

EINLEITUNG

Die DEFA ist älter als die DDR. Sie wurde 1946, zwei Jahre vor der Gründung der DDR ins Leben gerufen und 1992, zwei Jahre nach dem Ende der DDR aufgelöst. Die DEFA widmete sich von Anfang an dem Aufbau – und damit der Imagination – der Nation. DEFA-Filme waren ein wichtiges Medium, um das Ideal des neuen, sozialistischen Menschen zu propagieren und das Kino wurde bewusst als Medium eingesetzt, um (in Abgrenzung zur BRD) ein anderes Deutschland, eine bessere deutsche Nation zu schaffen – um, wie Marilyn Reizbaum in ihrem Beitrag argumentiert, die Wunden des Krieges zu heilen und einen Neuanfang, unbelastet von den Verbrechen der Vergangenheit, zu ermöglichen. Insofern sind DEFA-Filme heute ein wertvolles Zeugnis der politischen und kulturellen Realität der DDR. Sie zeigen eindringlich, dass Politik (und Wirklichkeit) nicht ohne Imagination auskommen. Nur so lässt sich die beinahe unheimlich anmutende Produktivität der DEFA erklären, die zwischen 1946 und 1992 über 950 Spiel- und 5800 Dokumentarfilme fertig stellte. Die Filme dokumentieren zum einen Vorstellungen, wie die DDR nach dem Willen der Partei sein sollte, und sie beinhalten zum anderen Darstellungen der sozialen, politischen und kulturellen Wirklichkeit. Fakt und Fiktion sind in allen Filmen verwoben. Oft enthalten Fiktionen mehr Wahrheit als scheinbar nackte Fakten, ganz besonders, wenn es um die Thematisierung ungeschriebener Gesetze, die Darstellung unbewusster Denk- und Deutungsmuster geht.

Seit Benedict Andersons Studie *Die Erfindung der Nation* (engl.: *imagined communities*) wissen wir, Nationen sind für ihren Zusammenhalt auf Imaginationen angewiesen, an denen, wenn auch in unterschiedlicher Form, alle Mitglieder der nationalen Gemeinschaft teilhaben können. Nationen, so Andersons These, sind imaginierte Gemeinschaften, die sich

„in der Art und Weise, in der sie vorgestellt werden“, unterscheiden. Die Nation „ist eine vorgestellte politische Gemeinschaft – vorgestellt als begrenzt und souverän. Vorgestellt ist sie deswegen, weil die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen, ihnen begegnen oder auch nur von ihnen hören werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert. [...] Die Nation wird als *begrenzt* vorgestellt, weil selbst die größte von ihnen [...] in genau bestimmten, wenn auch variablen Grenzen lebt. Keine Nation setzt sich mit der Menschheit gleich“.¹ Der Begriff der „vorgestellten Gemeinschaft“ impliziert zum einen, dass Nationen nichts Natürliches anhaftet, und weist zum anderen darauf hin, dass Nationenvorstellungen auf Medien angewiesen sind, die die Vorstellungen erzeugen und zirkulieren und die der unsichtbaren Idee „Nation“ in Wort und Bild sichtbaren Ausdruck und Attraktivität verleihen. Anderson hat in seiner Studie vor allem die Rolle des Buchdrucks für die Entstehung der Nationalstaaten in der Frühen Neuzeit betont. Visuelle Medien sind aber – historisch gesehen – mindestens so einflussreich für die Herausbildung nationaler Gemeinschaften gewesen. Bereits der Begriff der Imagination weist auf die besondere Bedeutung des Visuellen hin. Der Film (das Kino) ist ein besonders mächtiges Medium, um Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen. Zum einen, weil er die Zuschauer/innen emotional anspricht, und zum anderen, weil er ein Massenmedium ist, das viele Menschen gleichzeitig erreicht. Von Anfang an, so Ralf Schenk, sollte das Kino in der DDR dazu beitragen, die Gesellschaft in Richtung Sozialismus zu verändern, einen ‚neuen Menschen‘ zu kreieren“.² Dabei konnte man sich auf

¹ Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, aus dem Englischen v. Benedikt Burkard, Frankfurt/Main: Campus Verlag 1993, S. 15f

² Schenk, Ralf: Dokumentarfilme der DEFA. Überblick – Tendenzen – Politikum, in: Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946–1992, Bd. 2, S. 38f.

Lenin berufen, der das Kino als „wichtigste[s] aller Künste“ bezeichnet hatte und die Vermittlung „neuer Ideen durch begeisternde Filme, die das Schöne, sich Entwickelnde und sich Festigende veranschaulichen und das Negative im In- und Ausland geißeln“.³

Es gehört es zu den Eigenarten von Medien, dass sie sich niemals – auch nicht unter den Bedingungen einer Diktatur – vollkommen beherrschen lassen. Weil Medien nicht nur Instrumente sind, die wir bedienen, sondern Möglichkeitsbedingungen der Kultur, des Denkens und des Fühlens, geben sie immer auch Auskunft darüber, was nicht gesagt werden soll oder nicht gesagt werden kann. Insofern bewahren die Medien das Unbewusste einer Nation. Aus diesem Grund sind DEFA-Filme viel mehr als Zeugnisse politischer Propaganda oder Dokumente der DDR-Wirklichkeit: Sie sind kulturhistorische Quellen ersten Ranges, indem sie einzigartige Einblicke in das kollektive Unbewusste sowohl der DDR als auch des vereinigten Deutschlands erlauben. Insbesondere die in Berlin gedrehten Spielfilme, die oft das Stadtbild bewusst in die Handlung mit einbeziehen, besitzen immer auch, ob sie wollen oder nicht, einen dokumentarischen Charakter, der heutigen Zuschauer/innen von einer unsichtbar gewordenen Wirklichkeit erzählt. Nicht nur weil die ‚Berlin-Filme‘ uns heute vor Augen führen, in welchem Maße sich das Stadtbild seither verändert hat, sondern auch, weil sie auf die Existenz einer kaum noch sichtbaren, öffentlich wenig erinnerten Zeitschicht aufmerksam

³ Schulz, Günter: Die DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft) 1946–1990. Fakten und Daten, in: Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946–1992, Bd. 2, S. 185f.

machen, die in der Architektur zwar gespeichert, von den renovierten Fassaden der Gegenwart aber verdeckt wird.⁴

Freilich werden unbewusste Zusammenhänge erst im Rückblick lesbar. Aus diesem Grund wird der Sammelband von Marilyn Reizbaums Essay über die „Dividende der DEFA“ eröffnet. In der Zusammenschau von Wolfgang Staudtes *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946), Peter Kahanes *DIE ARCHITEKTEN* (gedreht 1989/90) und Jürgen Böttchers *DIE MAUER* (gedreht 1989/90) werden beunruhigende Sehnsüchte nach dem Vergessen der nationalsozialistischen Vergangenheit und eine nostalgische Fetischisierung der Mauer sichtbar, die der Intention dieser Filme ebenso zuwiderlaufen wie der gängigen – oft affirmativen – Lesart der Filme von Seiten der Filmkritik. Es folgen Aufsätze über *DIE ARCHITEKTEN* von Peter Kahane (Bettina Mathes) und *WINTER ADÉ* von Helke Misselwitz (Grit Horn). Beide Filme gehören zu den letzten Filmen, die die DEFA produziert hat. *WINTER ADÉ* stammt aus dem Jahre 1989 und *DIE ARCHITEKTEN* wurde erst 1990, nach der Öffnung der Mauer fertig gestellt. Beide Filme setzen sich – durchaus auf unterschiedliche Art und Weise – mit der Gegenwart der DDR auseinander, die als eine Endzeit erscheint – als der Beginn des Anfangs vom Ende. Misselwitz durchquert die DDR auf einer sehr persönlichen Erinnerungsreise von Süd nach Nord, findet Gesprächspartnerinnen, deren Geschichten sie aufzeichnet, wird immer wieder mit Grenzen und Begrenzungen konfrontiert – sowohl geographischen als auch Grenzen des Sagbaren und Denkbaren: Der Winter – Sinnbild für Verhärtungen und stillgestelltes Leben – wird verabschiedet, aber der Frühling will sich nicht einstellen.

⁴ Vgl. hierzu die Video-Installation *Berlin Remake* von Amie Siegel. Siegel stellt Ausschnitte aus DEFA-Filmen, die in Berlin spielen, exakt nachgedrehten Szenen aus dem heutigen Berlin gegenüber und macht auf diese Weise auf die unsichtbaren und deshalb so schwer zu thematisierenden Leerstellen im nationalen Gedächtnis aufmerksam.

Peter Kahanes DIE ARCHITEKTEN ist im wahrsten Sinne des Wortes ein Rückblick. Während der Dreharbeiten wurde die Mauer geöffnet und der Regisseur sah sich gezwungen, sie im Film wieder aufzurichten, die Illusion der Undurchdringlichkeit zu erzeugen. DIE ARCHITEKTEN lässt keinen Zweifel daran, dass die sozialistische Utopie, die die DDR angetreten war zu verwirklichen, an der sowohl geistigen als auch geographischen Enge gescheitert ist. Statt eine lebenswerte Gesellschaft *aufzubauen*, hatte man das Land *eingemauert*.

Das Erkennen des Eigenen als konstruiert und medial vermittelt, bedarf der Anerkennung des Fremden. Und umgekehrt ist es der fremde Blick, der oftmals genauer erkennt, welche unausgesprochenen Subtexte in einer Gesellschaft wirksam sind. Etwa die Hälfte der Autorinnen dieses Sammelbandes lebt und lehrt in den USA, wo DEFA-Filme seit den 1990 Jahren dank der Arbeit der DEFA-Library an der University of Massachusetts in Amherst kritisch gewürdigt werden. Neben dem Essay von Marilyn Reizbaum, werfen Betheny Moore Roberts, Katrin Sieg und Amie Siegel in ihren Beiträgen einen ‚fremden‘ Blick auf die DDR, der sich vor allem dadurch auszeichnet, dass Themen angesprochen werden, die in der deutschen DEFA-Filmkritik, die nach wie vor eher affirmativ als kritisch ausgerichtet ist, eher nach Intentionen denn nach Subtexten fragt, kaum oder gar nicht zur Sprache kommen. Amie Siegels Essay über Frank Beyers JAKOB DER LÜGNER schließt (unbeabsichtigt) an Reizbaums Diskussion über das Weiterwirken des nationalsozialistischen Erbes im DEFA-Film an, hebt jedoch einen anderen Aspekt hervor. Siegel diskutiert zwei Tabus der DDR, die, scheinbar unzusammenhängend, dennoch miteinander verknüpft sind: die Thematisierung der Schuld an der Shoah und das Verbot, die Mauer öffentlich zu thematisieren. Siegel zeigt, dass die Thematisierung der Shoah in JAKOB DER LÜGNER als Deckfigur für die Inszenierung

eines Opferdiskurses dient, der sich auf die Mauer (und ihre Konsequenzen) bezieht. Auch Katrin Sieg widmet sich in ihrer Diskussion von Heiner Carows COMING OUT einem tabuisierten Thema im DEFA-Film: der Homosexualität. Sieg arbeitet zum einen die in den sozialistischen Diskurs eingelagerte Homophobie heraus und zeigt zum anderen auf, welche Konsequenzen dies für COMING OUT hat. Der Film baut sein Plädoyer für die öffentliche Anerkennung von Homosexualität darauf auf, zu zeigen, dass Homosexuelle ganz ‚normale‘ Sozialisten sind und versucht auf diese Weise die Homosexualität der heterosexuellen Mehrheitsgesellschaft ‚schmackhaft‘ zu machen.

Die größte Gruppe der hier versammelten Essays beschäftigt sich mit der Verschränkung von öffentlicher und privater Sphäre, wie sie sich vor allem in der Geschlechterordnung niederschlägt. Die ‚Politik des Privaten‘ richtete sich in der DDR u. a. auf die Herausbildung eines neuen Frauenbildes, das auf Berufstätigkeit und Unabhängigkeit ausgerichtet war und nicht vor der Wohnungstüre halt machte. Wahrhafte Emanzipation erforderte eine radikale Umgestaltung der tradierten Geschlechterverhältnisse hin zu sexueller und politischer Gleichberechtigung auch im Privaten. Die emanzipierte Frau repräsentierte den Erfolg des Sozialismus. Filme wie LOTS WEIB (1965) von Egon Günther (besprochen von Ina Merkel) und Rolf Römers HOSTESS von 1976 (besprochen von Andrea Stosiek) stellen diesen neuen Frauentypus vor. Was aber, wenn eine Frau nicht dem propagierten Ideal entsprechen wollte, wenn sie nicht bereit war, ihr Leben dem vorgegebenen Bild anzupassen? Solche Fragen stellten sich zunehmend in den 1980er Jahren, als die Brüche und Zwänge des offiziellen Frauenbilds nicht mehr zu übersehen waren. Evelyn Schmidts Film DAS FAHRRAD aus dem Jahre 1982 (besprochen von Petra Mix) zeigt die repressive Seite der staatlich geförderten

Emanzipation. Das Leitbild der selbstbewussten, unabhängigen Frau verlangte auch vom Mann ein Umdenken – jedenfalls in der Theorie. In der Praxis, das zeigen die Essays von Ina Merkel, Petra Mix und Andrea Stosiek war dies jedoch durchaus nicht die Regel.

Neben den Frauen war die Jugend eine weitere Zielscheibe der nationalen Identitätspolitik. Sie hatte die Zukunft zu verkörpern und musste deshalb entsprechend ‚geformt‘ werden. Während Betheny Roberts Moore die Aufklärungsfilm der DEFA zwischen 1963 und 1988 diskutiert und sie in den sexualwissenschaftlichen Diskurs einbettet, analysiert Bettina Matthies eine Reihe von (z. T. heute noch) populären Jugendfilmen der 1960er Jahre – GLATZKOPFBANDE; DENK BLOß NICHT, ICH HEULE; HEISSER SOMMER – , in denen sich nicht nur kalter Krieg und Mauerbau widerspiegeln – „Halbstarke“, ein Symbol westlicher Dekadenz, hatte es in der DDR nicht zu geben –, sondern die auch ganz gezielt den jugendlichen Körper als volkseigenen Körper in Anspruch nehmen. Entgegen der offiziellen Rhetorik der Gleichberechtigung von Mann und Frau operiert die „Biopolitik“ der DDR in Bezug auf den jugendlichen Körper mit tradierten Männlichkeits- und Weiblichkeitsbildern, die mit Fremdheitszuschreibungen aufgeladen werden. Die ästhetische Gestaltung der Jugendkörper, so Matthies, diene der Herstellung von Grenzziehungen und lässt sich „als funktionaler Bestandteil der medialen Selbst-, Fremd- und Feindbildordnung des DDR-Sozialismus beschreiben.“

Dieser Sammelband leistet nicht nur einen Beitrag zur DEFA-Forschung, er möchte dazu anregen, den kritischen Austausch über die deutsche Vergangenheit, in Ost und West, zu vertiefen. Die Diskussion der Filme der DEFA bietet hierfür einen hervorragenden Anlass. Zum einen deshalb, weil viele Filme zur Zeit ihrer Entstehung in der BRD – etwa auf der Berlinale –

zur Kenntnis genommen wurden, und zum anderen, weil DEFA-Filme nicht nur ein Bild der DDR vermitteln, sondern implizit stets den ‚anderen‘ Teil Deutschlands im Auge behalten. Die gegenseitige Verständigung über die Filme der DEFA hält zur kritischen Reflektion der eigenen (ost- oder westdeutschen) Perspektive an und setzt das Interesse an den Sichtweisen des ‚Anderen‘ voraus. Damit ist gesagt, dass der vorliegende Band keine widerspruchsfreie Deutung der DEFA und der von ihr produzierten Filme anstrebt. Ganz im Gegenteil: Der Band will zur kritischen Diskussion, zum Widerspruch und zur Kontroverse zwischen Ost- und Westdeutschen verschiedener Generationen, Deutschen und Bürgern anderer Nationen anregen. Es geht darum, DEFA-Filme zum Anlass zu nehmen, in einen vielstimmigen Dialog über die deutsche Nachkriegsgeschichte einzutreten.

Die Idee für diesen Sammelband geht auf eine Film- und Vortragsreihe im Sommersemester 2004 an der Humboldt-Universität zu Berlin zurück, die durch die Förderung der DEFA-Stiftung ermöglicht wurde. Einige der dort gehaltenen Vorträge wurden für den Druck überarbeitet, andere – die Beiträge von Marilyn Reizbaum, Grit Horn und Bettina Matthies – sind neu hinzugekommen. Begleitet und vorbereitet wurde die Filmreihe von dem Projektseminar „Erotik und Sexualität im DEFA-Film“, das im Wintersemester 2003/2004 und im Sommersemester 2004 ebenfalls an der Humboldt-Universität stattfand. Es freut mich besonders, dass vier aus diesem Seminar hervorgegangene Forschungsarbeiten in den vorliegenden Band aufgenommen werden konnten.

Bettina Mathes