

**Bryn Mawr College**  
**Scholarship, Research, and Creative Work at Bryn Mawr**  
**College**

---

German Faculty Research and Scholarship

German

---

2007

重组认同结构：东德德发制片厂  
1946–1961的电影 [Restructuring Identification:  
DEFA as Counter-Cinema 1946–1961]

Katie Trumpener

Qinna Shen

*Bryn Mawr College*, [qshen@brynmawr.edu](mailto:qshen@brynmawr.edu)

[Let us know how access to this document benefits you.](#)

Follow this and additional works at: [https://repository.brynmawr.edu/german\\_pubs](https://repository.brynmawr.edu/german_pubs)

Part of the [German Language and Literature Commons](#)

---

#### Custom Citation

Trumpener, Katie (trans. Qinna Shen). 2007. “重组认同结构：东德德发制片厂 1946–1961 的电影”[Restructuring Identification: DEFA as Counter-Cinema 1946–1961]. 当代电影[Contemporary Cinema] 5, China Film Art Research Center: 136–142.

This paper is posted at Scholarship, Research, and Creative Work at Bryn Mawr College. [https://repository.brynmawr.edu/german\\_pubs/28](https://repository.brynmawr.edu/german_pubs/28)

For more information, please contact [repository@brynmawr.edu](mailto:repository@brynmawr.edu).

# 当代电影

CONTEMPORARY CINEMA

总第140期 2007年9月15日出版

南京大学中国社会科学研究评价中心：  
《中文社会科学引文索引》(CSSCI)  
核心期刊

中国学术期刊(光盘版)编辑委员会  
中国科学文献计量评价研究中心：  
《中国学术期刊综合评价数据库》  
《中国人文社会科学引文数据库》  
《中国期刊网》  
《中国学术期刊(光盘版)》  
核心期刊

# 重组认同结构：东德德发制片厂 (DEFA) 1946

## — 1961 年间拍摄的电影\*

The Films Produced by DEFA during 1946 to 1961

文 [美国]凯蒂·唐普娜 /Text/Katie Trumpener(US)

译 沈琴娜 /Trans/Shen Qinna

我想引用布莱希特说的一句话作为前言，“两种艺术在社会主义国家需要发展：表演艺术和观看艺术。”正是这句话最终被用来装饰莱比锡最主要的艺术影院。

在柏林墙倒塌后的 15 年里，对德发 (Deutsche Filmaktiengesellschaft, 简称 DEFA) 电影的重新研究由东德的官方或半官方的电影历史学家主持进行。他们的研究非常恰当地针对了被禁的电影，未曾被揭露过的审查制度，以及政府的压迫。这包括从秘密国家安全局 (Stasi) 在摄影室安排刺探情报人员，到公开的及已内化的步步影响电影创作的审查制度，到在电影院里的直接干涉。以莱纳·西蒙 (Rainer Simon) 1983 年影片《飞船》(The Airship) 为例，有 40 位工作组成员，包括制片和演员，甚至包括作家及编剧弗利茨·鲁道夫·弗里斯 (Fritz Rudolf Fries)，被发现是在监视该片的制作。臭名昭著的一例是 1966 年正当上映弗朗克·贝尔 (Frank Beyer) 的《石迹》(Trace of Stones) 时，国家安全局组织了一批人在全国上下的电影院里捣乱，以此为据来证明后来的禁映是正当的。而此片在柏林墙倒塌后马上就被重映，并得到了普遍的好评。

苏联占领东德才刚刚开始，苏联官员就担心影院里一片漆黑，容易发生骚动，所以非常惋惜放映电影不能开着灯——要不然会影响放映效果。50 年代期间，学生和工人和雇员等有义务观看宣传片，比如库特·迈此锡 (Kurt Maetzig) 导演的恩斯特·泰尔曼 (Ernst Thälmann) 传记。<sup>(1)</sup> 六七十年代虽更自由些，但是尝试批评或为某些电影辩护的电影评论者可能面临被开除的危险；有时，电影系学生把捍卫有争议的德发电影的意见贴到学校墙报上去，就被学校开除了；有些电影俱乐部组织者呼吁电影的包容性和政治上要具有挑战性，他们经常被官方找麻烦，或者不得不组织秘密非法的放映。

的确，这些是东德电影文化里至关重要的一面。以往的官方电影史则专注于特殊几部电影的艺术性或德发(往往不太受欢迎的)电影偶尔的成功，那明显是企图一叶遮天。

从很多层面上看，东德电影缺乏自由，是东德当时执政党社会主义统一党的一个工具。但是，特别在其早期，东德电影尝试彻底与第三帝国的电影传统一刀两断，重新改造对电影的体验，对电影文化的重新构思，也重新培养观众群体。在某种程度上，这并不令人惊讶。最近重新撰写的电影史强调指出，当时羽翼未丰的德发电影制片厂很大程度上依赖于在第三帝国期间成熟起来的电影工作者，

包括他们的技术专长，甚至艺术敏感性。然而正如早期的东德电影史正确指出的那样，许多从魏玛共和国左翼和共产主义实验电影文化里出来的幸存者经历了长期的流离各地，或甚至遭受迫害，他们到东德来继续他们的艺术生涯，在德发制片厂重逢。

与西德的传统类型电影比较，他们的创作显得尤其前卫。东德电影工作者有意识与第三帝国的电影分道扬镳，坚决与第三帝国电影划清界限。他们认为，西德传统类型电影复缩和继承了第三帝国的电影。

当然东德的悲剧之一是：战后初期的艺术重新定位和试验刚好是斯大林主义盛行的最后几年。<sup>(2)</sup> 站在今天的立场看，一些 50 年代的东德电影的确体现了斯大林式的单板；但是很多导演、编剧和制片厂官员不仅仅视电影为人类灵魂的工程师，也视其为帮助观众破解电影迷幻、增强观众政治鉴别能力和思想独立性的途径。

我对东德电影实验的雄心表示赞许，也对其重要性表示肯定。接下来我将主要针对德发电影制片厂的前 15 年进行论述，即从二战结束到柏林墙的筑起，从 40 年代的废墟电影 (rubble films) 到 50 年代末新潮电影 (New Wave) 的第一次突破。

此篇论文大体可分成三部分：第一部分开始于 40 年代末期，它将比较两部故事剧的认同结构。这两部电影一起决定了德发的反法西斯的使命：此制片厂的第一部影片，沃尔夫冈·施韬特 (Wolfgang Staudte) 的《凶手在我们中间》(The Murderers are among us) 和第五部影片，库特·迈此锡的《阴霾下的婚姻》(Marriage in the Shadows)。《阴霾下的婚姻》是战后初期最受欢迎的，也是唯一一部在四个占领区同时公映的影片。它促进了现实生活中纳粹死党分子和同样坚决的反法西斯主义者就关于第三帝国媒体政策的对质。迈此锡 1952 年的影片《一对年轻夫妇的故事》(Story of a Young Couple) 几乎以写真的形式来描写相类似的斗争，即东西德电影文化之间的政治斗争。文章的第

\*自从东西德统一后，东德电影研究在美国学术界，尤其在德国文学电影研究领域，一直比较热门。本文作者凯蒂·唐普娜，是耶鲁大学比较文学系教授。她的书 *The Divided Screen: The Cinemas of Postwar Germany* 即将由普林斯顿大学出版社出版。该书是第一本全面分析比较战后东西德电影的著作。本文是该书的节选，也是她在译者组织的一次会议上的讲稿。原文的尾注在译文中一律被省略，文中所有注释为译者所加。——编者注

(1) 泰尔曼是德国共产党早期领袖，被纳粹杀害于集中营。

(2) 斯大林逝于 1953 年。

二部分是概述东德早期的电影文化，尤其是新式的观看、表演和明星文化。最后，我将简单谈及东德新潮电影的形成及与它50年代范例的比较。

### 一、反法西斯电影创作及媒体实验

《凶手在我们中间》的认同结构引发了很尖锐棘手的政治问题，一年以后发行的《阴霾下的婚姻》努力想解决那些问题。施韬特的影片是战后德国第一部新作。施韬特向其他盟军政府兜售剧本告败，遂即说服了苏军政府资助他拍此片。苏军政府答应的前提条件是施韬特要把原片名《我要杀的人》(The Man I want to Kill)和结局改掉。原结局是男主人公亲自枪杀一战犯，但被改成了他把战犯交给了法庭去处置。<sup>(3)</sup>

众所周知，《凶手在我们中间》使席德加德·内芙(Hildegard Knef)一举成为战后德国第一位大影星。电影开始，相机跟随内芙饰演的苏珊娜1945年从集中营回家。在一片废墟中，她的旧寓所已被醉醺醺的老兵们和一个名叫迈腾斯(Märtens)的二战医生所居住。迈腾斯比她受的精神创伤更深。开始观众可能以为电影会集中在苏珊娜的重新适应和调解过程上，集中在她超越创伤的记忆并超越那些恶毒的政治上死不悔改的邻居们。但电影里，苏珊娜却是乐观地不谈过去，把目光视向未来的存在，在她的精心照顾下那医生渐渐康复。电影的焦点实际上是迈腾斯，讲他无法忘记无法原谅他目睹的战争罪行，计划亲自惩罚下令屠杀波兰平民的德国军官。

和其他早期德发电影一样，《凶手在我们中间》没有停留于女主角的魅力，却放在一个有史以来的道德难题。它对法西斯受害者的经历和精神疗伤缺少兴趣，却把重心移向了那些罪犯和那些目睹纳粹罪行的尾随者的自我解脱。回溯起来，这部电影的这些问题却是一个征兆，并设了一个前例。当“真正的”罪犯被送上法庭，迈腾斯起初的因怯懦和牵连所导致的内疚似乎是彻底消除了。影片把重心放在迈腾斯，而非苏珊娜，让观众对迈腾斯有复杂的认同。影片同时也使观众松一口气，可以轻松地安慰自己只是像迈腾斯一样的随流者。

现在大家一致认为，德发早期电影虽然持有坚决的反法西斯态度，但它们对法西斯主义的起因却只做了肤浅的分析。同美、英、法三个占领区的废墟电影一样，它们以受害者为代价，分析迫害者和旁观者的心理。然而，最近的档案研究表明，德发制片厂起初竟选拍片时收到了约400个提议，许多提案直接与集中营有关。然而选中的是施韬特的剧本。一年以后，一部关于集中营的影片《黑暗中的路》(The Road into the Dark)因导演韦纳·侯宝木(Werner Hochbaum)病故而停机。所以第一部关于集中营的欧洲影片不是在德国，而是1948年在波兰拍摄的《漫长道路》(Long is the Road)，由两个集中营——拉文斯布吕克(Ravensbrück)和奥斯维辛(Auschwitz)——幸存者亲自编写和导演。在东德，直到50年代末和60年代初，康拉德·伍尔夫(Konrad Wolf)、海纳·克柔(Heiner Carow)和弗朗克·贝尔(Frank Beyer)三位导演的新潮

电影才勉强使观众与集中营受难者有所认同。

但迈此锡在解放集中营后头一年拍摄的《阴霾下的婚姻》里的确尝试了打击残余的反犹主义，试图引导德国观众建立与纳粹受害人的一种新型的关系，通过设身处地地了解犹太人的苦难经历去理解他们的经历。这部电影的最大创新在于它建立的认同结构。电影一开场，很明显纳粹即将掌权。一个从视觉和叙述上都标明是犹太人的角色危在旦夕。当他最后决定离开德国时，其他几个主角都来送行。但是观众渐渐了解到他朋友中有一个也是犹太人，也同样有危险。她就是女主角。观众起初觉察不出她是犹太人：一个聪明漂亮的女演员，看上去与德国人没区别。等观众获知她的种族和宗教背景，他们已经和她认同了，所以他们也能认同这位女主人公接下来受的磨难。虽然她的搭档——一个德国人——为保护她而同她结婚，她还是被迫离开剧团，与被软禁在家没有区别。当外面街上反犹屠杀日继猖狂，她的禁锢感也日渐强烈。战争爆发后，丈夫应征去了前线，她的情况日剧恶化。没有了保护伞，她必须和其他嫁了德国丈夫的犹太女人一样干繁重的体力活，而且天天活在一种危机感里。她的生存完全依赖于她丈夫的存活：如果她丈夫战死，她马上就丧失“被保护”的身份，会立马被遣送集中营。电影里，她丈夫活着回来了，而且成为一位电影明星。但当她前去观看他成功饰演的一个新角色时，她在影院观众席里被发现并马上被列入送往集中营的名单里。她的命运也决定了她丈夫的命运。他公开抨击纳粹文化机制，并与其妻双双自杀。

如电影中唯一的表现主义蒙太奇片段强调的，与德国人联姻的犹太女人生存在恐惧里，这恐惧在纳粹职员客观无情的映衬下倍增。纳粹职员训练有素的公事公办的态度，一种与现实脱钩的、与个人道德观无关的冷酷不但可以用来刻画屠杀犹太人的德国行政管理，也描绘了第三帝国的文化官僚主义。一部“幕后的”故事剧，《阴霾下的婚姻》打破了戏剧舞台的迷幻主义，同时也暴露了第三帝国逃避主义的文化产业与法西斯统治下的社会现实生活的脱节(包括官僚化地、规范化地把受迫害团体成员一律排除出本国观众的视线)。

与其他德发电影相似，《阴霾下的婚姻》也光从无神论的角度出发，把犹太人看成一文化类别。在迈此锡的片子里，德国犹太人是德国文化和文学价值的载体，他们同化程度之深，以至于只有在被纳粹反犹法的逼迫下才明白和认同自己是犹太人。相应地，《阴霾下的婚姻》所不能提供的是一首对犹太人失落的生活世界的挽歌，但它的确迫使观众从直接受害者的角度看到纽伦堡种族法的危害。它指出，犹太人表面上与其他人没有区别，所以纽伦堡种族法根本就是不讲人性的。迈此锡的影片雄心勃勃地尝试塑造认同的新方式。

1989年后的电影评论详述了施韬特和迈此锡的故事片多方面都还是沉浸在第三帝国的审美观中。在《凶手在我

(3) 苏军政府担心东德人都仿效电影男主角那样去亲自讨回公道，从而造成无政府主义混乱。

们中间》开映前两天，施韬特的男主角被发现伪造了“去除纳粹运动”（Denazification）证明，所以他的名字要从演员表里抹除。施韬特自己的事业也从第三帝国制片厂里开始，他甚至还在韦特·哈兰（Veit Harlan）的《犹太人徐四》（Jud Süß）里跑过龙套。迈此锡的摄影师以前拍过反犹电影；他的作曲者以前为宣传纳粹优生政策的电影《我控告》（I accuse）作过曲。

话又说回来，如果《阴霾下的婚姻》的美学弱点和妥协是因与第三帝国电影文化藕断丝连，那么它的优点也是。影片故事的力度部分来自其与导演家庭悲剧的近似。纽伦堡种族法通过后，迈此锡的左翼，非犹太父亲被迫与迈此锡出生高贵的犹太母亲离婚（即使夫妻俩暗中还继续会面）。面对着迫害的加剧，她在战争期间自杀了。迈此锡自己娶了一个“雅利安人”——玛丽昂·凯乐博士（Dr. Marion Keller），她拒绝同他离婚，由此葬送了她自己的科学生涯，这才使迈此锡躲过了被送往集中营的一劫（第三帝国崩溃后，他们俩合作拍摄了战后德国第一部新闻片）。

然而还有一个更广为人知的，同样以悲剧告终的真实事件为电影提供了素材：第三帝国颇受欢迎的影星约阿新·哥特沙科（Joachim Gottschalk）的命运。1941年，韦特·哈兰努力想让哥特沙科主演他的反斯拉夫电影《金色的城市》（The Golden City）。这使哥特沙科的犹太妻子引起了纳粹的注意。官员们告诫哥特沙科必须离婚才能担任那角色。哥特沙科一如既往地拒绝了，他的妻儿都入了被遣送的名单。被遣送的前一夜，三人一起自杀了。当时他们的死因被闭口不谈。战后，尽管美国负责“去除纳粹运动”的官员起初把哈兰划分为“清白”，哈兰的电影暂时被停放；哈兰从未正式加入过纳粹党。他声称他经常利用自己是宣传部长戈培尔（Goebbels）眼里的红人来庇护犹太血统的、与犹太人联姻的，或受其他政治嫌疑的剧组人员。

他这种自我免责的言行得到了公开挑战。《阴霾下的婚姻》在英占区公映时，汉堡的首映剧院大幅张贴哥特沙科和他妻子的照片。观众席里就座了很多纳粹受害人。当哈兰领着他妻子及明星克里斯蒂娜·薛德堡木（Kristina Söderbaum）出乎意料地来参加首映仪式时，愤怒的观众们把这些不邀之客赶出了剧场。这件事被广泛报道的风波之际，代表犹太人和其他纳粹受害者的两个团体对哈兰起诉。哈兰被告因导演《犹太人徐四》而犯“危害人类罪”。他1949年和1950年两次受审，就此成为唯一一位由于在第三帝国期间的活动而被控诉的艺术家。

哈兰为自辩辩护说，他当时对犹太人的命运甚是同情，尤其在他去波兰一犹太人聚集区（ghetto）招募犹太群众演员时，他对此深有感触。但是电影却利用犹太人的外表长相宣传反犹主义。当电影拍摄一结束，他们被送回犹太人区，大多数人随即被迫害致死。

哈兰发誓他是被迫导演这部电影的，而他努力地想引起人们对徐四的好感。费迪南特·马力安（Ferdinand Marian），根据他遗孀的证词，是在戈培尔的压力下饰演徐四的，这角色使马力安终身忍受羞愧、愤怒和内疚的折磨。战后他死于车祸，很可能是自杀。他遗孀在哈兰审判庭上

作证后屡次自杀未遂，最后一次自杀成功。在其他证词中，集中营的工作人员作证说，在党卫队（SS）放映《犹太人徐四》之后，犹太囚犯受到的虐待加剧了。然而哈兰还是被无罪释放，理由是没有足够证据证明这部电影对观众曾产生的影响。

同时，哈兰审判成了纳粹受害者和纳粹死党的聚焦点。纳粹死党在法庭外骚扰犹太证人，在法庭上诘问他们。一位证人拒绝在第二次审判时再次作证，声明对德国法庭失去了信心。

然而哈兰事件也推助了反法西斯示威游行，这将一直伴随哈兰以后的事业。一位柏林犹太社区的拉比（rabbi）回忆道，虽然有些参加游行的被打得头破血流，但抗议哈兰的示威游行大大增加了他们团体的士气。同样在弗莱堡（Freiburg），西德的大学生参加了抗议哈兰的示威游行，不光是为了与受迫害的犹太人表示团结，还因为哈兰事件激发了他们对德国战后现状的不满。

虽然哈兰的战后影片项目没有西德政府的协助，他仍能找到制片厂和投资者。1950年代，他共出了9部新故事片，包括一部谴责同性恋、谴责现代艺术和国际化的片子。<sup>(4)</sup>同时他的7部第三帝国的故事片，包括《金色的城市》，在西德频繁重播。但同时舆论也并没有放过他。

哈兰丑闻开始于迈此锡的《阴霾下的婚姻》的首映仪式。迈此锡1952年拍的德发影片《一对年轻夫妇的故事》探究了那次首映和哈兰一案的政治影响。在《一对年轻夫妇的故事》里，影片《犹太人徐四》和《科贝克》（Kolberg）的导演[在电影里他叫哈特曼（Hartmann）]和他妻子出席《智者纳旦》（Nathan the Wise）的首映被嘘，最终被迫离开剧场。到他被告上法庭时，许多原先指控他的人见风使舵地成了支持他的人。他的复出和重拾旧业预示着英、美、法盟军的联谋和西德的腐败。和《阴霾下的婚姻》同出一辙，《一对年轻夫妇的故事》也以两个演员的婚姻故事为中心，但这次夫妻俩不是被纽伦堡种族法和丈夫希冀的在第三帝国有个影视生涯而分开，这次是因为东西德的文化差异和丈夫坚持在西德发展他的事业。40年代末期，两人都在《智者纳旦》里领衔主演，协力为重建战后民主文化而努力，但冷战的到来威胁着他们的婚姻。妻子对共产主义的信心越来越坚定，对西方文化越来越持批判态度。她拒绝主演由西柏林出品的萨特（Sartre）的一部反苏话剧。她参加了哈兰/哈特曼审判，并与那些军事主义和机会主义的同事断绝了关系。她满腔热情地参加东德的经济文化重建，干起清理废墟的体力活，组织庆祝斯大林新街的剪彩仪式，并主演一部德发影片。影片的说教口吻激怒了她丈夫，导致两人暂时分居。

起初她丈夫较宽容地忠诚于西柏林的看起来不太带政治色彩的文化。慢慢地，他看清了西德的真面目，最终也像他妻子一样选择了东德。在西柏林成功改编的卡尔·策科麦尔（Carl Zuckmayer）的著作《魔鬼的将军》（The Devil's General）里，他饰演一个纳粹军官。但让他吃惊的

(4) 这正是当年纳粹党的立场。

是，观众并不是因为纳粹将军后来抵抗希特勒而鼓掌，而是因为看到了他们认同的角色又穿上了纳粹军装。正是这种复兴军国主义的情绪为西德的再武装铺平了道路。他拒绝出演一部美国电影，因为这电影把东德政府描写成一个流氓政府。在西柏林，而非东柏林，他目睹警察对共产党员及和平主义者施暴。最后他拒绝出演哈兰/哈特曼的一部新片，因为哈兰的顺利复出标志着西德在法制和电影文化上对第三帝国的继承。

很明显，迈此锡的影片避而不谈的是许多西德人对哈兰复出的愤怒和强烈抗议。《一对年轻夫妇的故事》今天少为人知，很可能是因为它自褒自扬，它说教式的条框和呆板的编剧。但这影片是一份重要的政治宣言。《阴霾下的婚姻》以故事片方式把犹太人大屠杀和第三帝国媒体政策搬上了银幕。它无意地诱发了战后为期最长、最公开地对第三帝国艺术的争论之一。继此，《一对年轻夫妇的故事》把哈兰审判和其结局解读为在两德同时展开的一种布莱希特式的媒体实验，观众从影片中可以就以下问题自行得出结论：谁继承了第三帝国的电影传统，谁的政治路线在反纳粹，谁是德国人民的救星，谁才是德国电影的未来。

## 二、从明星到群众：观众观看的变迁

东德的观众和西德的一样都到电影里去寻找幻想，从时装潮流到政治口径。他们往往忽略了“整个故事，而记住了几个细节”，如西式的家庭装饰，电器，或比社会主义社会更开放的性观念。东德想通过电影使观众憎恶资本主义国家的经济剥削和政治反动。但观众好像也被其他的东西所吸引：灯光、发型、服饰衬托出明星们令人销魂的娟秀和让人欲火中烧的性感。

东德知识分子却对明星持怀疑态度，因为这使他们联想到纳粹帝国时搞的个人崇拜，对希特勒和其他领导人的神话，万神殿里的德国精英群（在许多传记电影里得以歌颂），以及优等民族论中对雅利安人人体美的推崇。《阴霾下的婚姻》含蓄地指出，第三帝国在某种程度上靠这样一个有领袖风采的、极度迷人的、群星灿烂的电影文化支撑着。纳粹宣传部长戈培尔精心营造这个文化，以此转移人民对日益严峻的战争现实的注意力。战后任何想让德国人民与纳粹主义一刀两断的努力必须批判纳粹在银幕内外制造的幻想，必须建设性地利用战败和战后纳粹罪行揭露所带来的幻想破灭。

乔治克·拉仁（Georg Klaren）的《索能布如克一家》（The Sonnenbrucks, 1951）选乌苏拉·伯克（Ursula Burg）饰演茹丝·索能布如克（Ruth Sonnenbruck），因为伯克长相酷似第三帝国大明星莎拉·里昂德（Zarah Leander）。她饰演的茹丝是一位起初对政治不闻不问的音乐家，渐渐地，她开始严词批评纳粹暴行，最终，当她想保护一位从集中营逃出来的朋友时，被盖世太保杀害。开始的几幕里，伯克的穿着和演技都令人想起里昂德的后线电影（homefront films）。所以当茹丝·索能布如克面对着纳粹的屠杀人质和纳粹头目随意的残暴，就好像莎拉·里昂德被从第三帝国爱国电影的美好世界里拽了出来，迫使她看

清她盲目效忠的纳粹党的所作所为。西德发行了莎拉·里昂德一部复出影片，一年后乔治·克拉仁的影片问世。乔治·克拉仁的影片点明了德国自我为中心和自高自大所带来的对世界历史的危害，而且回过头来冲破了第三帝国电影分离注意力的迷幻主义。

迈此锡1957年的喜剧《勿忘我的陶德儿》（Don't Forget My Traudel）采用了相似的策略，即具有挑战性地模仿一些受欢迎的电影类型和电影片段，以此来医治东德观众对好莱坞电影的上瘾。比如，迈此锡电影里的女主人公陶德儿模仿玛丽莲·梦露的经典性感镜头，在地铁通风口用力去掩住飞起的裙子。这一景与其说是对好莱坞的屈服，不如说是对美国性感感的批评。因为在梦露和陶德儿搔首弄姿的背后是脆弱、孤独和贫乏。陶德儿一开始的卖弄风骚里隐藏着她对真爱的苦苦追求。电影里，她慢慢得知自己是如何成了孤儿的；她父亲是一个被纳粹抓来当劳工的东欧人，她母亲是德国人，她父母“非法”的爱情受到了纳粹的惩罚。父亲被处死，母亲死在拉文斯布鲁集中营（Ravensbrück）。现在她知晓了自己是一个注定以悲剧告终的空想式爱情的结晶，这使她以更成熟的姿态去迎接一个始终保护着她的东德警察的爱情。她抛弃了西式青年摇滚文化的诱惑，选择了安定的家庭生活。纳粹使德国人成为孤儿，资本主义商品经济使德国人不知满足，而社会主义却能够弥补这两者的不足。资本主义社会里，女人要卖弄自己，甚至出卖自己的身体；而社会主义社会却创造了一个真正的大家庭，女人会找到同情和支持，无需再成为性商品。

东德电影拒绝迷幻主义和传统的明星制度。斯拉坦·杜导（Slatan Dudow）的一部《女人的命运》（Destinies of Women, 1952），格哈德·克岚（Gerhard Klein）的《柏林浪漫史》（A Berlin Romance, 1956），对消费和观看重新定义，与西式大众文化保持距离，使时尚成为大众所支付得起的消费品。在资本主义社会里，时装店、专门设计的款式、时装演出都具排他性；但在社会主义国家里，新一代的为群众考虑的服装设计师，不辞辛劳的服装厂工人们，和为他人着想的经营者们为成千上万的妇女提供了物美价廉的衣服。百货商店的布局也直接明了，不同于19世纪神秘的迷宫似的消费神殿。在西柏林，俊俏的女孩子若想当上成功的模特，只有通过走后门，贿赂拉关系才有她们立足之地。相反，在东柏林，一个有才干的裁缝可以成为服装设计师，一个售货员可以成为模特或演员。正如上述所说的，刚才提到的两部电影都以身作则地起用了初上银幕的无名之辈来担任女主角。东德使社会主义的时装事业民主化，让大众都享受明星般的风采。电影业也一样，它使大众看电影更容易了，不但国家援助票价，增加放映点，让越来越多的人可以去看电影，而且演员都从至今无人知晓的非专业人士中选取，特意选群众代表，让每个人都可梦想有被发现和被认可的机会。

早期几年里，德发有意识地抵制了坞发（Universum Film AG, 简称UFA）<sup>(5)</sup>和好莱坞式的明星制度，并发展

(5) 1917—1964年间西德电影制片公司。

了自己的一套表演理论。战后初期,东德演员接触了一批新的社会主义剧目,正如《一对年轻夫妇的故事》幕后情节展示的,演员们都接受特定的训练去考虑每个角色的社会历史背景,还有如何把口号似的台词用日常的白话去表达出来。他们平时拍摄完毕后,可能发现自己在工人文化活动中表演,或甚至肩并肩地与他们的观众——无产阶级劳动者——一起干体力活。

其他有些德发电影提倡非专业表演和群众参与,使演员和群众融于一体。这些电影可以看出,甚至是临时的群众演员都能促进拍摄现场的政治讨论,或甚至影响影片的政治导向。如果观众仍然渴望见到明星,他们应该去日常生活中寻找——首先到东德工厂里的先进生产队里去寻找。有些影片展示青年积极分子团队不但改变着经济生产,而且改变着艺术生产。为了创造一种新娱乐,一种关于时事的更具批判性的娱乐,他们抵制或干预传统服饰电影、轻松滑稽的小歌剧,或其他传统式的娱乐。德发电影展示了一个新集体和新式娱乐的诞生。

40年代后期及50年代初,西德制片公司重新起用大多数第三帝国的明星,再次营造曾经环绕第三帝国电影的光圈。在西德就像在好莱坞,明星试着干预他们参与的影片的一些艺术方面的决定;有时几个明星演员竞相决定摄影师的人选,以此选择最令自己得意的特写镜头。

德发没有可比的明星文化,甚至东德最可以称得上明星的演员曼弗里德·克如格(Manfred Krug),坚持保持低调,一方面是因为政府直接控制着演员的事业和形象,另一方面也是因为德发的演员被视为一个富有创造力的政治集体里的一颗螺丝钉。正如东德的阿宁·米勒石达(Arnim Mueller-Stahl)移民西德后所说的,东德制片厂与西德和好莱坞制片公司的气氛大相径庭。在德发,语调一般由舞台的工人们决定。伟大的工人们!甚至负责灯光的工作人员也对演员评头论足。演员并非明星。演员出现时,并不是像在美国那样全场肃静。在东德,每个人都对演员说长道短。

一个国家的意识形态也影响着明星文化的其他方面。第三帝国期间,“大柏林电影院的首映总是一场炫耀的盛会”。观看的人挤满外面的街道,几条街的交通都被堵塞。西德电影首映和电影节的魅力主要归功于来参加首映的明星们和寻求签名的人海。而相反,德发的首映仪式却反对这样的浮华。正因为如此,参加1949年《每日粮源》(Our Daily Bread)首映式的只是些工人积极分子、工会领导、政治家、艺术家和记者们。

直到60年代早期,德发大伤脑筋地想把东德观众吸引回来,开始培养新一代的年轻演员和伴随他们的一种适度的明星魅力。东德杂志也开始把演员推崇为明星;到60年代末,东德也模仿西德用明星为产品做广告,发行明星排行榜,让读者投选他们最喜欢的演员。同时,沃尔夫冈·雷德勒(Wolfgang Lederer)拍摄的喜剧片《预备军英雄》(The Reserve Hero, 1965)讲的是一个德发明星被征入东德军队的故事,目的是强调全民平等,享受同样待遇,明星并没有特权。即使雷德勒的故事受了猫王埃尔维斯·普莱斯利(Elvis Presley)众所周知的参军的启发,东德却展

示了一个不同的明星和军队生活的模式。在东德,影迷们的好奇也使明星难以保证隐私不被曝光。然而,他最终和大家一样,是国家的仆人。即使他妻子也不能有特殊要求。如果她想多见他几面,她得去看他的电影:国家比她更需要他。生活在社会主义国家里,明星必须放弃他艺术家的特权。他周围的人也必须克服他们的“明星情结”。

在现实生活中,那些视国家为己任的德发演员,和导演、作家、艺术家、知识分子一样,不但可以赢得大众的喜欢,而且有政治影响力。然而在银幕上,他们并非以权威人物或光彩夺目的人物出现,而是本着极度平凡的姿态,扎根于他们的历史和社会背景。布莱希特称自己为一位坚定的“美女电影的反对人士。漂亮的往往演技平平”。无独有偶,在迈此锡的《金韩的姑娘》(Girls in Gingham)里,一个评论者夸奖道,主角们“都不浓妆艳抹,都不是炮制的明星,却是戏如其人;谦恭,貌不惊人,就如你日常生活里所熟悉的一样”。这些都是有缺陷、没有辉煌成绩、平平凡凡的角色。她们展示的是普通的感觉迟钝、道德欠佳,以及打抱不平的英雄主义。她们轻易地学好,也轻易地变坏,观众恰恰能够和这样的可塑性形成共鸣。德发早期的电影激发人们对认同问题的沉思。为了确保观众与它们的故事人物有认同,德发及好莱坞电影提供光彩耀人的英雄式的明星,使观众得以情感宣泄,如愿以偿。而德发电影却通过更辩证的、明显施教式的认同过程来感动观众。

### 三、跨越边界, 混杂电影类型 及东德新潮电影的诞生

50年代中,约翰·休斯敦(John Huston)的《红磨坊》(Moulin Rouge)在西柏林放映,两位刚从东德移民来的年轻观众发现自己完全看不出那部电影的社会意义何在。其中一个移民(来自东柏林郊区)记得她当时这样问她的伙伴:“难道这儿的人拍电影为拍而拍,纯粹为了好玩?”我们从中听出她的言外之意,即东德电影严肃一统化,不求娱乐性,但求教育性。他们的经历可以比作为早期观众初次与全然陌生的银幕打交道时的惊慌失措,好像电影里的事物要跳出银幕来伤害他们一般。

然而这种对西方电影的幼稚是例外的,因为在战后很多年里,两柏林是相互开放的。直至1961年,成千上万的东柏林人经常到西柏林去逛影院。1928年,魏玛共和国官方禁映前苏联谢尔盖·爱森斯坦(Sergei Eisenstein)摄制的《战舰波将金》(Battleship Potemkin, 1925)。南德的左翼人士穿越瑞士边界到瑞士的巴塞尔(Basel)去观看,人数之多迫使德国铁路局增加班次。在战后的柏林,为电影而穿越边界含有不同的政治内涵,且在更大规模地进行着,形成了完全固定的地方性生活方式。

近几年,德发历史学家开始重新发现有东德特色的传统类型电影,以1956年和1957年拍摄的一系列遭强烈谴责(甚至被禁)的影片为高峰。那时正值一个动荡的历史时刻:赫鲁晓夫披露斯大林后东德社会跃跃欲试想学苏联进行改革和重新定位自己,但最终却遭统一党的遏制。在遏制之前,政治气候短暂解冻,导演们对派头十足的西方

电影减少了敌意。为吸引住东德观众，他们拍摄了仿西方的影片。这些影片一开始模仿西方类型电影，但半小时一小时后，又开始分析批评他们正在模仿的类型电影。东德短暂的解冻很快又被严寒取代，随即这些电影遭到了严厉攻击。有几部要重新剪辑或制作，有一部完全被封。阿瑟·珀尔（Arthur Pohl）倒霉的《赌场风波》（Casino Affair）是一个有趣的例子。影片用批判性的眼光看待西德的金钱至上，基于信用的经济和政治腐败，但东德官员却担心这部电影会达到反面效果，他们唯恐迷人的海滨风景区和物质丰富的西德实景拍摄会鼓舞观众逃离东德。在国外，“赌场风波”都是以其原有的极美的人工特技加色（technicolor）亮相，但在国内，为减少色彩的视觉诱惑，此片只被允许用难看的黑白版本，而且删去了导演及演员表等。

这些很有争议的试图自食其力地与西方电影抗衡的尝试以失败告终。但它却与新潮电影导演如伍尔夫（Wolf）和克岚（Klein）对西方电影更言简意赅和更自信的批评有很重要关系，即使是不直接的联系。《赌场风波》真正尝试了用人工加色和黑社会恐怖情节来吸引观众。东德早期新潮电影模仿意大利和波兰的原型，完全采用黑白两色，钟爱地描绘社会，讲述平凡故事。

50年代后期的影片，如格哈德·克岚的《柏林浪漫史》反复提出，东柏林人不仅被西式消费所吸引，而且被西方电影的特殊视觉和听觉效果所吸引。在克岚1956年的影片里，东柏林的一个售货员加准模特吴诗宜（Uschi）在朋友说服下越境去西柏林。那朋友想看一部题目很诱人的电影《诱人的罪》（Lockende Sünde）。吴诗宜跟着来散散步，并无心看电影。她说她已经知道电影会讲什么了，言下之意是这种电影她看得多了，现在已提不起兴趣来了。把她朋友送到电影院后，吴诗宜在西柏林市中心闲逛，驻足徘徊于商店橱窗，把她的白日梦和渴望投射到展览的商品上。与她在电影院里看《诱人的罪》的朋友没两样，她也在观看和幻想。

终于，她引起了另一个闲逛的少年的注意。他挂在脖子上的大收音机也不经意地引起了她的注意。从后来的影片情节里，我们了解到这收音机是以分期付款方式买的，欠款还未付清，收音机的主人罗德在各种各样的经济焦虑压迫下，开始有了19世纪殖民式的幻想，即移民澳大利亚，一切重新开始。收音机看起来是最新的附属消费品，可以跟随它在东德的大街小巷吹着西式流行音乐的口哨，它也可以促进青年文化和促销唱片，但它却名副其实地代表了资本主义愿望和资本主义财政的枷锁。虽然罗德迫不及待地自我炫耀使吴诗宜不安，但她还是同意第二天晚上和罗德及他的朋友汉斯在影院门口会面。她还是决定去看《诱人的罪》了。西方大众媒体的诱惑力还是太强了，连这个已不屑一顾的观众都抵抗不了。《诱人的罪》那异国风味的、性感的诱惑为移民澳大利亚提供了一个映照：当一个穿睡衣的女人说要同麦克一同逃往墨西哥，当枪声击倒了至少一个片中人物时，我们看到影院里的观众们目不转睛地盯着银幕。同时，电影引发的幻想被观众席里的一件不得体的意外事件所打破：汉斯想体现一下绅士风度，给吴

诗宜买了冰淇淋，送到她座位上，却笨拙地绊了一下。冰淇淋掉到了她的裙子上。

克岚的《柏林浪漫史》是东德新潮电影的一个重要里程碑。它尝试采用意大利新现实主义手法，将其融入东德的情境中，利用现实主义来对抗西式的迷幻主义。当汉斯战胜他的情敌罗德，当吴诗宜和汉斯成为一对情侣，甚至当这对新情侣一块儿度过夜晚时，影片都没有武力报复，没有冲天的激情，没有枪林弹雨，也没有睡衣飘飘，有的只是尴尬（因为汉斯的房间是借用一个朋友的）和紧张、误解和普通生活中的琐碎难题。克岚的电影发展了自己的艺术特色，明显不同于西德电影的非现实的逃避主义。它为积极参与社会、反迷幻主义的电影提出了一个宣言。

德发一开始就努力同第三帝国电影的迷幻主义拉开距离。在他们眼里，那些电影幻象掩盖的是纳粹统治下的残酷现实，包括在制作室，甚至在电影院里。事实是，德占区的电影院往往成为观众的陷阱，因为德军人员有时会来抽查证件，或把观众运到德国当劳工。第三帝国境内也是，影院有时公开地被希特勒青年队巡逻监视，或有党卫队派的便衣秘密监视。这现象在德发40年代末50年代初的电影中反复被提及。在《阴霾下的婚姻》里，德籍犹太演员出席她丈夫的新片首映，希望在影院黑暗的庇护下，找回失落的正常生活的感觉。但纳粹官员却认为她的出现是不可容忍的挑衅，命令马上遣送她去集中营。而相反，在迈此锡的《恩斯特·泰尔曼：工人阶级的领导人》里，共产主义抵抗人士干扰战争期间爱国电影如《如愿音乐会》（Request Concert），他们把政治传单塞进电影预告单里，或从阳台上扔下来。

50年代末，苏联军队给了德发“大量第三帝国和20年代的电影材料”。多亏了这批宝贵资料，新一代的导演和编剧们与早期的德国电影有了更全面和直接的接触。对编剧均特·吕克（Günther Rucker）和其他人来说，第一次与早期德国电影的接触意味着“发现，震惊，和强大的推动力”。其效应马上在早期的新潮影片里可见一斑。的确，德发电影人士与法西斯和魏玛这两种截然不同的美学观点再次详尽地接触，促进了新潮电影对策的成形。突破性的新潮电影如伍尔夫的《丽丝》（Lissy, 1957）和克岚导演、吕克编剧的《戈莱维茨事件》（The Gleiwitz Affair, 1961）。德发新潮电影的新颖并不在致力于摒弃纳粹电影的影响，而在于它们的自省，它们分析性地把电影视为一个机构，一套机制，社会技术和训练有素的反应。

《丽丝》对两次世界大战之间的文化产业的运作作了分析，对第三帝国之前的电影风格及其社会意义进行了思考，从表现主义到政治实验电影，如汉斯·里席特（Hans Richter）的《通货膨胀》（Inflation, 1928）和斯拉坦·杜导（Slatan Dudow）的《库勒湾坡》（Kuhle Wampe）。故事开始于1932年，《丽丝》批评魏玛大众文化的幻想结构和社会功能。电影银幕里令人心飞意乱的美腿，东方式的盒烟，橱窗里新款的衣物都让人暂且遗忘每日的贫乏；这些鸦片麻醉了老百姓消费者，使他们对纳粹主义的兴起视而不见；电影观看滋养了致命的政治被动性。



影片《戈莱维茨事件》开始，盖世太保到电影院里请走了一个人。这人将被德国军方派去执行阴谋破坏行动，这次行动推动了第二次世界大战的到来。他的一队人马假扮波兰人，袭击德国边境城市戈莱维茨的一个德国广播电台，希特勒以此为借口向波兰进攻。当他还是个匿名的电影观众在影院里看新闻片时，当穿着制服的警察偷偷地在放映室观察观众时，戈莱维茨的阴谋已经拉开序幕了。影院看似人们逃避平日政治压迫的地方，而实际上，它为官方的监视提供了场所；盖世太保毫不犹豫地利用这个“公众场所”来窃听或逮捕，其他自信的观众并不阻拦也不挑战他们。

1939年，影院在一定程度上为德国人民普遍接受纳粹的扩张主义提供了前提条件。新闻片的语调和内容（接下来放映的故事片也一样）让观众从心理上做好战争的准备。导演克岚通过在戈莱维茨广播电台的几个场景示意，电

台和影院一样散布无精打采的催眠式的消遣，与第三帝国的仇恨宣传形成互补。克岚的整部电影里，执行戈莱维茨任务的头目始终保持着不动声色的严峻，和他刚开始在影院里看电影的神情一样，好像他的目光反射着纳粹新闻片摄像机的冷峻凝视。

在克岚眼里，纳粹电影促进了道德僵化，它瘫痪或甚至催眠观众，使他们没有能力去抵抗或行动。而相反，如克岚在他早期电影《柏林浪漫史》中的一个滑稽镜头所展示的，东德电影所表现的就像那掉到观众裙子上的一个冰淇淋：渗透，干预，警醒。的确，克岚坚持的是要让那冰淇淋掉进观众的膝盖里，要让那每日微不足道的意外和逾越道德的行为不仅仅占据银幕，而且打破滞留不去的电影的迷幻。

（凯蒂·唐普娜，教授，美国耶鲁大学；沈琴娜，博士生，美国耶鲁大学）

## 全球化时代的德国电影产业政策与市场结构\*

### The German Film Policy and Market in the Era of Globalization

文 张生祥 /Text/Zhang Shengxiang

随着经济全球化的发展与深入，文化自治与贸易自由之间的冲突已经成为各主权国家所要解决的突出问题之一。即在适应全球化发展趋势的同时，既要维护本国或本民族的独特文化特性，又要保持其经济的持续增长，或有效地协调这两者之间的关系，就成了世界各国的政策方略的起点与最终目标。作为欧盟的主要成员国的德国，对欧洲的一体化进程起着重要的推动作用。它在处理这两者之间的关系时，主要采取了“有限干预”与“平衡发展”的做法，以维护德国文化的独特地位与经济的稳定增长。德国与欧盟、美国有着密切的政治、经济和文化关系。它坚持立足西方，积极推动欧盟的扩大和深化，大力推动欧盟的一体化，重视发展跟美国的合作与交流关系。在文化方面，德国则极力保持日耳曼文化的独立性。在对美国的“文化帝国主义”深表忧虑的同时，德国毫不示弱，选择“一体化的欧盟立场”，采取了必要的措施维护本国的文化事业。

#### 一、全球化背景下的德国电影产业发展与文化自治

视听产业是一项重要的文化产业，它不仅有利于德国的经济持续增长与社会繁荣，而且还对其增进与欧盟各成员国之间的关系与提升其国际地位有着其他经济部门不可取代的地位。德国联邦政府与各州政府部门虽然在政治运作方面呈现相互制衡的局面，但这些政府部门在产业经济发展方面却力求达成一致的立场。为了抵制美国的强势文化对日耳曼文化的侵蚀与冲击，德国各级政府出台了一系列文化产业政策，来保护本国内各种产业的地位，提高它们在国际市场上的竞争力。同时，为了协调本国政府与欧

盟官方的政治立场，德国除了在维护本国各项产业的欧洲市场地位时，还不得不考虑与其他成员国之间的各种合作，共同维护欧盟的整体利益与欧洲单一市场的稳定。因而，处理文化自治与贸易自由发展之间的关系就成了德国政府考虑的主要议题之一。

诸多事实证明，各种物品与生产因素的自由流动是一个国家或地区经济聚合的首要条件。同样，对于欧盟各个成员国（包括德国）而言，促动这些因素的自由流动自然就成了它们政治与经济领域的核心论题。一方面，在国际贸易理论中，各种商品与生产要素的自由流动以及不受限制的外国投资，可以增加各个民族国家的社会财富，任何政治势力与机构对这一原则的过多干预和破坏，势必会束缚国内经济的快速增长；因而，文化商品（包括视听产品）与其他商品一样，应该不受任何制度或人为因素的限制，应该鼓励外国商业机构对其进行投资、开发与销售。另外一方面，文化商品又不同于其他类的商品，它具有特殊的属性与内涵。其一，它具有其他商品无法具备的非商业性特征，它不仅是一个国家或民族文化属性的外在表现形式，而且还是创建一种国家或民族认同，延续文化遗产的主要手段。它是一个国家或地区的公共产品，许多国家对其加以适当干预与保护措施主要出于这些原因，它们往往通过各种财政补贴措施与限制国际贸易与生产要素的自由流动等政策来减少外来文化对这一特殊产业的影响。其二，视听产业部门是公众获取社会信息的主要来源，它在社会舆论的形成方面起着极其关键的角色。为了确保社会

\* 本文是在德国戴姆勒·奔驰基金会的资助下完成的。