss. Er dachte nicht nach. Das ist die Wahrheit.

Und tatsächlich. Klaus entpuppt sich nach und nach als sexistischer Chauvinist. Nach einigen Vorfällen, bittet Eva Klaus, sie „wie einen Menschen“ zu behandeln, doch dieser will davon nichts hören. Im Gegenteil: Die Auseinandersetzung endet schließlich damit, dass Klaus Eva eine Ohrfeige gibt.

Hör auf mit dem Gefasel! Gleichberechtigung! Warum hast du mich denn damals nicht rausgeschmissen? Weil´s dir Spaß macht mit mir.

Eva beendet die Beziehung zu Klaus, dass sie schwanger ist, verrät sie keinem.

Am nächsten Tag stellt Ulli Klaus zur Rede und es kommt zu folgendem Dialog:

Ulli: Wir haben noch abzurechnen. Du hast dich gestern aufgeführt wie eine Drecksau.

Klaus: Du hast sie doch aufgehetzt! Hinter meinem Rücken langsam weich geknetet. Aber so seid ihr ja alle. Mann hau bloß ab, ihr kotzt mich alle an.

Ulli: Verblendeter Idiot! Du kapiert nicht, worauf es ankommt. Wir produzieren Licht, aber bei dir ist da noch dunkel.

Auch dieser Dialog klingt so, als würden zwei Systeme miteinander streiten bzw. als würden zwei Personen innerhalb eines Systems diskutieren. Im Endeffekt ist es Ulli, also die DDR, die Klaus, der BRD, fehlende Einsicht und Verblendung vorhält. Dass sich der Sozialismus gegenüber dem Westen durchsetzen wird, wird schließlich auch in den nächsten Szenen vermittelt, in denen sich Ulli und Eva endlich annähern. Vorsichtig und sanft umwirbt Ulli seine große Liebe und setzt sich mit dieser völlig anderen Art letztendlich gegenüber Klaus durch.



200

Klaus (hat Eva gerade eine Ohrfeige verpasst) und Ulli (kümmert sich liebevoll um Eva) behandeln ihre Angebetete auf sehr unterschiedliche Weise. Die beiden Bilder stehen metaphorisch für die konkurrierenden politischen Systeme der BRD vs. DDR.

Doch noch ist es nicht soweit. Ulli muss erst noch für das große Ganze kämpfen, die Gefahr ist noch nicht gebannt: Während auf bildlicher Ebene Klaus zu sehen ist, der heimlich Grenzübergänge ausspäht, um in den Westen zu fliehen, erklärt Ulli aus dem Off:

Im August hatten wir gesagt: Halt! Der Klassenfeind kommt nicht durch. In unserem Deutschland bestimmen wir selbst.

Eva ist beunruhigt von den Ereignissen, noch dazu mit dem Wissen, schwanger zu sein von einem Mann, den sie nicht liebt:

Nein, dachte ich mir damals in meiner Verlassenheit. Ich will das Kind nicht. (...) Sowieso ist es bald aus. Für mich. Für alle. Ich hatte die Amis gesehen an der Grenze. Ich fühlte es. Herbst. Krieg. Weltuntergang.



Eva beobachtet bedrohliche US-Panzer.

Es wird langsam deutlich, warum es geht: Die Mauer MUSSTE gebaut werden, um sich vor den imperialistischen Kräften des Westens zu schützen. Menschen wie Klaus sind die Ausnahme, die diese Notwendigkeit einfach nicht begreifen wollen. In einer Schlüsselszene entscheidet sich Eva schließlich endgültig für Ulli. Klaus lauert Eva auf und versucht sie verzweifelt an sich zu binden und sie zur Flucht zu

²⁰⁰ Die Rechte für die verwendeten Bilder liegen bei der DEFA-Stiftung.

überreden („Denk doch mal an dich, Kleines, man lebt doch nur einmal“), doch Eva geht auf einmal ein Licht auf:

Ich sah ihn zum ersten Mal richtig, wie er eben war. Hilflos. Hilfloser als ich. Er liebte mich nicht. Er wusste gar nicht, was das ist, Liebe. Aber weiß ich es denn?
Und da entschied ich mich. Jetzt gerade. Ich werde es behalten. Ich will das Kind haben. Ja, ich will! Irgendwo muss eine Grenze sein.

Eva hat die Wahrheit auf einmal erkannt und die falsche Liebe von Klaus entlarvt. Auch das Selbstbewusstsein, das ihr anfangs so imponierte dekonstruiert sie nun als Hilflosigkeit. Sie entscheidet sich jetzt eindeutig für ein anderes Weltbild, damit indirekt auch für Ulli und die Tatsache, dass sie schwanger ist, erscheint ihr nicht mehr bedrohlich. Im Gegenteil. Sie ist sich bewusst, dass ihr Kind in einer besseren Welt aufwachsen wird und bekräftigt, dass für diese Welt eine Grenze unabdingbar ist. Die metaphorische Gewalt von Eva, die sich nun voll und ganz gegen den Klassenfeind und für eine staatssozialistische Gemeinschaft entscheidet, ist enorm.

Ulli, von den Fluchtplänen seines Bruders durch Eva unterrichtet, will diesen um jeden Preis aufhalten. Während Ulli seinen Bruder verfolgt, macht ein im Off gesprochener Dialog letztmalig auf die Situation der Ost-West-Konkurrenz und Klaus moralische und staatsbürgerliche Pflichten aufmerksam. „Mensch, denk an Mutter. Bleib endlich auf unserem Ufer, Bruder.“, mahnt Ulli, doch Klaus zeigt sich unnachgiebig: „Du kotzt mich an mit eurer Brüderlichkeit. Dir zeig ich, wer wen.“

„Wo sind unsere Väter geblieben, Klaus? Wir zeigen dir, wer wen. Wir!“, antwortet Ulli. In Folge versucht Klaus, über den Grenzzaun zu klettern, wird aber durch Schüsse der Polizei aufgehalten. Ulli hat also Recht behalten: Im Namen der „Väter“, gemeint sind die während des Nationalsozialismus verfolgten Kommunisten, wird Klaus dazu gezwungen, auf der „richtigen“ Seite zu bleiben und sich am Erhalt und der Zukunft der DDR zu beteiligen.

Zum Schluss des Films besucht Eva Klaus im Gefängnis, wo er seine Strafe wegen Republikflucht absitzt. Klaus wirkt auf einmal wie ausgewechselt und gibt sich geläutert: „Glaub mir, ich werd mir das selber nie verzeihen. Sag das Ulli, ja? Bitte.“

Ulli kommentiert abermals aus dem Off: „Und er sagte ihr, und es klang ehrlich, er habe einen Schlusstrich gemacht. Er wolle ein neues Leben anfangen usw.“

Hiermit endet der „...und deine Liebe auch“: Klaus, der zunächst so unnachgiebig und stur war, hat im Gefängnis begriffen, dass es auch auf seine Solidarität und Loyalität gegenüber der DDR, seiner Heimat, ankommt. Während andere das von

Anfang an wussten, brauchte es bei ihm erst eine Lektion, bis er sich endgültig und für alle Zeit auf die richtige Seite begab. Hierbei handelt es sich um einen typischen dramaturgischen Handlungsstrang des DEFA-Films. KritikerInnen werden nur dann gezeigt, wenn sie sich letztendlich doch noch für das „Gute“ entscheiden und durch ihr geläutertes Weltbild glücklich werden. Abgesehen von der Dramaturgie des Films, sind es vor allem auch die zahlreichen Off-Kommentare, die sehr eindringlich und mahnend klingen. Sie sollen, „zum Ausdruck bringen, dass auf unserer Seite ein sinnvolles, friedliches menschliches Leben möglich ist und dass man alle Menschen für uns – der Arbeitstitel lautete „Bei uns“ - gewinnen muss.“²⁰¹

„...und deine Liebe auch“ ist damit ein ideales Beispiel, um die Instrumentalisierung von Film für ideologische Zwecke aufzuzeigen. Die drei für die Diplomarbeit herangezogenen Mythen ziehen sich durch den gesamten Film. Vor allem über die Darstellung des Feinbildes BRD, durch die Figur des Klaus verbildlicht, dient zur Konstruktion nationaler Identität, die sich jede/r anständige DDR-BürgerIn zu Eigen machen sollte.

10.1.3 Hintergründe

Presse

Nach der Premiere von „...und deine Liebe auch“ nennt die „Junge Welt“ den Film „ein interessantes Experiment (...): Alles an ihm ist ungewöhnlich, neu und unkonventionell“, womit einerseits der dokumentarische Stil, andererseits die im Off gesprochenen Monologe gemeint sind. Insgesamt lobt der Autor den Film, „dennoch sei zuletzt nicht verschwiegen, dass ich mir von ihm eine stärkere emotionale Wirkung versprochen hätte.“²⁰² Die inneren Monologe seien zu wenig mitreißend und empathische Gefühle könnten bei den ZuseherInnen ausbleiben.

„Das Freie Wort“ ist ebenfalls begeistert von diesem „Experiment“ und zieht folgendes Fazit: „...und deine Liebe auch“ ist ein Film, in dem unsere Gegenwart, unser Leben in seiner oft widersprüchlich scheinenden Vielfalt in gelungener Weise nachgezeichnet ist.“²⁰³

Die SED-Tageszeitung „Neues Deutschland“ befasste sich genauer mit der Parallele der Liebe und den Maßnahmen vom 13.8.1961.²⁰⁴

²⁰¹ Siehe: Richter: 167.

²⁰² Siehe: Bellin, Klaus: ...und deine Liebe auch, in: Junge Welt, 15.9.1962.

²⁰³ Siehe: Muth, R: ...und deine Liebe auch, in: Das Freie Wort, 22.9.1962.

²⁰⁴ Siehe: Knietzsch, Horst: Mit dem Herz des Poeten, in: Neues Deutschland, 30.9.1962.

Ist doch die wahre Liebe nicht die alles duldende, alles verzeihende, sondern die aufrichtige, die fordernde, die Liebe, die weiß, dass eine Grenze gesetzt werden muss, wenn es notwendig ist.

Nur durch das Aufzeigen einer Grenze könne die Liebe auch umfassend und universal werden:

Noch ist Westberlin durch seine unheilvolle Rolle ein neuralgischer Punkt im Weltgeschehen. Aber der Tag wird kommen, da auch in diesem Teil der Stadt die Vernunft siegen wird. So ist „...und deine Liebe auch“ nicht nur ein Film für die Berliner oder die Deutschen, es ist ein Film für die Welt.

Einzigster Kritikpunkt ist wiederum nur die beeinträchtigte „emotionale Wirkung“.

Interessant ist nun die mediale Rezeption des Films in der BRD. Zahlreiche Zeitungen und Zeitschriften berichteten über „...und deine Liebe auch“:

Die „Berliner Morgenpost“ schrieb über den neuesten Film der „Zonengesellschaft DEFA“:

Mit der den Zonen-Propagandisten eigenen Schablonenhaftigkeit wird den Zuschauern die Geschichte von drei jungen Ostberlinern erzählt.“ Ulli sei dabei „ein Ausbund aller „Tugenden“, die man der Zonenbevölkerung seit Jahren vergeblich einzuhämmern versucht.“²⁰⁵

Andere westdeutsche Zeitungen berichteten vor allem über bekannt gewordene Störaktionen bei Aufführungen in Magdeburg und Suhl und die geringe BesucherInnenzahl, die oftmals dazu geführt habe, dass „...und deine Liebe auch“ nach wenigen Tagen aus dem Programm genommen wurde.²⁰⁶

Das Fazit dieser medialen Rezeption ist keine große Überraschung: Während in der DDR im allgemeinen großes Lob ausgesprochen wurde, ohne jedoch die mangelnde „emotionale Wirkung“ unerwähnt zu lassen, machte man sich in BRD-Printmedien eher lustig über diesen „Zonen-Propagandastreifen“, der beim DDR-Publikum nicht umsonst kaum Beachtung fand.

Staatliche Dokumente²⁰⁷

Obwohl es sich bei „...und deine Liebe auch“ deutlich erkennbar um einen propagandistischen Film handelt, der einerseits das Ideal des sozialistischen Menschen propagiert und andererseits speziell auch den Bau der Mauer rechtfertigt,

²⁰⁵ Siehe: Fries, Jens: Falsches Spiel mit der Mauer, in: Berliner Morgenpost, 14.10.1962.

²⁰⁶ Vgl. Berliner, Siegfried: ...und deine Liebe auch, in: Stuttgarter Zeitung, 19.10.1962.

²⁰⁷ Die Quelle zu dem gesamten Abschnitt der staatlichen Dokumente lautet: BArch DR1/408. Es handelt es um einen Mikrofiche aus dem Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin.

kam es auch bei diesem Film zu einer kritischen Auseinandersetzung, wie folgendes Dokument beweist:

Es handelt sich um einen Brief des Sektorenleiters der staatlichen Filmabnahme und – kontrolle an den stellvertretenden Minister für Kultur vom 15.6.1962:

Sehr geehrter Genosse Minister! Wir übermitteln Ihnen die Einschätzung des DEFA-Spielfilms „...und deine Liebe auch“, die in knapper Form nur die Gesichtspunkte enthält, die Bedenken am Film hervorriefen (...):

1) Insgesamt wird der Film so eingeschätzt, dass er falsche Auffassungen, die latent unter der Bevölkerung der DDR, insbesondere in Berlin, über die Maßnahmen vom 13.8.61 noch vorhanden sind und die nach wie vor vom Gegner genährt werden, anspricht, ohne sie jedoch überzeugend zu widerlegen. Dadurch kann der Film schädliche Auswirkungen hervorrufen in bezug auf die Westberlinfrage.

In den folgenden Punkten werden nun detailliert sämtliche Punkte erläutert, die diese allgemeine Einschätzung untermauern sollen:

2) Die Grenzsicherungsmaßnahmen der Regierung der DDR gegenüber Westberlin erscheinen nicht als Schutzwall sondern als „Gefängnismauer“ für diejenigen, die für „ungehinderten Verkehr“ von und nach Westberlin eintreten. Dieser Eindruck wird bei allen politisch labilen Menschen besonders noch dadurch verstärkt, dass Klaus nach Westberlin will, weil er sich dort eine „Existenz“ mit den in der Lotterie gewonnenen Westmark aufbauen möchte. Klaus erscheint nicht als Verbrecher und wird das Mitgefühl manch eines Zuschauers erwecken, das sich gleichzeitig gegen Ulli wenden wird, der ihn daran hindert, sein „Glück zu machen“.

Die Befürchtung der Filmeinschätzer ist es also, dass die ZuseherInnen sich mit Klaus solidarisieren und Ullis Schritt, seinen Bruder aufhalten zu wollen, für inhuman halten:

3) Ulli, der von den besten Absichten geleitet wird, seinen Bruder vor einem falschen Schritt zu bewahren, wird jedoch aufgrund der Einschätzung zu 2) kaum mit der Zustimmung aller rechnen können, die es gerne sähen, dass es Klaus gelingt, nach Westberlin zu gelangen. Umsoweniger, als Klaus schließlich durch seinen Bruder ins Gefängnis kommt.

Wie in der Analyse erwähnt, kommt Klaus zwar ins Gefängnis, ist dort aber auf einmal wie ausgewechselt und erkennt seine Fehler. Die Filmeinschätzung glaubt jedoch nicht an diesen raschen Wertewandel:

4) Das im Film gezeigte Gefängnis (Arbeitslager) macht ebenso wie die Baracke, in der die Sprechstunde stattfindet, einen so düsteren und trostlosen Eindruck, dass man es Klaus nicht abnimmt, seine Tat als falsch erkannt zu haben, und dass er bereits eine Wandlung durchgemacht hat, sondern eher anzunehmen gewillt ist, dass er alles tun wird, um so schnell wie möglich hier herauszukommen. Die steinekarrenden Gefangenen und der finster dreinschauende Gefängnisaufseher erwecken den Eindruck eines KZ, wie ihn der Gegner stets über uns zu erwecken versucht.

Nachdem heute die unwürdigen Bedingungen und die Foltermethoden in DDR-Gefängnissen bekannt sind und Vergleiche zwischen totalitären Strukturen des DDR-Sozialismus und des Nationalsozialismus teilweise berechtigt sind, wirkt dieser Absatz natürlich besonders perfide.

Bezüglich der Darstellung des „Gegners“ stellt das Gutachten zusätzlich fest:

6) Die Darstellung der westberliner Seite hinter der „Mauer“ erweckt den Eindruck, als ob dort Polizei und Bevölkerung eins sind im Protest gegen die Sicherungsmaßnahmen unserer Regierung. Dies wird vor allem dadurch verstärkt, dass auf unserer Seite keine echte Verbindung zwischen der Bevölkerung und den Grenzsicherungskommandos gezeigt wird.

Abschließend werden noch Äußerungen zu den drei Charakteren getätigt, die nochmals Unzufriedenheit mit „...und deine Liebe auch“ zum Ausdruck bringen:

7) Die Rollen der beiden Hauptdarsteller (Klaus und Ulli) sind durch die Liebesgeschichte in ihrer politischen Aussagekraft herabgesetzt, weil auch bei Ulli (...) ein gewisser moralischer Abstrich beim Publikum vorgenommen wird. Andererseits ist das Verhalten der „Brieftaube“ (Eva) in mancher Hinsicht moralisch labil und Ulli wird bei der Jugend für etwas trotteltoll gehalten werden, in Bezug auf sein Verhalten gegenüber dem geliebten Mädchen.

Es lässt sich also erstens sehr gut feststellen, mit welcher Ernsthaftigkeit und Detailliertheit die Filme der DEFA begutachtet wurden. Außerdem kann man sich nun vorstellen, mit welcher Rigorosität Filme behandelt wurden, die nicht ohnehin schon derart systemkonform waren wie „...und deine Liebe auch“.

Obwohl das Thema des Mauerbaus im Endeffekt nur positiv behandelt wurde,

erhebt sich der Gedanke, ob es überhaupt richtig war, aus einem Stoff einen Spielfilm zu machen, der so sehr den tagespolitischen Veränderungen unterliegt wie dieser. Es sei denn, dass er von so überzeugender dokumentarischer Kraft ist, dass er dadurch gegen die Gefahr gefeit ist, allzusehr anachronistisch zu werden.

Schon im Jahr 1962 wurden die später „Gegenwartsfilme“ genannten, im Rahmen des 11. Plenums verbotenen Produktionen also ungern gesehen, da in der Auseinandersetzung mit dem politischen Tagesgeschehen immer auch Kritik verbunden ist, die in der DDR in keiner Weise erlaubt war.

Im Übrigen wurde „...und deine Liebe auch“ zum 31.12.1985 innerhalb der DDR verboten. Nur für den Export war er weiter zugelassen. Der Grund des Verbots geht aus einem geheimen Protokoll hervor: „Die Entscheidung erfolgte im Zusammenhang mit der Übersiedlung Mitwirkender in die BRD. HR: Armin Mueller-Stahl.“

Mueller-Stahl hatte 1976 einen Protestbrief gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns unterzeichnet, worauf er keine Engagements mehr erhielt. 1980 durfte er in die BRD übersiedeln.

10.2 „Die Glatzkopfbande“

10.2.1 Stab und Inhalt

„Die Glatzkopfbande“ entstand im Jahr 1963 nach einem Drehbuch von Lothar Creutz und Richard Groschopp, der auch Regie führte. Spielorte sind Ost-Berlin und die Insel Usedom. Spielzeit ist der Sommer 1961, unmittelbar nach dem Mauerbau

vom 13.8.1961. DarstellerInnen waren unter anderem Ulrich Thein, Eric S. Klein, Paul Berndt, Brigitte Krause, Erika Dunkelmann, Irene Fischer, Klaus Gendries, Hans Knötzsch und Gerhard Lau. Der Film wurde in schwarzweiß gedreht und hat eine Länge von 78 Minuten.

Im Vordergrund des Films steht zunächst eine Baustelle, auf der kurz nach dem Mauerbau durch „Schluderarbeit“ ein Haus zusammenstürzt, das zwei Menschen unter sich begräbt und tötet. Die Verantwortlichen sind der ehemalige Fremdenlegionär King und seine Kumpels, die mit Motorrädern die Flucht ergreifen und schließlich die Ferieninsel Usedom ansteuern. Dort angekommen, „terrorisiert“ die Bande die UrlauberInnen, unter anderem indem sie laut Rock ´n Roll und Beat-Musik hören und die Mädchen zum Tanz auffordern. Zudem lassen sie sich Glatzen scheren. Nach längeren Recherchen findet der Kommissar Lothar Czernik heraus, dass die „Rowdies“ von Usedom auch für den tödlichen Unfall auf der Baustelle verantwortlich sind. Währenddessen wird auf dem Bau die Lage besprochen und viel über Mängel diskutiert, ohne die die „Glatzkopfbande“ dort niemals Arbeit gefunden hätte. Das Kollektiv funktioniert nicht gut und sei stark verbesserungswürdig. Auch werden teilweise die familiären Hintergründe von King beleuchtet und nebenbei wird den ZuseherInnen ein großes Stück DDR-Alltag gezeigt, der sich als leichtlebig und fröhlich erweist.

Letztendlich gelingt der Bande die Flucht abermals, doch bleibt ihr aufgrund der Mauer die Flucht nach West-Berlin verwehrt. Czernik kann die Verbrecher schließlich fassen und sie den Behörden übergeben.

10.2.2 Inhaltsanalyse

Der Film „Die Glatzkopfbande“ ist das zweite Beispiel, das aufzeigt, wie der DDR-Spielfilm die Identifikation der Bevölkerung mit dem staatssozialistischen System konstruieren und fördern wollte, indem er einerseits die eigenen Errungenschaften pries und gleichzeitig den kapitalistischen, westlichen Lebensstil als unmoralisch, dekadent und gefährlich darstellte. Da die Anzahl der inhaltlichen Brüche innerhalb des Films verhältnismäßig hoch ist, wird der Modus für die Analyse hier verändert: So werden nicht die drei Mythoskonstruktionen als Analyseraster dienen, sondern mehrere Themen des Films. Innerhalb dieser Themen wird dann auf die Mythen Bezug genommen und durch Kursiv-Setzung hervorgehoben.

„Insbesondere seit 1963 erschienen einige Gegenwartsfilme, die sich differenziert mit dem Alltag in der DDR auseinandersetzen“²⁰⁸. Die eigentliche Intention war dies im Falle der „Glatzkopfbande“ nicht. Ganz im Gegenteil: Gezeigt werden sollten kahl rasierte „Rowdies“, die UrlauberInnen auf Usedom terrorisieren und schließlich, dank der zuvor errichteten Mauer, festgenommen werden können. Doch in der Realität verfehlte der Film seine Wirkung und die Rezeptionsgeschichte zeigt, dass sich vor allem die junge Bevölkerung mit den Beat-Musik hörenden, „wilden“ Jugendlichen eher identifizierte, als sie ablehnte. Die Beispiele verrohter Jugendlicher wurden teilweise zu Vorbildern im eher kleinbürgerlichen DDR-Alltag. Folge war, dass der Film ab 1965 kaum mehr gezeigt wurde.²⁰⁹

Im Folgenden soll auf die Hauptmotive des Films eingegangen werden, die anhand einzelner Szenen erläutert werden. Dabei werden die großen Kategorien „Antifaschismus“, „ArbeiterInnenklasse“ und „Klassenfeind Westen“ besonders hervorgehoben.

Darstellung des DDR- Alltags

In „Die Glatzkopfbande“ kommt Szenen, in denen DDR-Alltag gezeigt wird, eine große Bedeutung zu. Auf diese Weise soll ein kontrastreiches Gegenbild zum Verhalten der „Rowdys“ skizziert werden. Ein Bild, in dem zufriedene BürgerInnen in einem zukunftssträchtigen Staat leben, der sie mit allem versorgt und Opposition daher nicht notwendig ist. Auch wenn damit nicht direkt auf die BRD Bezug genommen wird, so dienen diese Szenen dennoch dazu, das eigene System gegenüber dem des *Klassenfeinds* abzugrenzen. Kriminalität und randalierende Jugendliche haben demnach in der DDR keinen Raum bzw. kommt es dazu in der Regel erst gar nicht, da diese Phänomene in der Logik der DDR nur dem Kapitalismus systemimmanent sind.

Es ereignen sich folgende Szenen, die diese Aussage untermauern sollen:

Der Kommissar kommt nach Hause, die Nachbarin (fröhlich, adrett gekleidet) steht am offenen Fenster und ruft: „Sehen Sie mal in den Kühlschrank, Mutter hat Ihnen was reingestellt.“ Die nachbarschaftlichen Beziehungen sind gut, die Menschen sind freundlich zueinander und man weiß übereinander Bescheid.

²⁰⁸ Siehe: Schittly: 123.

²⁰⁹ Vgl. http://www.leipzig-almanach.de/film_ddr-propaganda_die_glatzkopfbande_in_der_reihe_spurensuche_filmgeschichte_joern_seidel.html, 24.11.2007.

Kurze Zeit später kommt die Mutter nach Hause, bepackt mit zwei Säcken voller Lebensmittel. Den BürgerInnen scheint es an nichts zu mangeln. So stellt der Mann später in der Küche etwa fest: „Mmmh, Linsen mit Rauchfleisch und für dich (den Hund) gibt es Reis - mit viel Fleisch.“

Die vermeintliche wirtschaftliche Prosperität und dementsprechender Konsum sollen als Hauptmerkmal des Alltags dargestellt werden.

Bei der späteren Fahndung nach den „Gangstern“ wird deutlich, dass der Staat omnipräsent ist: Per Lautsprecher wird eine Fahndungsmeldung herausgegeben, die am Strand, auf dem Besucherparkplatz und sogar im Supermarkt, in dem nebenbei volle Regale und fleißig einkaufende Menschen gezeigt werden, zu hören ist. Die Lebensmittelknappheit, mit der die Bevölkerung zu diesem Zeitpunkt in der Realität konfrontiert war, wird auch hier verleugnet und ein Gegenbild produziert.

Auch die DDR-Jugendorganisation „Freie Deutsche Jugend“ (FDJ) wird als selbstverständlicher Teil des Alltags gezeigt: Als es zu Tumulten auf dem Zeltplatz kommt, sind es die „guten“ FDJ-Männer, die der Volkspolizei helfen, dem Geschehen Herr zu werden.

Kollektiv

Der Gedanke des Kollektivs zieht sich, wie in den meisten DEFA-Produktionen, durch den gesamten Film und es wird gezeigt, wie wichtig der Zusammenhalt der *ArbeiterInnenklasse* sowohl im Privaten als auch im Beruf ist: Die Verantwortlichen für den Zusammensturz des Neubaus sind Arbeiter von „Subbetrieben“, doch bei einer Mitarbeiterversammlung stellt sich heraus, dass niemand die genauen Namen kennt. „Schönes Kollektiv!“ lautet der ironische Kommentar des Kommissars. Diese Szene will also vermitteln, dass es wichtig ist, über die Mitmenschen Bescheid zu wissen und miteinander, eben im Kollektiv, zu arbeiten. Man könnte die Szene auch als Aufforderung zur Beobachtung und Spitzelei von ArbeitskollegInnen deuten, die möglicherweise zu sehr auf persönliche Interessen achten.

Fazit des Treffens ist allerdings: „Tatsache ist, dass die Zusammenarbeit von staatlichen und betrieblichen Organen bei uns noch Schwächen zeigt.“ „Da liegt der Hund begraben, sonst könnten negative Elemente bei uns überhaupt nicht Fuß fassen“, stimmt der Erste zu.

Sofort zweifelt einer, „ob man hier überhaupt weiter machen soll“, doch er wird ermahnt: „Nanana, ganz so ist es auch nicht, die negativen Elemente sind eine verschwindende Minderheit.“

Doch die Arbeiter sind weiterhin aufgebracht und lamentieren: „Wenn diese Rowdies saufen und schludern, fällt das immer auf alle zurück.“ Ein Kollektiv kann demnach also nur dann funktionieren, wenn auch wirklich alle am selben Strang ziehen und der Staat als höchste Instanz angesehen wird.

Begründung des Mauerbaus

Der Mauerbau und seine Begründung ist Thema aller Filme, die im Rahmen der Diplomarbeit analysiert werden. In erster Linie geht es dabei um die Funktion der Mauer als „*antifaschistischer* Schutzwall“, der die DDR und ihre BürgerInnen vor dem Westen und damit auch allem „Schlechten“ schützt. Nur so könne der Sozialismus umfassend, ohne störende Elemente, aufgebaut werden.

Im Rahmen der Ermittlungen gegen die Verbrecher werden die Baustellen-Spinds der „Rowdies“ durchsucht, in denen sich westliche „Action“-Romane und Pin-ups im US-amerikanischen Stil befinden, worauf der Kommissar den Chef der Arbeiter vorwurfsvoll fragt: „Haben Sie niemals versucht, erzieherisch zu wirken?!“ Man versuche alles, doch „bei dem Facharbeitermangel“ sei dies kaum möglich, antwortet dieser. Es wird auf die großen West-Abwanderungen angespielt und gleichzeitig wird der Bau der Mauer dadurch gerechtfertigt.

Als schließlich die Identitäten der „Rowdies“ geklärt sind, stellt man auch fest, wer „der böse Geist“ ist: Es ist „King“, bei dem es sich um einen vorbestraften jungen Mann (u.a. schwere Körperverletzung und Republikflucht) handelt. Wenn die Mauer schon früher gebaut worden wäre, hätte es „gar nicht so weit kommen“ können, so das Credo.

Zudem wird gewarnt: „Immerhin muss er als Rückkehrer (in die DDR) mit starken Vorbehalten bei uns rechnen.“ Die ZuseherInnen sollen also indirekt eingeschüchtert werden, eine Rückkehr und Reintegration in die Heimat sei nach der Republikflucht kaum mehr möglich.

Gegen Ende des Films berät die „Bande“ über eine „Flucht nach Westen“, doch einer wirft ein: „Vor dem 13. vielleicht, jetzt ist alles dicht.“ Die Intention ist klar: Die Mauer

soll auch hier gerechtfertigt werden, in dem diese „verbrecherischen Elemente“ nicht so einfach davon kommen.

Darstellung des Westens als Feindbild

Der Klassenfeind, die BRD, hat ihre BürgerInnen zu kapitalistisch denkenden, egoistischen Menschen erzogen und verfolgt das Ziel, die DDR ideologisch zu untergraben. Soweit die Logik der Staatsführung. Folgende Szenen beweisen die „Richtigkeit“ dieser Logik:

Gezeigt werden die Eltern eines der Täter in West-Berlin: Die Wohnung ist zwar gut eingerichtet, doch letztendlich wird deutlich, dass es sich um eine zerrüttete Familie und Gesellschaft handelt: „Du hast doch immer nur auf ihn eingepöbeln (...) und hattest als Vater nie Zeit für den Jungen“, wirft die Mutter dem Vater vor und beide haben keine Ahnung, wo sich ihr Sohn aufhält, „er geht seine eigenen Wege.“

Auch beim nächsten Verdächtigen zeigt sich ein fatales Bild: Die Großmutter hat den Jungen alleine aufziehen müssen, da der Vater gefallen und die Mutter bei einem Bombenangriff ums Leben gekommen ist. Hier zeigt sich ein Motiv, an das die DDR immer angeknüpft hat: Der Krieg und all seine Grausamkeiten leben in der BRD als Konstante fort, während die DDR eine neue, friedliebende, funktionierende Gesellschaft schafft, die sich auch deshalb mit einem „antifaschistischen Schutzwall“ vom barbarischen und reaktionären Westen abgrenzen müsse.

Zudem ist die „Glatzkopfbande“ nicht nur im Besitz der bereits genannten Action-Romane, sondern hört jeden Abend Rock ´n´ Roll und Beat-Musik, die stets in Verbindung mit westlicher Dekadenz gebracht werden. Beim Tanzen kommen sich die ProtagonistInnen näher, worauf einer der Gasthausbesucher sich empört: „Noch ordinärer geht’s wohl nicht mehr!“. Die eigentliche Intention dahinter könnte sein, die entmoralisierte, kaputte West-Gesellschaft zu kritisieren, die ungehemmt miteinander flirtet und völlig sexualisiert ist. Die Reaktion bei der DDR-Jugend war eher Neid und eine Ablehnungshaltung gegenüber einer lustfeindlichen, biedereren Doppelmoral.

Das Motiv des Beats ist in vielen DEFA-Produktionen der 1960er Jahre wieder zu finden und war auch allgemein ein entscheidendes Politikum jener Zeit. Insofern soll

die Analyse des Films „Die Glatzkopfbande“ mit einem bereits angekündigten Exkurs enden, der typische Handlungsmuster der DDR-Staatsführung aufzeigen soll.

Exkurs: Beat als DDR-Politikum

„Ich bin der Meinung, Genossen, mit der Monotonie des yeah, yeah, yeah, und wie das alles heißt, sollte man Schluss machen. Ist es denn wirklich so, dass wir jeden Dreck, der vom Westen kommt, kopieren müssen?“, sagte Walter Ulbricht auf dem schon ausführlich besprochenen 11. Plenum des ZK der SED ²¹⁰ und zeigt damit sehr deutlich, wie wichtig der Beat in den 1960er Jahren als Mittel der Abgrenzung zum Westen und damit zum Klassenfeind war. Auch in vielen anderen Filmen wurde versucht, Beat in Verbindung mit Dekadenz und Rowdytum zu bringen und damit zu diffamieren. Dass diese Versuche oftmals nach hinten losgingen, zeigt unter anderem der Film „Die Glatzkopfbande“, dessen Rezeption, eine Identifizierung der DDR-Jugend mit den West-Jugendlichen, schließlich zu einem Verbot des Films führte.

Insofern möchte ich hier in einem Exkurs auf das Phänomen des Beat und dessen politische Implikationen eingehen und gerade den Beat-Aufstand von 1965 beleuchten. Zudem gibt es auch große Parallelen zwischen Beat und Film, was deren Duldung angeht, denn nach einer beginnenden Liberalisierung des kulturellen Lebens nach dem Bau der Mauer wurden auch die Beat-Bands auf dem 11. Plenum des ZK der SED verboten und erst Anfang der 1970er Jahre wieder langsam aus der Verbannung geholt. Zuvor jedoch begann der große Angriff auf den Beat und dessen HörerInnen nach dem legendären Auftritt der „Rolling Stones“ in West-Berlin am 15.9.1965. Nachdem es bei diesem Konzert zu enormen Ausschreitungen gekommen war, war dies für die DDR ein gefundenes Fressen, eine ganze musikalische Gattung zu diskreditieren und die Randalen als Nazi-ähnliche Zerstörungswut darzustellen. In den Wochen darauf wurde der Kurs gegen den Beat immer schärfer und man entwickelte eine gewagte Manipulationsthese, nach der die West-Mächte ganz bewusst diese Musikrichtung „erfunden“ hätten, um damit die Ost-Jugend zu ködern und somit den Sozialismus zu schwächen.²¹¹ Infolge dessen wurde versucht, die Jugendlichen der DDR, die gerne Beat-Musik hörten und sich

²¹⁰ Siehe: Rauhut, Michael: Beat in der Grauzone. DDR-Rock 1964 bis 1972, Berlin, 1993, 345.

²¹¹ Vgl. ebd., 117ff.

eventuell auch dem entsprechend modisch kleideten (v.a. Jeans²¹²), zu kriminalisieren und der Musik an sich „Gewalttätigkeit“, „Verrohung“ und „Enthumanisierung“ zu unterstellen.²¹³

Am 11. Oktober 1965 fasste das ZK der SED schließlich den Beschluss „Zu einigen Fragen der Jugendarbeit und dem Auftreten der Rowdygruppen“, der vorsah, den so genannten Beat-Bands die Lizenz zu entziehen und vor allem die FDJ angriff: „Die Abteilung Kultur wird beauftragt, den Standpunkt zur Arbeit (des Jugendverbandes der FDJ, Anm. d.V.) mit den Gitarrengruppen zu überarbeiten, ihn mit Leitern von Gitarrengruppen und Tanzorchestern, die eine dem sozialistischen Lebensgefühl entsprechende Musik spielen, zu beraten, und dem Sekretariat innerhalb von 4 Wochen vorzulegen.“²¹⁴

Unmittelbar nach diesem Beschluss begann die Presse, gegen die Bands („Sie tragen lange, unordentliche, teilweise vor Schmutz nur so starrende Haare“) genauso wie gegen deren Fans („Die langen, zotteligen Haare (...) engen ihren Horizont dermaßen ein, dass sie nicht sehen, wie abnorm, ungesund und unmenschlich ihr Gebaren ist“²¹⁵) zu hetzen und schaffte so eine starke Negativ-Stimmung gegen die betroffenen Personen.

Die Folge war die nach dem 17. Juni 1953 und 1989 größte unangemeldete Demonstration in der DDR, dem Beataufstand in Leipzig am 31. Oktober 1965.

Vorangegangen war eine besondere Härte gegen die Beatszene in Leipzig, was vor allem daran lag, dass die dortige SED-Bezirksleitung überdurchschnittlich stalinistisch geprägt war. Am 13.10.1965 wurde in einem zusätzlichen regionalen Beschluss ein „generalstabsmäßiges Programm zur Zerschlagung der Leipziger „Szene““²¹⁶ entworfen, das eine konsequente Überwachung und Ahndung jeglicher Verstöße gegen „rechtliche“ Normen vorsah und von einer massiven Medienkampagne der schon zitierten Leipziger Volkszeitung begleitet wurde.²¹⁷

²¹² Auch Jeans und Mode allgemein waren in der DDR ein großes Politikum, siehe u.a. Menzel, Rebecca: Jeans in der DDR. Vom tieferen Sinn einer Freizeithose, Berlin, 2004.

²¹³ Vgl. Rauhut: 124.

²¹⁴ Siehe: ebd., 133.

²¹⁵ Siehe: Leipziger Volkszeitung vom 20.10.1965.

²¹⁶ Siehe: Rauhut: 138: Dieses „Programm“ bedeutete konkret: „Es ist zu gewährleisten, dass allen Beat-Gruppen die Lizenz entzogen und eine Überprüfung durchgeführt wird. Für die weitere Erteilung einer Lizenz ist entscheidend: - Nachweis eines ordentlichen Arbeitsrechtsverhältnisses der Mitglieder dieser Laienkapellen, - ihre Einstellung zur Arbeiter- und Bauernmacht, - ihre künstlerische Einstellung und die Einhaltung des Repertoires entsprechend den gesetzlichen Bestimmungen. Gruppen mit amerikanischem Namen werden nicht zugelassen.“

²¹⁷ Vgl.: ebd.

In den Tagen darauf wurden die meisten Beat-Bands schließlich faktisch verboten, woraufhin mit den Planungen für eine Demonstration am 31.10.1965 („Weg mit dem Verbot - Für Beatmusik!“) begonnen wurde. Der Staat versuchte durch diverse Agitationsmaßnahmen die „Drahtzieher“ zu finden und den Aufstand zu verhindern, was jedoch eher dazu führte, dass sich das Ereignis noch mehr herumsprach und so kamen etwa 2500 Personen, um gegen das Verbot zu demonstrieren. Der Staat setzte Knüppel und Wasserwerfer ein, um die Demonstration zu zerschlagen, unzählige Personen wurden verhaftet.²¹⁸

In den Medien wurde das Ereignis verharmlost und bestimmte Personen mit genauer Adresse und angeblichen Taten denunziert. Die Intellektuellen des Landes, die die DDR zu dieser Zeit noch größtenteils befürworteten, waren dennoch entsetzt über das harte Vorgehen des Staates und verstanden nicht, warum die Liebe zum Beat eins zu eins mit politischer Opposition an sich gleichgesetzt wurde.²¹⁹

Genau das jedoch war das Problem. Die DDR- Staatsführung vermutete hinter dem Beat politisches Aufbegehren und so wurde dies auch in einem Zeitungsartikel folgendermaßen präzisiert:

Heute Beat- morgen Maschinenpistolen und Helme. Heute Verrohung, morgen der Feldzug gegen friedliebende Völker. Das ist die imperialistische Politik, die die Gefühle der Jugend in falsche und gefährliche Bahnen treibt, um sie für ihre Klassenziele zu missbrauchen. Und wenn es noch einer Bestätigung bedurft hätte, dann dadurch: Immer mehr Beatgruppen produzieren sich in so genannten Ami-Kutten, solcherart die Gleichheit der Geisteshaltung mit Rangern und Lederjacken demonstrierend.²²⁰

Auch beim Politikum Beat wird also wieder einmal deutlich, worin der große Fehler und auch Widerspruch in der DDR lag. Ein scheinbar moderner Staat, der eine Gesellschaft neuen Typs proklamiert, verläuft sich in einem konservativen, traditionalistischen Menschenideal, das keinen Freiraum für eigene Gedanken und eine individuelle Lebensführung bot und so mit jedem Jahrzehnt, in dem die Gründungsmythen an Legitimitätspotenzial einbüßten, an Stabilität verlor.

²¹⁸ Vgl.: ebd., 144ff.

²¹⁹ Vgl.: ebd., 149.

²²⁰ Siehe: ebd., 150.

10.2.3 Hintergründe

Presse

Die Tatsache, dass es die Glatzkopfbande tatsächlich gegeben hat, war für die spätere Verfilmung essentiell und der Film wurde auch damit angepriesen, dass es sich um eine wahre Begebenheit handle. Ein Zeitungsartikel aus dem Jahr 1961 sollte dies zusätzlich „beweisen“:

Stralsund. Eine siebenköpfige Verbrecherbande, die von Westberliner Diversantenzentralen gelenkt wurde und sich „Bande der Glatzköpfigen“ nannte, ist am Freitag vom Kreisgericht Weigast abgeurteilt worden. Die Gangster, in jeder Hinsicht abgefeimte und gewissenlose Burschen mit widerlichen Visagen, waren in spezieller Ganovenkleidung eigens von Neuenhagen bei Berlin nach Bansin auf der Insel Usedom aufgebrochen. Bei ihren regelmäßigen Besuchen in der Frontstadt Westberlin mit Hetz- und Schundliteratur ausgerüstet, mit US-Killermethoden vertraut und mit Totschlägern versehen, terrorisierten sie mehrere Tage lang die Urlauber auf verschiedenen Zeltplätzen. Am 1. August setzten sie zum „großen Schlag“ an: Entsprechend den Anweisungen ihrer Westberliner Auftraggeber begannen sie ihre Wühlarbeit mit öffentlichem Randalieren, versuchten auf Zeltplätzen die Macht an sich zu reißen, hetzten offen gegen unsere Republik, propagierten den „totalen Rock“, wurden gewalttätig, zerstörten Einrichtungen, stießen Morddrohungen gegen FDJler und unsere Sicherheitsorgane aus und versuchten schließlich, mit Dolchen und Messern gegen unsere Volkspolizei vorzugehen, die den Strolchen schnell und gründlich begreiflich machte, dass sie nicht in Westberlin oder Chicago, sondern in der DDR sind. Das Urteil für die Glatzköpfe: Insgesamt 74 Monate Freiheitsentzug.²²¹

In der Werbeankündigung zu „Die Glatzkopfbande“ wurde schließlich erklärt, dass nur eine Tatsache im Gegensatz zum echten Vorfall abgeändert wurde:

Da die Schutzmaßnahmen unseres Staates vom 13. August 1961 auch den Rowdys vom Schlage der Glatzkopfbande die Möglichkeit genommen haben, sich nach begangener Tat zu ihren intellektuellen westlichen Auftraggebern abzusetzen, verlegten die Autoren die Handlung (...) mit Recht in die Tage nach dem 13. August.²²²

Nach der Premiere von „Die Glatzkopfbande“ kam es zu vielen Diskussionen um die ideologische Ausrichtung und Zielsetzung des Films. Im Zuge dieser Kontroverse druckte die SED-nahe Zeitung „Neues Deutschland“ einen angeblichen LeserInnenbrief-Streit ab. So schreibt eine Leserin am 13.2.1963, dass man weiß,

(...) dass es tatsächlich eine „Glatzkopfbande“ gab, die im Sommer 1961 die Zeltplätze der Insel Usedom unsicher machte“ und dass es gerade deshalb fatal sei, dass der Film keine Antwort gebe auf die „Fragen, wie junge Menschen, die in unserer Republik aufgewachsen sind, so hemmungslos dem Gift einer im Westen gezüchteten Superman- und Killerideologie verfallen und auf die Bahn krimineller Verbrechen geraten können.

Am 20.2.1963 erscheint eine Reaktion auf diesen Leserbrief. Prof. Kaul, Rechtsanwalt, merkt an:

²²¹ Siehe: Reinke, Jochen: Hinter Schloß und Riegel, Verbrecherische „Bande der Glatzköpfigen“ abgeurteilt, in: Junge Welt, 17.8.1961.

²²² Siehe: Bennewitz, Inge: Die Glatzkopfbande. DEFA-Spielfilm und Realität, in: Deutschland Archiv. Zeitschrift für das vereinigte Deutschland 1/2001, 70.

Die in der Ausgabe vom 13. Februar im „Neuen Deutschland“ veröffentlichte Kritik hat mich (...) sehr geärgert. Denn tatsächlich wird in dem Film sehr wohl der Keimboden gezeigt, auf dem derartige Deliktshäufungen wachsen können, nämlich die für unsere Gesellschafts- und Arbeitsordnung unmöglichen Verhältnisse auf der Baustelle, auf der man auf jede gesellschaftliche und kulturelle Beeinflussung der Werktätigen verzichtete.

Dieser Film, der es sich nur zum Ziel setzt, einen bestehenden schlechten Zustand darzustellen und nicht die Wege zu seiner Überwindung zu zeigen, erfüllt nicht die Anforderungen, die an einen sozialistischen Film gestellt werden.

So lautet ein weiterer Brief vom 28.2.1963, der damit eine Art Schlussstrich unter die Diskussion zieht und die Parteilinie wiedergibt.²²³

Ein anderer Leserbrief im Ost-Berliner „Sonntag“ vom 7.4.1963 stellt sich entsprechende Fragen:

Wie reagierte das jugendliche Publikum? Für wen wurde es begeistert? Gegen wen sollte es Stellung nehmen? Der Leser stellt eindeutig fest, dass das Anliegen des Films nicht erreicht, ja ins Gegenteil verkehrt wird. Der Film entgeht knapp dem Schlag ins eigene Gesicht. Und auch beim eigenen Kinobesuch passierte es: Die Glatzkopfbande hatte die volle Sympathie des Publikums, zumindest derer in Lederoljacken.²²⁴

Nicht alle Medien publizierten lediglich negative Einschätzungen des Films. In einem Bericht über eine Vorführung des Films vor 50 Lehrlingen heißt es:

Ein dankbares Publikum hatte der Film. Es reagierte so, wie die Schöpfer des Streifens es gewollt und insgeheim erhofft hatten: Die Lehrlinge drückten ihre Empörung über die Verbrechen der Glatzkopfbande so kräftig aus wie ihre Sympathie (...) für Czernik (den Kommissar).²²⁵

Auch die Zeitung der Freien Deutschen Jugend (FDJ), die „Junge Welt“, sieht die Tendenz, dass sich Jugendliche mit den „Rowdies“ solidarisieren, als nicht gegeben und ist davon überzeugt, dass deutlich wird, dass „für solche Unverbesserlichen kein Platz in unserer Gesellschaft ist.“²²⁶

Abgesehen von der Frage nach Identifikation und ideologischer Rezeption ist besonders im Nachhinein interessant, dass die sich angeblich tatsächlich zugetragenen Vorfälle so nie stattfanden. Eine Sendung des Mitteldeutschen Rundfunks (MDR) vom 19.3.2002 zeigt, dass sich der Vorfall in Wahrheit völlig anders zutrug. Die Dokumentation „Revolte am Ostseestrand: Die wahre Geschichte der Glatzkopfbande“²²⁷ hat sich mit dem Fall genauer beschäftigt und kommt zu dem Ergebnis, dass sich die ZeltplatzbesucherInnen nach Verhaftung der Jugendlichen,

²²³ Siehe: CineGraph Babelsberg; Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V. (Hg.): Film-Fund. Wiederentdeckt. Neu gesehen. Die Glatzkopfbande, Jahr und Ort o.A., 2.

²²⁴ Siehe: Streit um „Glatzkopfbande“, in: Sonntag, 7.4.1963.

²²⁵ Siehe: Nur für Auserwählte?, in: Freie Erde Neustrelitz, 13.3.1963.

²²⁶ Siehe: Schröder, Margot: Kahlgeschoren, in: Junge Welt, 14.2.1963.

²²⁷ Siehe: <http://www.mdr.de/doku/archiv/107976.html>, 22.11.2007.

die lediglich laut Musik hörten und Bier tranken, mit diesen solidarisierten, das Wachgebäude der Volkspolizei umzingelten und riefen: „Kartoffeln könnt ihr nicht liefern, aber die Leute einsperren!“²²⁸

Auch die Historikerin Inge Bennewitz fand heraus, dass damals „Unschuldige verurteilt“ wurden und begründet die offizielle Verzerrung der Tatsachen folgendermaßen:

Die damaligen Prozesse muss man im Zusammenhang mit dem Bau der Mauer (...) betrachten. Sie sollten einerseits als warnendes Beispiel und zugleich als Legitimation des Mauerbaus dienen,²²⁹

stellt die Historikerin fest. So habe es 1961 vor dem Mauerbau etwa 3500, im Rest des Jahres 17 000 politische Verurteilungen gegeben.²³⁰

Staatliche Dokumente

Über das Zulassungs- und Verbotsverfahren, die die mediale Auseinandersetzung begleiteten, lassen sich im deutschen Bundesarchiv in Berlin Akten finden, die Folgendes dokumentieren: Am 26. November 1962 beantragte der Studiodirektor der DEFA die Zulassung von „Die Glatzkopfbande“:

Die Arbeitsgruppe und Studioleitung sehen in dem Film eine befriedigende Leistung des Schöpferkollektivs, das das Vorhaben unter oft schwierigen Bedingungen mit großer Intensität und ohne ökonomischen Verlust realisiert hat. Wir bitten um Abnahme des Films.²³¹

Am 28. November 1962 wurde „Die Glatzkopfbande“ durch die Hauptverwaltung Film (HV Film) ohne Probleme zugelassen. 1967 wurde der Film allerdings verboten, was durch die Abteilung Filmzulassung der HV in einem vertraulichen Protokoll folgendermaßen begründet wurde:

Das Anliegen des Films, Abscheu gegen das Bandenwesen zu wecken, wird nur bedingt wirksam. Die Art der Gestaltung lässt es zu, dass bei nicht gefestigten Jugendlichen eine gegenteilige Wirkung erzielt wird. Das weitgehend passive Verhalten der Bevölkerung bleibt unverständlich. Die z.T. abwartende Haltung der Volkspolizei (gibt) kein echtes Bild unserer Staatsmacht. Einzelne Handlungen sind zu wenig motiviert. Aus diesen Gründen ist der weitere Einsatz des Films nicht mehr gerechtfertigt.²³²

Die Beobachtung der Arbeit der DEFA durch die Staatsführung, insbesondere auch durch das MfS, war enorm und der Film als Kunstgattung wurde sehr ernst genommen. Kleinste Details, die nicht dem Bild des DDR-Sozialismus entsprachen, konnten schon zu einem Antrag auf Änderung führen. Bis zu seinem Verbot war der

²²⁸ Vgl.: ebd.

²²⁹ Siehe: Merten, Jola: Unschuldige verurteilt, in: Berliner Morgenpost, 15.9.2000.

²³⁰ Vgl. ebd.

²³¹ Siehe: BArch DR1/547.

²³² Siehe: ebd.

Film „Die Glatzkopfbande“ eine der erfolgreichsten DEFA-Produktionen, was wohl schließlich für die Zensur mit ausschlaggebend war.

10.3 „Geschichten jener Nacht“

10.3.1 Stab und Inhalt

Bei „Geschichten jener Nacht“ handelt es sich um einen vierteiligen Episodenfilm aus dem Jahr 1967, worin verschiedene Geschichten rund um die Nacht des Mauerbaus erzählt werden. Die Analyse wird sich auf eine der Episoden beschränken, da dies für eine Darstellung und Interpretation des Gesamtwerks ausreichend ist.

Es handelt sich um den Film „Phoenix“, der unter der Regie von Karlheinz Carpentier entstand. DarstellerInnen waren unter anderem Hans Hardt-Hardtloff, Peter Sindermann, Raimund Schelcher und Erich Mirek.

Inhaltlich geht es um den Kommandeur General Karl, der in der Nacht des Mauerbaus die Aufgabe hat, sämtliche Reservisten von zu Hause abzuholen und nach Berlin einzuziehen. Einer der Männer feiert gerade seine Hochzeit und der General beschließt, ihn nicht mit nach Berlin zu nehmen, um ihn in seinem privaten Glück nicht zu stören. Es stellt sich heraus, dass der Grund für diese milde Güte in der Vergangenheit liegt. Im Jahr 1933 bat er schon einmal einen frisch vermählten Bräutigam bei der Flucht eines von den Nationalsozialisten verfolgten Dichters zu helfen, der dabei jedoch durch Schüsse starb. Als Karl gedanklich wieder in der Gegenwart ankommt, steht der verschonte Ehemann schließlich vor ihm und wird als „Phoenix aus der Asche“ willkommen geheißen.

In dieser Episode wird der Antifaschismus-Mythos in besonderer Weise aufgegriffen und als identitätsstiftendes Narrativ instrumentalisiert.

In den drei weiteren, nicht analysierten Episoden, geht es prinzipiell immer um das gleiche Thema: Die Implikationen der Vergangenheit für die aktuelle DDR, inklusive des in diesem Kontext gerechtfertigten Mauerbaus.

Die zweite Episode, „Die Prüfung“, behandelt, dass ausgerechnet ein Geschichtslehrer mit seiner Frau nach „drüben“ geht und die gemeinsame Tochter Jutta zurücklassen. Ihr Freund Robert versteht die Welt nicht mehr. Sein Vater war einst von Nazis erschossen worden und so versteht er nicht, warum ausgerechnet ein Geschichtslehrer auf die Seite des Gegners wechselt. Jutta muss sich nun zwischen ihrer Familie (und damit den Westen) und ihrem Freund Robert (damit auch die DDR) entscheiden.

Es folgt „Materna“ von Frank Vogel, der schon bei „...und deine Liebe auch“ Regie führte und dessen Film „Denk bloß nicht, ich heule“ im Zuge des Kulturplenums 1965 verboten wurde. In dieser Episode geht es um einen Mann, der sich an das Jahr 1945 erinnert, als er traumatisiert aus dem Krieg zurückkam und sich schwor, ab sofort ein pazifistisches Leben zu führen. Als bei den Aufständen am 17. Juni 1953 deutlich wird, dass die Stabilität der DDR kein ständiger Status quo sein muss, revidiert er seine Meinung und begreift, dass man für die Utopie eines antifaschistischen, friedfertigen Staats kämpfen muss.

„Der große und der kleine Willi“ (Regie: Gerhard Klein) ist die vierte und letzte Episode der „Geschichten jener Nacht“. Erzählt wird die Geschichte eines Jungen, der in der Nacht des Mauerbaus beschließt, die Grenze nach West-Berlin zu passieren. Als er aufgegriffen wird, beginnt er eine lange Diskussion mit einem älteren Kommandeur, der versucht, ihm die Notwendigkeit einer sicheren Grenze zu verdeutlichen. Der Respekt des „kleinen Willi“ gegenüber dem „großen Willi“ beginnt zu wachsen.

Zur Bedeutung dieses Episodenfilms soll noch angemerkt werden, dass einige der mitwirkenden Regisseure und SchauspielerInnen Opfer der Zensur und Kritik des 11. Plenums des ZK der SED waren und sich mit ihrer Teilnahme an „Geschichten jener Nacht“ rehabilitieren wollten.

10.3.2 Inhaltsanalyse der Episode „Phoenix“

Antifaschismus

Wie bereits erwähnt, soll die Episode „Phoenix“ nochmals speziell auf die Bedeutung des Mythos des Antifaschismus für die Rechtfertigung des Mauerbaus hinweisen und ein dafür erforderliches nationales Selbstverständnis aufzeigen.

„Keiner von uns wird diese Nacht je vergessen. Als der Alarm ausgelöst wurde, war ich noch wach. Ein paar Minuten später saß ich im Wagen.“, beginnt „Phoenix“, so dass von Anfang an klar ist, dass es um DIE Nacht geht, in der die Mauer gebaut wurde. Die Ausgangssituation ist ein ausgelassener Polterabend, der jedoch durch die Ereignisse „jener Nacht“ unterbrochen wird. Der Bräutigam soll eigentlich nachts seinen „Auftrag“ erfüllen, doch bringt es der zuständige Beamte nicht übers Herz, ihn von seinem Fest abziehen. Er berät sich mit Karl, dem Genossen General, der sich zwar dem Ernst der Lage bewusst ist, trotzdem aber erst einmal mit der Braut tanzt, als er den Raum betritt. Schließlich blickt er gutmütig zu dem quasi frisch

vermählten Ehepaar: „Ich glaube, wir müssen jetzt gehen. Herzlichen Glückwunsch, alles Gute!“ und dem Bräutigam flüstert er ins Ohr: „Eigentlich wollte ich dich holen. Aber: Machs mal gut!“ Die Truppe zieht nach Berlin, wo Karl auf einmal seufzend erklärt: „Ich habe einen Mann zu Hause gelassen. Er macht Hochzeit. Ich bin ein sentimentaler Opa, wie?“

Sehr subtil wird von Anfang an ein Bild gezeichnet, das zwar einerseits suggeriert, dass sich die DDR der Ernsthaftigkeit ihrer Lage und dem entsprechenden Handlungsbedarf durchaus bewusst ist, dabei aber immer ihr humanes, herzliches Antlitz behält.

Nun beginnt die eigentliche Geschichte hinter der Geschichte: Karl erinnert sich an das Jahr 1933 zurück und Bilder von damals drängen sich vor die Gegenwart.

Wie lange ist das jetzt her? März 33. Ein kleines Nest an der tschechischen Grenze. Ich war ein junger Bursche damals. Gehörte zu den roten Bergsteigern. Viele haben wir übergebracht: Kommunisten, Sozialdemokraten, Professoren, einmal sogar einen Dichter. Wir hatten ihn schon aufgegeben, aber er kam.

Gezeigt wird das Szenario von damals, als der Dichter der Situation resigniert gegenüber stand: „Manchmal glaube ich an dem zu ersticken, was ich sagen müsste.“ Der junge Karl beschwichtigt jedoch: „Wer soll über diese Zeit Auskunft geben, wenn eines Tages dieser ganze Spuk vorbei sein wird? Wenn nicht wir?“ „Eines Tages!? Ich habe Leute getroffen, die erschrakten, wenn sie mich erkannten. Meine Bücher haben sie längst aus ihren Schränken gerissen und verbrannt. Ich habe es ihren Gesichtern angesehen.“ kommentiert der Dichter jedoch verbittert.

Wie ein Dieb tappe ich nachts im Dunkeln durch meine Stadt, damit mir nicht der Schädel eingeschlagen wird. Von Deutschen! In Deutschland! (...) Phoenix. Der Vogel, der neugeboren aus der Asche steigt. Aber wir sind alt. Wir sind am Ende eines langen Weges angelangt. Nichts mehr wird aus der Asche steigen. Ohnmächtig sind wir. Alles, was uns geblieben ist, ist die Ohnmacht.

Sehr deutlich wird auf die Tatsache Bezug genommen, dass Opfer des Faschismus die eigene Bevölkerung ist, was die Ohnmacht und Ausweglosigkeit weiter verstärkt. Außerdem wird hier der mystische Vogel „Phoenix“ genannt, nach dem die Episode benannt ist. Der Vogel „Phoenix“ steht für eine bereits verloren geglaubte Hoffnung, die sich doch noch erfüllt, indem der Vogel aus der Asche steigt.

Der Dichter soll nun nachts über die Grenze gebracht werden. Ein weiterer Freund, frisch vermählt, wird dafür abgeholt. Für die Rettungsaktion lässt er seine Ehefrau alleine. Die Geschichte, einen jungen Bräutigam für einen Einsatz abzuholen hat Karl

also schon einmal erlebt. Während des langen Weges zur Grenze diskutieren die drei:

Die einzige Alternative zum Nationalismus ist ein konsequenter Pazifismus.
Da bin ich ganz Ihrer Meinung, aber wie würde der aussehen?
Entweder man hält beide Backen hin oder man schlägt dem Gegner ins Gesicht, dass er vergisst, wo er hinlaufen wollte.

Im Endeffekt ist das System der DDR gemeint, das zwar an sich friedliebend und pazifistisch ist, Konfrontationen jedoch keineswegs meidet und Grenzen aufzeigt. So wird hier schon im Vorfeld der Bau der Mauer als notwendige antifaschistische Maßnahme begründet, die ein an sich pazifistisches System erst ermöglicht.

Während der angeregten Unterhaltung erscheint plötzlich ein Spähflugzeug am Himmel. Die drei Flüchtigen werden entdeckt und von zahlreichen Grenzposten verfolgt. Der Bräutigam holt schließlich seine Pistole aus der Jacke und versucht, die Angreifer abzuwehren. Er ist jedoch chancenlos und wird schließlich erschossen.

Die beiden anderen haben es geschafft.

Zurück in der Gegenwart sinniert der gealterte Karl: „Darf nie mehr sein.“

In diesem Moment kommt der zu Hause gebliebene Verheiratete doch noch:

„Ich danke dir, dass du gekommen bist, Phoenix.“, sagt Karl und nimmt Bezug auf die tragische Geschichte in der Vergangenheit. Mit dem Bau der Mauer wird die Utopie nämlich doch noch Realität: Der Gegner wird abgewehrt, der Faschismus besiegt und ein lebensfähiger Pazifismus geschaffen.

Wie die Geschichte zeigt, so wird suggeriert, ist ein gutes Ende durchaus möglich. Der im faschistischen Kugelhagel verstorbene Flüchtlingshelfer von damals ist wie der mythologische Vogel Phoenix aus der Asche in Form des jetzigen gegen den Faschismus zum Dienst angetretenen „Helfers“ wieder geboren.

Die Aussage dieser Episode ist so in zweifacher Weise zu interpretieren:

Erstens: Die DDR ist das Ergebnis einer schon verloren geglaubten Utopie, die sich aufgrund der Geschichte einem antifaschistischen, pazifistischen Gesellschaftsmodell verschrieben hat.

Zweitens: Um dieses System nicht zu gefährden, wurde der Bau der Mauer unumgänglich. Nur so könne man auch weiterhin in Ruhe und Frieden leben, stets mit der Aussicht, dass sich der Sozialismus als logische Folge weiter verbreiten wird. Der Mythos des Antifaschismus ist in diesem Film in konzentrierter Weise wieder zu finden.

Und tatsächlich kann sich der/die ZuseherIn nicht dagegen wehren, diese Logik zunächst mitzufühlen. Man muss sich jedoch wieder in Erinnerung rufen, dass die vermittelte Kohärenz von BRD/Kapitalismus und Faschismus zu simpel ist, zumal das Phänomen des Antisemitismus und der millionenfache Genozid an Juden, Jüdinnen und anderen gemäß der NS-Ideologie lebensunwürdigen Menschen wieder einmal vollkommen ausgeblendet wird.

10.3.3 Hintergründe

Presse

Vor der Premiere von „Geschichten jener Nacht“ sendete die noch heute existierende staatliche Filmverleihgesellschaft „Progress“ eine Presseinformation aus, die eindeutig klärt, welche Absichten die verschiedenen Episoden verfolgen. So heißt es:

Jene Nacht (...) gehört schon heute der Geschichte an. (...) Der vor 1961 über Jahre immanente und sich immer verstärkende Brandherd einer neuen Kriegsgefahr wurde durch die entschlossene Haltung der Regierung der Deutschen Demokratischen Republik eingedämmt. (...) Doch für die Kunst eröffnete sich hier ein weites Stoffgebiet. Sie kann nach Antworten auf die Frage suchen, was die Männer in den graugrünen Uniformen in jener Nacht wohl bewegt haben mag. Woran dachten sie, als sie unsere Staatsgrenze sicherten? Handelten sie nur auf Befehl (wie so mancher Deutscher, der genau zwanzig Jahre vorher in feldgrauer Uniform ostwärts gezogen war) – oder standen diese Männer hier bewusst auf Wacht für den Frieden? Und wie kam es zu diesem Bewusstsein?²³³

Es stellt sich nun also die Frage, wie der Film dann tatsächlich medial aufgenommen wurde. Ein Pressespiegel soll dies zeigen.

„Es waren eine Nacht und ein ihr folgender Tag, die den Frieden in Europa retteten“, schreibt die „Freiheit“. Die vier Episoden zeigten einzelne Schicksale, die für „unser neues Leben, das es in jener Nacht zu schützen galt“²³⁴ eintraten.

„Ja, so war es“ zitiert das „Neue Deutschland“ einen angeblichen Premierenbesucher. „In den vier Episoden des Films ist etwas vom Geist unserer Zeit und seiner Menschen auf die Leinwand gekommen. (...) Mit dem Episodenfilm „Geschichten jener Nacht“ hat die DEFA wichtige ideelle Bereiche der Gegenwart sicher und weitsichtig abgesteckt. Sie hat es getan, ohne dabei dem Zuschauer das Vergnügen künstlerischer Unterhaltung zu nehmen“²³⁵ endet die Zeitung.

„So ist mit diesem Stoff (...) ein „fruchtbarer Punkt“ gewählt, um sozialistische Bewusstseinsprozesse impulsgebend filmisch erlebbar zu machen“ schreibt die „Nationalzeitung“. Weiter: „In allen Episoden werden sozialistisches Heimatgefühl

²³³ Siehe: BArch FA1-09D/19423.

²³⁴ Siehe: Focke, Gerd: Menschen in historischen Stunden, in: Freiheit, 13.6.1967.

²³⁵ Siehe: Knietzsch, Horst: Dialoge mit dem Bewusstsein, in: Neues Deutschland, 12.6.1967.

und Staatsbewusstsein im persönlichen Bereich erlebbar. Mit eindeutiger weltanschaulicher Position sind wesentliche Aspekte des Gegenwartshelden in Grundentscheidungen gestaltet²³⁶ wird gelobt.

Die „Berliner Zeitung“ ist nicht überzeugt. Die Episode „Phoenix“ sei „ungenügend dicht erzählt“, generell sollten „die erschlossenen Möglichkeiten (...) vervollkommen werden.“²³⁷

Die West-Zeitungen nahmen die Premiere von „Geschichten jener Nacht“ unterschiedlich auf. Der „Industriekurier“ zitiert einen kurzen Monolog aus der Episode „Materna“:

Damals im August wurde eine Hintertür zugeschlagen über Nacht und blitzschnell, damit der Krieg nicht hinein konnte. Damit nicht länger geplündert werden konnte, was wir geschaffen haben in all den Jahren. Damit sich nicht zum Feind verirrt, wem der Frieden zu anstrengend war und die Wahrheit zu alltäglich.

Anhand dieser Passage möchte die Zeitung verdeutlichen, dass die Episoden aus „Geschichten jener Nacht“ keine plakative Propaganda beinhalte. Die Personen, die sich gegen die DDR wenden, werden nicht als Klassenfeind und VerräterInnen gebrandmarkt, obwohl es unter ihnen „nicht an Zaudern, nicht an Zweifeln und schon gar nicht an Kritikern (mangelte), nicht alle diese Menschen sind böswillig.“

Was nun zunächst gar nicht besonders negativ klingt, ist jedoch keineswegs positiv gemeint. Der „Industriekurier“ stellt abschließend fest:

Gerade deswegen ist dieser Film wirkungsvoll, denn seine Propaganda geht tiefer als die der Schlagworte. Der Zuschauer wird nicht vor den Kopf gestoßen, nicht mit Rechthabereien und Klischees gefüttert. Er wird verführt.²³⁸

Im West-Berliner „Tagesspiegel“ ist zu lesen, dass „Geschichten jener Nacht“ „der bislang bedeutendste Film über die Eigeninterpretation und das Selbstverständnis der heutigen „DDR“²³⁹ ist. Allerdings gehe es dabei weniger um die tatsächlichen Gedanken und Gefühle der DDR-Bevölkerung. Entscheidend sei nicht die „Einstellung des „DDR“-Bürgers zu seinem Staat“ sondern die „raffinierte Propaganda-Methode, mittels derer dieser Staat Gehirnwäsche noch nachträglich im (Geschichts-) Bewusstsein seiner Bürger zu betreiben versucht.“²⁴⁰

²³⁶ Siehe: Albrecht, Hartmut: Ein „fruchtbarer Punkt“, in: Nationalzeitung, 16.6.1967.

²³⁷ Siehe: Sckerl, A.: Vier Geschichten von tausend, in: Berliner Zeitung, 13.6.1967.

²³⁸ Siehe: Autor o.A.: Mauerfilm – von drüben, in: Industriekurier, 11.7.1967.

²³⁹ Bis zur offiziellen Anerkennung durch die BRD 1972 wurde DDR in Anführungsstriche gesetzt.

²⁴⁰ Siehe: Müller, Christoph: Film-Geschichten jener Nacht, in: Tagesspiegel, 16.6.1967.

Staatliche Dokumente

Im Vorfeld der Premiere von „Geschichten jener Nacht“ wurden die einzelnen Episoden ausführlich diskutiert und die Frage nach der Wirksamkeit des Gesamtwerks gestellt.

Zu organisatorisch-technischen Problemen wäre die Frage des Einsatzes, der Werbung zu klären. Der Gesamteindruck dieses Films vermittelt sehr vielseitige Aspekte in unterschiedlicher Erzählweise der einzelnen Geschichten, die zum Teil nur skizziert sind. Bei diesem sehr politischen Thema wird es nicht einfach sein, dem Film zu einer Breitenwirkung zu verhelfen. Der richtig vorbereitete Einsatz ist eine Frage von eminent kulturpolitischer Bedeutung.

Der Hauptdirektor der DEFA

dankt dem Schöpferkollektiv für die geleistete Arbeit. Er betont, dass an diesem Film Genossen mitgearbeitet haben, die in der letzten Zeit einige Rückschläge hinnehmen mussten. Diese Genossen haben mit dem vorliegenden Film den Beweis erbracht, dass sie aus den Erfahrungen richtige Lehren gezogen haben.

Von der staatlich/institutionellen Seite her wurde das Gesamtwerk insgesamt also gelobt, auch wenn etwa bei „Phoenix“ ein paar Änderungswünsche ausgesprochen wurden und man sich anscheinend durchaus darüber bewusst war, dass es Probleme geben könnte, den Film der Gesellschaft nahe zu bringen. Entsprechende Maßnahmen (Werbung) sollten daher eingeleitet werden.

Mit diesen drei Filmbeispielen ist die inhaltliche Analyse beendet. Die Bedeutung der drei nationalen Mythen der DDR wurde sichtbar gemacht. In dem nun folgenden Exkurs sollen auch die wichtigen verbotenen Filme der 1960er Jahre „zu Wort“ kommen.

Exkurs: Das 11. Plenum des ZK der SED: Die verbotenen Filme

Die so genannten Verbots- bzw. Kaninchenfilme finden keinen Eingang in die Analyse. Eine Begründung dafür ist bereits erfolgt. Da diese Produktionen jedoch für den Forschungszeitraum entscheidend sind, soll hier im Rahmen eines Exkurses eine kurze Erläuterung stattfinden.

„Das Kaninchen bin ich“ (Regie: Kurt Maetzig) von 1965 gilt als DAS Exempel für die im Zuge des Kulturplenums verbotenen Filme, worauf auch die Bezeichnung Kaninchenfilme rekurriert. Zusammen mit „Denk bloß nicht, ich heule“ (Regie: Frank Vogel) handelte es sich bei diesen beiden Filmen „als negative Beispiele für die gesamte Entwicklung des Filmwesens.“²⁴¹ Die folgenden Verbote hatten diese

²⁴¹ Siehe: Schittly: 135.

beiden Werke schließlich auch zur Grundlage. Der Fall „Das Kaninchen bin ich“ war auch deshalb von besonderer Brisanz, da der Regisseur Kurt Maetzig zuvor einer der anerkanntesten und beliebtesten Regisseure der DDR war. Seine bereits erwähnten Filme über das Leben von Ernst Thälmann wurden mehrfach ausgezeichnet.

In „Das Kaninchen bin ich“ geht es um die Maturantin Maria Morzeck, die aufgrund der Verurteilung ihres Bruders wegen staatsgefährdender Hetze keine Zulassung für ein Hochschulstudium erhält und daher als Kellnerin arbeitet. Kurze Zeit später lernt sie einen älteren Mann kennen und verliebt sich in diesen. Es stellt sich schließlich heraus, dass es sich bei diesem Mann um den Richter Paul Deister handelt, der Marias Bruder verurteilt hat.

Vorsichtig versucht Maria, ihren verheirateten Geliebten dazu zu bringen, ein Gnadengesuch zu unterschreiben, scheitert jedoch. Erst als sich die politischen Verhältnisse in der DDR ändern, es kommt zu einer Liberalisierung, zeigt sich Deister plötzlich als verständnisvoller, selbstkritischer Humanist und entlarvt sich damit als rückgratloser Karrierist, der seine Urteile gemäß dem Wunsch des Staates fällt und nicht nach persönlichem Ermessen.

Die DDR und ihre Justiz waren also das große Thema des Films, der sich mit der gegenwärtigen rechtsstaatlichen Situation kritisch auseinandersetzte. Wegen dieser zumeist aktuellen Thematiken werden die in diesem Zeitraum entstandenen Filme allgemein auch als Gegenwartsfilme bezeichnet. Ein Fakt, der schließlich auch der Grund für die Verbote war. Trotz einiger Bedenken konnte Maetzig sich jedoch zunächst durchsetzen, der Antrag wurde gestellt: „Die Problematik dieses interessant gestalteten Films ist geeignet, produktive Diskussionen über die Herausbildung sozialistischer Verhaltensweisen auszulösen.“²⁴² Die Genehmigung erfolgte.

Schließlich wurde das „Kaninchen“ jedoch an den Pranger gestellt: Der Film vermittelte „eine Verzerrung unserer sozialistischen Wirklichkeit und des Wirkens der Rolle der Partei“²⁴³ lautete die Anklage. Am 27.11.1965 wurde die Zulassung entzogen.

Die Konsequenzen wurden klar formuliert. So wurde der DEFA-Direktor beauftragt, mit allen MitarbeiterInnen „gründliche ideologische Diskussionen zu führen mit dem Ziel, alle Mitarbeiter der Arbeitsgruppe von der politischen Notwendigkeit der Maßnahmen zu überzeugen, die im Zusammenhang mit dem Film „Das Kaninchen

²⁴² Siehe: Schittly: 137.

²⁴³ Siehe: ebd., 138.

bin ich“ (...) getroffen werden mussten.“²⁴⁴ Außerdem wurde ein Disziplinarverfahren gegen Kurt Maetzig eingeleitet und er wurde angewiesen, nicht mehr mit dem Autor Manfred Bieler zu arbeiten.

So oder ähnlich erging es vielen, zumeist jüngeren und weniger bekannten Regisseuren, die glaubten, der Bau der Mauer ermögliche eine kritische Auseinandersetzung mit der Gegenwart. Ein weiterer Verbotfilm war der schon erwähnte Titel „Denk bloß nicht, ich heule“ von Frank Vogel, der zuvor den Mauerfilm „...und deine Liebe auch“ drehte. Die ZK-Kulturabteilung verlautbarte:

Dieser Streifen zeigt die ganze Misere der Leitung der DEFA und der Ambitionen dieses jungen Künstlerkollektivs: Weil sie mit ihrer eigenen Mittelmäßigkeit nicht ankommen bei den Leuten, brauchen sie künstlich geschaffene Märtyrer, Kafka-Typen und Sartre-Existentialisten, um das Publikum zum Besuch des Filmes zu bewegen.

„Berlin um die Ecke“ von Gerhard Klein wurde folgendermaßen kritisiert: Der Film zeige

Dummheit und Arroganz, besonders der Vertreter der älteren Generation, kapitalistische Unmoral, Verindividualisierung des Menschen, fehlende kollektive Beziehungen, Oberflächlichkeit der Gefühle, Anarchismus in der Arbeit, Unfähigkeit Verantwortlicher, Egoismus.²⁴⁵

Weitere Titel verbotener Filme sind „Wenn du groß bist, lieber Adam“ (1965) und einige Filme aus dem Jahr 1966, also aus der Zeit unmittelbar nach dem Kulturplenum: „Fräulein Schmetterling“, „Karla“ und der besonders gute Film „Jahrgang 45“. Folge der Verbote war, dass sich die Regisseure thematisch von der Gegenwart verabschiedeten und sich auf historische Themen konzentrierten, die ideologisch unverfänglich waren. Die Reflexion der Gegenwart wurde damit denen überlassen, die widerstandslos der Parteilinie folgten.

11. Resümee

Am Ende dieser Diplomarbeit soll ein Resümee gezogen werden. Welche Entwicklung hat sich im Laufe der Arbeit vollzogen und welche Ergebnisse konnten herausgearbeitet werden?

Nach der anfänglichen Formulierung des Forschungsinteresses und der Operationalisierung wichtiger Begriffe folgte die Formulierung von Hypothesen. Anschließend wurde das Forschungsthema umfangreich theoretisch verortet. Dabei sollte die (politik-)wissenschaftliche Relevanz des Themas deutlich werden und der

²⁴⁴ Siehe: Schittly: 138.

²⁴⁵ Siehe: Richter: 203.

Diplomarbeit eine eindeutige politikwissenschaftlich/philosophische Ausrichtung verliehen werden.

Es folgte die qualitative Inhaltsanalyse ausgewählter Spielfilme der DEFA, die jeweils durch einen Abschnitt zur medialen Rezeption und durch das Zitieren offizieller Dokumente komplettiert wurden.

Nachdem die Hypothesen bereits im theoretischen Teil der Arbeit größtenteils verifiziert werden konnten, wie beispielsweise die Kohärenz der Existenz nationaler Mythen und politischer Stabilität von Staaten allgemein, fehlen noch abschließende Ergebnisse zu den konkreten Filmen und damit auch zu einem konkreten Staat, der DDR.

Dazu lässt sich feststellen, dass die drei ausgewählten Filme die Hypothese bestätigen, dass Eliten dieses Medium nutzten und nützen, um (nationale) Identität über die Vermittlung politischer Mythen zu festigen. Hierbei bleibt nun die Frage der tatsächlichen Rezeption innerhalb der Bevölkerung, die in dieser Diplomarbeit nicht beantwortet wird. Ob also die Filme tatsächlich dazu beigetragen haben, nationale Identität bei einem breiten Bevölkerungsteil massiv zu stärken, bleibt unbeantwortet.

Der Regisseur Siegfried Kühn meint zu dem Thema: *„Die Masse hat diese Filme nicht ernst genommen. Das glaubte keiner.“* Kühn findet die repressive Haltung der DDR gegenüber angeblich systemfeindlich gesinnten Filmen daher auch absurd:

*„Wenn sie kritische Filme zugelassen hätten, hätte das der DDR überhaupt nicht geschadet, ganz im Gegenteil, die DDR hätte an Anerkennung gewonnen, sie hätte internationale Preise geholt.“*²⁴⁶ Auch Rainer Simon²⁴⁷ bestätigt diese Aussage: *„Es war einfach übertrieben zu glauben, dass diese Filme die Gesellschaft verändern würden. Man hat uns unglaublich wichtig genommen, weit über die Maßen.“*

Die nicht vorhandene Rezeptionsebene ist für das Forschungsinteresse der Arbeit jedoch nicht notwendigerweise ein Defizit, da es viel mehr um einen systemischen Ansatz geht, der zeigen soll, welche Bedeutung politische Mythen für die nationale Identität haben und inwiefern Film dabei Projektionsfläche sein kann. In wie weit genau diese Projektionsfläche nun auf das Selbstverständnis der DDR-Bevölkerung eingewirkt hat, wäre ein anderes Forschungsthema.

Ein ausführlicher Exkurs zum 11. Plenum des ZK der SED weist darauf hin, wie wichtig dieses Kulturplenum für die filmgeschichtliche und politische Einordnung der

²⁴⁶ Das Interview mit Siegfried Kühn wurde im Februar 2009 in Berlin geführt.

²⁴⁷ Rainer Simon war einer der wichtigsten Regisseure der DDR in den 1980er Jahren und schon in den 1960er Jahren als Regieassistent aktiv. Das Interview wurde im Februar 2009 in Potsdam geführt.

DDR in den 1960er Jahren ist. Auch heute scheint das Thema nach wie vor präsent. Helmut Morsbach ist der Vorstand der DEFA-Stiftung, die sich um den Erhalt und die Verbreitung des DEFA-Filmstocks kümmert und Filmprojekte durch Stipendien fördert. Sein Kommentar spricht für sich:

Die 1960er Jahre, das ist das Entscheidende, sind geprägt davon, dass am Anfang, 1963/64 tatsächlich eine Möglichkeit bestand, Filme auf eine freiere Art und Weise zu machen, allerdings wurde die Möglichkeit mit dem 11. Plenum rückgängig gemacht und die Freiheit wurde sehr eingeschränkt. Die Verbotsfilme waren für die 60er Jahre also prägend (...)

Wir wollten das Leben in der DDR so zeigen, wie es ist und zwar nicht, um die DDR abzuschaffen, sondern um sie voranzubringen, was jedoch unterbunden wurde. Damit war es wieder sehr düster. Und mit der Niederschlagung des Prager Frühlings war für mich die Hoffnung, dass sich in der DDR auf friedlichem Wege etwas ändern kann, weitgehend zerstört

erinnert der Regisseur Rainer Simon und kritisiert damit gleichzeitig die infolge der rigorosen Bestimmungen entstandenen Filme, wie etwa auch „...und deine Liebe auch“ und dessen plakative Freund/Feind-Konstruktion:

Genau dieser Schematismus zieht sich eigentlich durch die Gegenwartsfilme der 50er Jahre, da gab es kaum eine Ausnahme, in den 60er Jahren auch noch und „...und deine Liebe auch“ war ja ein richtiger Propagandafilm zum Mauerbau, der wurde richtig in Auftrag gegeben.

Wie in den Inhaltsanalysen ausgeführt, hat sich bestätigt, dass sich die Mythoskonstruktion des Antifaschismus in allen Filmen in mehr oder weniger deutlicher Ausprägung wieder findet. Die von diesem Meta-Mythos abhängigen Teilmythen der ArbeiterInnen-Gesellschaft und das daraus resultierende Feindbild Westen/BRD fanden zusätzlich Eingang in die Filme.

Rainer Simon bestätigt rückblickend diese Tendenz:

Gerade aus heutiger Sicht kann man sagen, dass die wichtigste Entwicklungslinie der DEFA-Filme der antifaschistische Film ist. In jedem Jahr sind mindestens zwei antifaschistische Filme gedreht worden. Bei dieser Thematik bestand eine weitgehende Übereinkunft zwischen den Mächtigen und den Filmemachern, was uns mit den Mächtigen auch sehr lange verband, indem wir gesagt haben, dass es immerhin Antifaschisten sind und die zu den Wenigen gehörten, die sich in der Zeit des Faschismus gewehrt haben.

Anders war das dann bei Filmen über den Aufbau des Sozialismus, zu dem es eben sehr unterschiedliche Vorstellungen gab.

Die Frage, die sich aus diesen Ausführungen Simons ergibt, ist schließlich, wie denn die FilmemacherInnen mit der Problematik umgegangen sind, „eben sehr unterschiedliche Vorstellungen“ zu haben. *„Jeder ist damit anders umgegangen. Die Filmemacher der DEFA- wir waren keine Gemeinschaft. Es gab wenig Solidarität unter den Kollegen“* erzählt Rainer Simon ein wenig enttäuscht. Siegfried Kühn hat eine sehr klare Meinung zu dieser Frage:

Es gab bei der DEFA Regisseure, für die Kommunismus in gewisser Weise Religion war, die einfach der Überzeugung waren, dass man solche Filme machen muss. Zum Beispiel Günther Reisch, der hat seine Filme voller Überzeugung gemacht. Der war gläubig.

DEFA-Stiftungsvorstand Morsbach hat eine Perspektive von außen und hat sich auch Gedanken gemacht, wie Regisseure von damals ihre Arbeit aus heutiger Sicht einschätzen:

Wer gibt schon gerne zu, dass er Fehler gemacht hat? Ich denke auch, dass fast alle Filmemacher von damals zu wenig darüber erzählen, ob nicht doch mehr möglich gewesen wäre, wie intensiv die Zensur im eigenen Kopf war, die Schere im eigenen Kopf war, was ich auch für völlig normal halte, weil sie halt einfach Filme drehen wollten und wer erfolgreich sein wollte, hatte sich eben bis zu einem gewissen Grad anzupassen. Man muss ja auch sagen, dass einige Leute dann einfach gesagt haben, dass sie unter diesen Umständen einen anderen Beruf machen und natürlich nur die bei der DEFA waren, die überhaupt zu Kompromissen bereit waren bzw. die auch zum großen Teil von dem überzeugt waren, was der Staat vorgegeben hat und damit waren sich auch ein Stück weit Teil des Systems.

Morsbach, der selbst Opfer des Systems wurde und in den 1970ern mit einem Hochschulverbot bestraft wurde, bezieht also durchaus auch eine kritische Position und spricht das Thema der Selbstzensur an, die schon im Theorieteil besprochen wurde.

Oftmals war es jedoch so, dass sich Filmemacher in andere, unpolitische Themen flüchteten, um keine propagandistischen Filme unterstützen zu müssen. Historienfilme oder Märchenfilme waren eine beliebte Alternative.

Die Diplomarbeit endet mit einem Exkurs über die Filme, die im Rahmen des 11. Plenums verboten wurden. Auch wenn diese höchst politischen Werke „nur“ in dieser Weise in die Arbeit eingeflossen sind, wird dadurch dennoch deutlich, wie relevant Film auch in der Politikwissenschaft sein kann und dass es wünschenswert wäre, diesem Bereich innerhalb der Disziplin mehr Bedeutung zu verschaffen.

„Ja. Man hat es gehnt und gewusst, dass man überwacht wird. Es gab auch Anzeichen, wo man das gemerkt hat“ beantwortet Rainer Simon die Frage nach der Rolle der Stasi innerhalb der DEFA und beseitigt damit die letzte Skepsis bezüglich der politischen und politikwissenschaftlichen Relevanz von Spielfilm.

Gegenwart

Die DEFA-Stiftung, der Verleih „Progress“ und „Icestorm Entertainment“, die für die kommerzielle Vermarktung der DEFA-Filme verantwortlich sind, stellen die drei Säulen der DEFA in der Gegenwart dar. Der schon zitierte Vorstand der DEFA-

Stiftung sieht seine Aufgabe darin, „den DEFA-Film im weitesten Sinn wieder ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zurückzurufen.“

Das heutige Deutschland wäre nicht das Gleiche ohne die DDR und damit auch ihrer Filme. Die Erhaltung und Verbreitung des DEFA-Filmstocks ist daher auch heute noch eine politische und historische Verpflichtung. Zudem soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass politische Mythen auch in der heutigen BRD eine wichtige Rolle für die nationale Identität spielen und keineswegs lediglich für sozialistische Staaten systemimmanent waren. Noch heute sind das so genannte „Wirtschaftswunder“ nach dem Zweiten Weltkrieg oder das Bewusstsein davon, im „Land der Dichter und Denker“ zu leben, ausschlaggebend für die „Stimmung“ im Land und damit auch für die nationale Identität. Eine interessante Frage wäre, ob diese Mythen jemals außer Kraft gesetzt werden können und damit die Stabilität der heutigen BRD gefährdet wäre.

12. Persönliche Schlussbemerkungen

Als ich mich vor einem Jahr dazu entschieden habe, meine Diplomarbeit über den DEFA-Film zu schreiben, war ich mir der Brisanz dieses Themas noch nicht bewusst. Umso mehr habe ich während des gesamten Forschungsprozesses gelernt und neue Erkenntnisse gewonnen. Insbesondere der von der Universität Wien geförderte Forschungsaufenthalt in Berlin war dabei von besonderer Bedeutung. Befinden sich doch dort zahlreiche Archive und Institutionen, die sich mit der DDR und ihren Filmen auseinandersetzen. In diesem Zusammenhang möchte ich mich bei der DEFA-Stiftung bedanken, die mir den Kontakt zu den Regisseuren Rainer Simon und Siegfried Kühn verschafft hat. Natürlich sei auch diesen beiden Interviewpartnern gedankt, die sich beide völlig unkompliziert für ein Interview zur Verfügung gestellt haben. Für die Filmsichtung beanspruchte ich hauptsächlich die Archive der Deutschen Kinemathek Berlin und der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf Potsdam-Babelsberg. Das deutsche Bundesarchiv war mir bei der Sichtung von offiziellen Dokumenten äußerst hilfreich. Dabei möchte ich mich herzlich beim Mitarbeiter des Bundesarchivs Herrn Michael Müller bedanken, der sich für meine Anliegen viel Zeit genommen hat und immer beratend zur Seite stand.

Bibliographie

Adorno, W. Theodor; Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Darmstadt, 1998.

Agde, Günter (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Berlin, 1991.

Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts, Frankfurt a.M., 2005.

Balibar, Etienne; Wallerstein, Immanuel: Rasse, Klasse, Nation - ambivalente Identitäten, Hamburg, 1990.

Behnen, Michael (Hg.): Lexikon der deutschen Geschichte von 1945 bis 1990. Ereignisse, Institutionen, Personen im geteilten Deutschland, Stuttgart, 2002.

Bennewitz, Inge: Die Glatzkopfbande. DEFA-Spielfilm und Realität, in: Deutschland Archiv. Zeitschrift für das vereinigte Deutschland 1/2001, 65-71.

Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt a.M., 2004.

Beyse, Jochen: Film und Widerspiegelung. Interpretation und Kritik der Theorie Siegfried Kracauers, Köln, 1977.

Biehl, Renate; Habel, Frank-Burkhard: Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme, Berlin, 2000.

Binge, Barbara: Der DDR Spielfilm und die Zensur im Kalten Krieg in den 60er Jahren, Wien, 2003.

Büsser, Martin: Koexistenz der Widersprüche. Pop an der Jahrtausendwende, in: Kemper, Peter (Hg.): „alles so schön bunt hier“. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute, Stuttgart, 1999.

CineGraph Babelsberg; Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V. (Hg.): Film-Fund. Wiederentdeckt. Neu gesehen. Die Glatzkopfbande, Ort und Jahr o.A.

Dantonel, Frederique: Der Sozialismus im Spiegelbild des DDR-Films, Paris, 1990.

Danyel, Jürgen (1): DDR-Antifaschismus. Rückblick auf zehn Jahre. Diskussion, offene Fragen und Forschungsperspektiven, in: Leo, Annette; Reif-Spirek, Peter (Hg.): Vielstimmiges Schweigen. Neue Studien zum DDR-Antifaschismus, Berlin, 2001.

Danyel, Jürgen (2): Die unbescholtene Macht. Zum antifaschistischen Selbstverständnis der ostdeutschen Eliten, in: Hübner, Peter (Hg.): Eliten im Sozialismus. Beiträge zur Sozialgeschichte der DDR, Köln/Weimar/Wien, 1999, 67-85.

Deutsch, Karl W.: Nationalismus und seine Alternativen, München, 1972.

Drawer, Christel (Hg.): So viele Träume. DEFA-Film-Kritiken aus drei Jahrzehnten von Heinz Kersten, Berlin, 1996.

Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie, Hamburg, 1999.

Elsaesser, Thomas: Der Neue Deutsche Film – Von den Anfängen bis zu den Neunziger Jahren, München, 1994.

Estel, Bernd: Nation als Mythos, in: Frindte, Wolfgang; Pätzolt, Harald (Hg.): Mythen der Deutschen. Deutsche Befindlichkeiten zwischen Geschichten und Geschichte, Wiesbaden, 1999, 49-85.

Faschingeder, Gerald: Themenverfehlung Kultur? Zur Relevanz der Kulturdebatte in den Entwicklungstheorien, in: Faschingeder, Gerald; Kolland, Franz et.al. (Hg.): Kultur als umkämpftes Terrain. Paradigmenwechsel in der Entwicklungspolitik?, Wien, 2003.

Faulstich, Werner: Die Filminterpretation, Göttingen, 1988.

Ferro, Marc: Film as source and agent of history, in: Cinema and history, Detroit, 1988, 14-31.

Gergen, Kenneth J.: Konstruierte Wirklichkeiten. Eine Hinführung zum sozialen Konstruktivismus, Stuttgart, 2002.

Gersch, Wolfgang: Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme, Berlin, 2006.

Gransow, Volker: Kulturpolitik in der DDR, West-Berlin, 1975.

Habel, F.-B.: Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme. Die vollständige Dokumentation der DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993, Berlin, 2000.

Hackbarth, Doris; Schulz, Günter: DEFA 1946 -1964. Studio für populärwissenschaftliche Filme (und Vorläufer). Filmografie, Berlin, 1997.

Hartmann, Astrid: Filmzensur- und Politik in der DDR, Leipzig, 2002.

Heimann, Thomas: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959, Berlin, 1994.

Heinemann, Karl-Heinz; Schubarth, Wilfried: Sieger der Geschichte. Verordneter Antifaschismus und die Folgen, in: ebd. (Hg.): Der antifaschistische Staat entlässt seine Kinder, Köln, 1992, 12-28.

Herrmann, Jörg: Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film, Gütersloh, 2001.

Higson, Andrew: The concept of national cinema, in: Williams, Alan (Hg.): Film and nationalism, New Brunswick, 2002.

Höck, Dorothea; Reifarth, Jürgen: Die DDR. Geschichte, Politik, Kultur, Alltag, Mülheim an der Ruhr, 2004.

Höller, Christian (Hg.): Pop unlimited? Imagetransfers in der aktuellen Popkultur, Wien, 2001.

Judt, Matthias (Hg.): DDR-Geschichte in Dokumenten, Bonn, 1998.

Kadir, Amir: Das Verhältnis von gesellschaftlicher Realität und künstlerischer Aneignung von Fiktivem und Authentischem in einigen neueren DEFA-Filmen, Potsdam, 1973.

Kasperek, Kilian: Staatlich induzierte Selbstkontrolle und Zensurverbot. Die Teilnahme des Staates an der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, Hamburg, 2007.

Kenneth, J. Gergen: Konstruierte Wirklichkeiten. Eine Hinführung zum sozialen Konstruktivismus, Stuttgart, 2002.

Knoblauch, Hubert; Raab, Jürgen et.al. (Hg.): Thomas Luckmann. Wissen und Gesellschaft. Ausgewählte Aufsätze 1981-2002, Konstanz, 2002.

Knoth, Nikola: Das 11. Plenum - Wirtschafts- oder Kulturplenum?, in: Agde, Günter (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Berlin, 1991.

Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik, Wien, 2005.

Lavrin, Janko: Dostojewski, Hamburg, 1991.

Mathes, Bettina (Hg.): Die imaginierte Nation. Identität, Körper und Geschlecht in DEFA-Filmen, Berlin, 2007.

Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken, Weinheim, 1997.

Meurer, Hans Joachim: Cinema and national identity in a divided Germany 1979 - 1989: the split screen, Lewiston, 2000.

Meuschel, Sigrid: Legitimation und Parteiherrschaft. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR 1945 -1989, Frankfurt a.M., 1991.

Moldenhauer, Gebhard; Zimmermann, Peter (Hg.): Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film, Konstanz, 2000.

Münkler, Herfried (1): Antifaschismus und antifaschistischer Widerstand als politischer Gründungsmythos der DDR, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, B 45/98, Frankfurt a.M., 1998, 16-29.

Münkler, Herfried (2): Politische Mythen und nationale Identität. Vorüberlegungen zu einer Theorie politischer Mythen, in: Frindte, Wolfgang; Pätzolt, Harald (Hg.): Mythen der Deutschen. Deutsche Befindlichkeiten zwischen Geschichten und Geschichte, Wiesbaden, 1999, 21-27.

Padúx, Jeanette Maria: „Sag mir, wo du stehst und welchen Weg zu gehst...“. Jugend in den 60er Jahren in der DDR. Selbstbild und Fremdbild am Beispiel der Jugendkriminalität, Berlin, 2000.

Pike, David: The Politics of Culture in Soviet-occupied Germany, 1945 -1949, Palo Alto, 1992.

Pörksen, Bernhard: Die Konstruktion von Feindbildern. Zum Sprachgebrauch in neonazistischen Medien, Wiesbaden, 2000.

Popper, Karl: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, Tübingen, 2003.

Poss, Ingrid (Hg.): Spur der Filme, Zeitzeugen über die DEFA, Berlin, 2006.

Rauhut, Michael: Beat in der Grauzone. DDR-Rock 1964 bis 1972, Berlin, 1993.

Richter, Erika: Zwischen Mauerbau und Kahlschlag. 1961 bis 1965, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.); Schenk, Ralf (Red.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992, Berlin, 1994, 159-211.

Schenk, Ralf: Mitten im Kalten Krieg. 1950 bis 1960, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.); Schenk, Ralf (Red.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992, Berlin, 1994, 51-158.

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

Schmidt, Burghart: Postmoderne. Strategien des Vergessens, Frankfurt a.M., 1994.

Schmidt, Gerold: Identität. Gebrauch und Geschichte eines modernen Begriffs, in: Muttersprache. Zeitschrift zur Pflege und Erforschung der deutschen Sprache, Wiesbaden, 1976, 333-354.

Schnettler, Bernt: Thomas Luckmann, Konstanz, 2006.

Shimada, Shingo: Identitätskonstruktion und Übersetzung, in: Assmann, Aleida; Friese Heidrun (Hg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3, Frankfurt a.M., 1998, 138-165.

Simon, Fritz B.: Einführung in Systemtheorie und Konstruktivismus, Heidelberg, 2006.

Smith, Anthony D.: National Identity, London, 1991.

Steinbach, Lothar: DDR-Historie zwischen Wissenschaftlichkeit und Politik, in: Aus Politik und Zeitgeschichte B 45/98, Frankfurt a.M., 1998, 31-44.

Straub, Jürgen: Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs, in: Assmann, Aleida; Friese Heidrun (Hg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3, Frankfurt a.M., 1998, 73-104.

Trolle, Kristina: Filmzensur in der DDR. Die verbotenen DEFA-Spielfilme des Jahrgangs 1965/66, Berlin, 2002.

Vogt, Rolf: Theorien über den Mythos, in: Psyche B9/85, Stuttgart, 1985, 769-799.

Wagner, Peter: Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität, in: Assmann, Aleida; Friese Heidrun (Hg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3, Frankfurt a.M., 1998, 44-72.

Wischnewski, Klaus: Die zornigen jungen Männer von Babelsberg, in: Agde, Günter (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Berlin, 1991.

Wischnewski, Klaus: Träumer und gewöhnliche Leute. 1966 bis 1979, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.); Schenk, Ralf (Red.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992, Berlin, 1994, 213-287.

Wodak, Ruth; de Chilia, Rudolf et.al.: Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität, Frankfurt a.M., 1998.

Zimmering, Raina: Mythen in der Politik der DDR, Opladen, 2000.

Internet-Quellen

Heyes, Cressida: Identity Politics, in: Stanford Encyclopedia of Philosophy, <http://www.science.uva.nl/~seop/entries/identity-politics/#Bib>, 10.8.2008.

Seidel, Jörn: Verzerrte Wahrheiten. Der DEFA-Film „Die Glatzkopfbande“, in: http://www.leipzig-almanach.de/film_ddr-propaganda_die_glatzkopfbande_in_der_reihe_spurensuche_filmgeschichte_joern_seidel.html, 24.11.2007.

Bericht über die wahren Begebenheiten hinter dem Film “Die Glatzkopfbande”: <http://www.mdr.de/doku/archiv/107976.html>, 22.11.2007.

DEFA-Logo:

<http://www.filmportal.de/df/75/Artikel,,,,,print,,,ED002C8D1AF3F0E5E03053D50B371852,,,,,html>, 17.5.2008.

Gründung der Künstlerischen Arbeitsgruppen:

<http://www.filmportal.de/df/94/Uebersicht,,,,,,CD1E98D26235428489C6DBDDA2194EDA,,,,,html>, 17.5.2008.

Definition Popkultur Wikipedia:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Popkultur>, 8.5.2008.

Pressedokumentation

„...und deine Liebe auch“

Bellin, Klaus: ...und deine Liebe auch, in: Junge Welt, 15.9.1962.

Berliner, Siegfried: ...und deine Liebe auch, in: Stuttgarter Zeitung, 19.10.1962.

Fries, Jens: Falsches Spiel mit der Mauer, in: Berliner Morgenpost, 14.10.1962.

Knietzsch, Horst: Mit dem Herz des Poeten, in: Neues Deutschland, 30.9.1962.

Muth, R: ...und deine Liebe auch, in: Das Freie Wort, 22.9.1962.

„Die Glatzkopfbande“

Nur für Auserwählte?, in: Freie Erde Neustrelitz, 13.3.1963.

Merten, Jola: Unschuldige verurteilt, in: Berliner Morgenpost, 15.9.2000.

Reinke, Jochen: Hinter Schloß und Riegel, Verbrecherische „Bande der Glatzköpfigen“ abgeurteilt, in: Junge Welt, 17.8.1961.

Schröder, Margot: Kahlgeschoren, in: Junge Welt, 14.2.1963.

„Geschichten jener Nacht“

Autor o.A.: Mauerfilm – von drüben, in: Industriekurier, 11.7.1967.

Albrecht, Hartmut: Ein „fruchtbarer Punkt“, in: Nationalzeitung, 16.6.1967.

Focke, Gerd: Menschen in historischen Stunden, in: Freiheit, 13.6.1967.

Knietzsch, Horst: Dialoge mit dem Bewusstsein, in: Neues Deutschland, 12.6.1967.

Staatliche Dokumente (Bundesarchiv)

„...und deine Liebe auch“

BArch DR1/408.

„Die Glatzkopfbande“

BArch DR1/547.

„Geschichten jener Nacht“

BArch DR1/137.

BArch FA1-09D/19423.

„Nationale Identität durch politische Mythen – Die Rolle des populären Spielfilms am Beispiel der DDR in den 1960er Jahren“

Abstract

Film als politikwissenschaftlichen Forschungsgegenstand zu betrachten, ist der ganz allgemeine Ansatz dieser Diplomarbeit. Das konkrete Forschungsinteresse ist dabei die Darstellung und Vermittlung politischer Mythen und deren Implikationen für die nationale Identität einer Bevölkerung. Die Deutsche Demokratische Republik (DDR) ist dabei ein besonders aufschlussreiches Untersuchungsobjekt, da diese von Anfang an auf einem großen Mythos basierte. Gemeint ist der Antifaschismus-Mythos, der als Gründungslegitimation diente und bis zum Ende der DDR 1990 als der wesentliche Systemstabilisator herangezogen wurde. Unmittelbar nach dem Dritten Reich sahen viele Menschen eine echte Chance, mit einer neuen politischen und gesellschaftlichen Ordnung die dunkle Vergangenheit zu durchbrechen und einen sozialistischen und ergo antifaschistischen Staat aufzubauen. Zu diesem Paradigmenwechsel gehörte auch die Ansicht, dass der Faschismus eine logische Folge des Kapitalismus ist, woraus sich zwei weitere Mythen ergeben, die in der Diplomarbeit als Derivate des Meta-Mythos Antifaschismus bezeichnet werden. Es handelt sich dabei einerseits um die ArbeiterInnenklasse, die in der DDR stets als Garant für eine friedliche Zukunft idealisiert wurde, andererseits ist die Abgrenzung zum Westen gemeint, die über eine klassische Feindbildkonstruktion stattfand. Die Wirksamkeit dieser Mythen wurde über die Jahrzehnte jedoch schwächer, was nicht zuletzt mit ein Grund für den Kollaps der DDR war.

Im theoretischen Teil der Arbeit wird zunächst erklärt, warum die Existenz und Glaubwürdigkeit politischer Mythen für die Aufrechterhaltung nationaler Gemeinschaften essentiell sind. Es wird davon ausgegangen, dass ein Staat nur dann überleben kann, solange er sich der Loyalität seiner Bevölkerung sicher sein kann. Wichtigstes Merkmal dieser Loyalität ist dabei die nationale Identität. Konstruktivistische Theorien, die scheinbare Wirklichkeit und damit auch (nationale) Identitäten enttarnen, dienen dabei als Fundament. In einem nächsten Schritt macht die Diplomarbeit deutlich, inwieweit Film geeignet ist, diese Kohärenz von Mythos, Identität und Nationalstaat aufzuzeigen und dazu auf die bereits erwähnte Wirklichkeit einzuwirken. In den Ausführungen zu dieser Frage stellt sich heraus, dass Eliten Film oftmals als Werkzeug zur Durchsetzung ihrer Interessen genutzt haben. Dadurch, dass Film ein wichtiger Bestandteil der Populärkultur ist, die für die

Gesellschaft und ihre Realität(en) prägend ist, kann Film auch dazu verwendet werden, die Vermittlung von Mythen und die Absicht dahinter aufzuzeigen.

In der qualitativen Inhaltsanalyse werden schließlich die drei genannten Mythen herausgearbeitet. Folgende Filme werden dabei berücksichtigt: „...und deine Liebe auch“, „Die Glatzkopfbande“ und die Episode „Phoenix“ des vierteiligen Films „Geschichten jener Nacht“.

Das Fazit dieser Analysen ist, dass die drei politischen Mythen auf unterschiedliche Art und Weise behandelt werden und die ZuseherInnen eindeutig beeinflusst werden sollten, ihre Einstellung gegenüber der DDR im Sinne eines vorgegebenen Ideals zu revidieren, falls sie diesem noch nicht entsprochen haben sollten. So werden in allen drei Filmen Menschen präsentiert, die dem propagierten Bild bereits gehorchen und daher wissen, warum ihr Staat eine Grenze setzen muss(te).

Der Mauerbau vom 13. August 1961 wird mithilfe der Mythen aus verschiedenen Blickwinkeln (Kriminalität, Antiimperialismus/Frieden, Geschichte) legitimiert und jeder Skeptizismus „logisch“ beseitigt. Geläuterte Personen, die erst nach einer „Lektion“ bereit sind, für „ihre“ Heimat einzustehen, stellen dabei das beliebteste dramaturgische Mittel dar.

“National Identity via Political Myths—The Role of Popular Cinema in the GDR in the 1960s”

Abstract

The approach of this diploma thesis, put very generally, is to regard film as an object of political science research. The concrete research interest is in the portrayal and communication of political myths and the implication of this for the national identity of a populace. The German Democratic Republic (GDR) is a particularly interesting object of study, since it was from the very beginning based on a great myth. The myth in question is that of anti-fascism, which served as a form of legitimization for the country's founding and continued to be employed as the most important system stabilizer up to the end of the GDR in 1990. Immediately following the demise of the Third Reich, many people perceived there to be a real opportunity to break out of the dark past with a new political and social order and to found a socialist—ergo anti-fascist—state. This paradigm shift included the view that fascism is a logical consequence of capitalism, and this view gave rise to two further myths which in this diploma thesis will be called derivatives of the meta-myth of antifascism. It has to do on the one hand with the working class, which in the GDR was constantly idealized as the guarantor of a peaceful future, and on the other hand it refers to being separate from the West, which was reinforced via a classic enemy image construction. The effectiveness of these myths became weaker over the decades, however, and this was a not insignificant factor in the GDR's collapse.

The theoretical segment of this thesis will first explain why the existence and credibility of political myths are essential for the sustenance of societies on a national scale. The assumption is made that a state can only survive as long as it is assured the loyalty of its populace. The most important characteristic of such loyalty is national identity. Constructivist theories which expose apparent reality and, thus, also (national) identities serve as the foundation. In a further step, this diploma thesis shows the extent to which film is suited to show this coherence of myth, identity and nation-state, and to have an effect on the aforementioned reality. In the discussion on this issue it becomes evident that elites have often used film as a tool for the advancement of their interests. Since film is an important component of popular culture which leaves its mark on society and its reality or realities, film can also be used to communicate myths and show the intentions behind them.

The qualitative content analysis that follows serves to show the three myths in detail. The following films are considered: *...und deine Liebe auch*, *Die Glatzkopfbande* and the episode "Phoenix" from the four-part film *Geschichten jener Nacht*.

The findings of these analyses indicate that the three myths are treated in various ways and were clearly meant to influence the viewers and modify their attitudes towards the GDR to fit a prescribed ideal, in cases where said attitudes did not conform to that ideal. All three films, therefore, present people who already conform to the propagated image and thus know why their state has (or had) to define the border the way it did.

By way of conclusion: the construction of the Berlin wall on 13 August 1961 is legitimated from various perspectives (criminality, anti-imperialism, peace, history), and any and all skepticism is "logically" swept aside. "Reformed" individuals, who are willing to stand up for their homeland only after having "learned their lesson", represent the dramaturgical means most often employed.

Curriculum Vitae

Name: Daniel Segal
Geburtsdatum: 06.11.1982
Geburtsort: München

Ausbildung

September 1993 bis Juni 2002: Städtisches Luisengymnasium, München mit Abschluss Abitur (Matura)

März 2004 bis Oktober 2009: Studium der Politikwissenschaft an der Universität Wien

Schwerpunkte: Politische Theorien und Kulturstudien, Internationale Politik, Politikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung

Stipendien

September 2005 bis Juni 2006: Erasmus-Auslandsstudium an der Universidad Complutense, Madrid

Jänner bis März 2009: Kurzfristige Wissenschaftliche Arbeiten im Ausland (KWA)-Forschungsaufenthalt in Berlin im Rahmen der Diplomarbeit

Berufliche Tätigkeiten

Jänner bis März 2003: redaktionelles Praktikum beim Stadtmagazin „Prinz“ in München, anschließende freie Mitarbeit

Jänner bis März 2005: redaktionelles Praktikum beim Magazin „IQ“ in Berlin

2005/2006: Aufbau der Madrider Dependance des Berliner Kurzfilm-Events „Short Shots“ in Kooperation mit dem Goethe-Institut und dem Programm „Jugend für Europa“ der Europäischen Union

Februar 2007: Mitarbeit beim „Berlinale Talentcampus“ in Berlin

