

Einführung aus:
Reinhild Steingröver: Spätvorstellung
© 2014 DEFA-Stiftung
Zu beziehen über den Bertz + Fischer Verlag / www.berzt-fischer.de

Einführung

Diese Publikation ist die deutsche Übertragung meiner soeben erschienenen Arbeit *Last Features: East German Cinema's Lost Generation*¹. Der Titel *Spätvorstellung. Die chancenlose Generation der DEFA*² versucht einerseits die Doppeldeutigkeit des Englischen zu bewahren und er bedarf, wie auch das Original, sogleich einer Präzisierung: Dieses Buch handelt weder von sämtlichen Filmen der letzten DEFA-Regiegeneration noch war sie komplett chancenlos. Wäre es so gewesen, hätte ich es nicht geschrieben. »Spätvorstellung« bezieht sich sowohl auf die Tatsache, dass jene letzte Generation erst mit reichlicher Verspätung, also etwa im Alter von vierzig Jahren, eigenständig Filme drehen konnte, deren Produktion wiederum während der historischen Ereignisse der Wendejahre von 1989 bis 1992 stattfand und so mit dem Ende des DEFA-Studios zusammenfiel. Deshalb fanden DEFA-Filme im Allgemeinen und die der letzten Regiegeneration im Besonderen kaum ein Publikum. Erst zwanzig Jahre später – 2009, zu diversen Jahrestagsfeiern in der Bundesrepublik und durch das Wendeflicks Festival in Los Angeles – entwickelte sich ein aktives Zuschauerinteresse an Darstellungen der letzten DDR-Jahre und des Vereinigungsprozesses aus Sicht der jüngsten DEFA-Regisseure.³

1 Reinhild Steingröver, *Last Features*, Camden House, Rochester, NY 2014.

2 Dank gebührt Christian Rogowski für die zündende Idee des übersetzten Titels. Sämtliche Übersetzungen von Zitaten aus dem Englischen stammen von der Autorin.

3 Das Wendeflicks Filmfestival in Los Angeles wurde von der DEFA-Film Library der Universität Massachusetts in Amherst, MA organisiert und von der Autorin co-kuratiert. Gemeinsam mit Icestorm International produzierte die DEFA-Film Library auch die Filmreihen zum Thema, die an zahlreichen amerikanischen Universitäten gezeigt wurden (http://www.umass.edu/defa/filmtour/wendeflicks.shtml#Wende_Flick).

Dieses Buch befasst sich mit ausgewählten Filmen der letzten Regiegeneration, den Aktivitäten der sogenannten Nachwuchsgruppe, die seit den frühen 1980er-Jahren um Reformen im Studio gekämpft hatte, und mit der Frage, welche alternativen Visionen für eine neue DEFA-Filmkultur die jüngste Generation verfolgt hatte. Statt – wie zunächst vorgesehen – die gesamte letzte DEFA-Produktion der Jahre 1989 bis 1992 zu untersuchen, faszinierten mich sogleich aufgrund ungewöhnlicher ästhetischer Ansätze und unterschiedlicher thematischer Schwerpunkte, die weit über die Inhalte sogenannter Abrechnungsfilm der letzten Jahre hinausgingen, die Filme der erst im Januar 1990 gegründeten Produktionsgruppe »DaDaeR«.

Zu den letzten DEFA-Filmen gehörten, oft basierend auf Drehbüchern wichtiger Autoren, ausdrucksstarke Werke bekannter Regisseure wie Frank Beyers *Der Verdacht* (1991), Roland Gräfs *Der Tangospieler* (1990), Heiner Carows *Verfehlung* (1992) und Helmut Dzuibas *Jana und Jan* (1992), um nur einige Titel zu nennen. Diese Filme hätten vor 1989 kaum produziert werden können. Sie demonstrieren die gestandenen Fertigkeiten erfahrener Regisseure, verbleiben aber ästhetisch betrachtet innerhalb des bekannten Rahmens des DEFA-Erzählkinos.⁴ In diesem Buch befasste ich mich mit den Filmen von Jörg Foth, Herwig Kipping, Peter Welz, Helke Misselwitz, Peter Kahane, Andreas Dresen und – für das DEFA-Dokumentarstudio – Andreas Voigt, deren Filme allesamt die Produktionsumstände der Wendezeit thematisieren, gleichzeitig aber auch weiter reichende Themen wie das Verhältnis des Künstlers zum Staat, unterschiedliche Formen von Widerstand und Verweigerung sowie Nutzen und Gefahren von Utopien behandeln. Ungewöhnliche Formate und emotionale Wucht dieser Filme konnten nicht aus einem Vakuum heraus entstanden sein. Mich interessierten daher ihre Produktionsgeschichten, frühere Arbeiten der Regisseure und deren Karrieren nach dem Ende der DEFA. Inwieweit könnten die einzelnen Erfahrungen dieser Künstler im DEFA-Studio und in der DDR aufschlussreich sein für ein (film-)geschichtliches Verständnis der 1980er-Jahre sowie der Wendezeit?

Lebhafte Zuschauerreaktionen während des Wendeflicks Festivals in Los Angeles demonstrierten, dass die letzten DEFA-Filme keineswegs nur in einem DDR-immanenten Kontext rezipiert werden können, sondern dass sie einen wichtigen filmästhetischen Beitrag zur gesamtdeutschen Filmgeschichte

4 Für eine komplette Liste der letzten DEFA-Filme siehe Ralf Schenk [Hg.], *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg: DEFA-Spielfilme 1946–92*, Henschel Verlag, Berlin 1994, S. 517–536.

leisten. In angeregten Publikumsgesprächen wurden sie keineswegs auf den Status reiner Zeitkapseln reduziert, das heißt, nicht bloß als Spiegel ihrer Produktionsumstände gesehen, wie Brad Prager feststellt.⁵

Horst Claus schrieb 2002: »Obwohl das Verhältnis zwischen Film und Staat in der DDR weiterhin von Interesse bleiben wird, besonders durch zunehmend verbesserten Zugang zu Dokumenten, muss sich der Forschungsschwerpunkt kontinuierlich davon entfernen, die DEFA-Geschichte als geschlossenes Filmkapitel anzugehen.«⁶ Die Forschung des letzten Jahrzehnts hat sich daher zunehmend um ein umfassenderes Verständnis des DEFA-Films im internationalen filmhistorischen Kontext bemüht.⁷

Die Einordnung der letzten DEFA-Filme im internationalen Kontext erfordert allerdings zunächst ein besseres Verständnis der Filme selbst sowie ihrer Produktionsumstände, was bislang noch vollkommen fehlt. Dieses Buch nun bietet Analysen ausgewählter Filme der letzten Jahre und Einsichten in interne Studioabläufe bezüglich ihrer Produktion. Es beleuchtet schwierige Neuanfänge der betroffenen Künstler in der Bundesrepublik. Die ästhetischen Ansätze der Regisseure der letzten Generation bewegen sich im weiten Raum von konventionellem Melodrama bis zu postromantischer visueller Collage, während ihre Filme inhaltlich um Themen wie Widerstand gegen dominante Ideologien und Bestehen auf Anerkennung subjektiver Perspektiven kreisen oder historische Stoffe aufgreifen. Diese Themen und die Reformbemühungen bezüglich der Studien- und Arbeitsbedingungen im Filmbereich der DDR weisen bemerkenswerte Parallelen zu Aktivitäten junger Filmemacher

5 Brad Prager über den historischen Wert von Film als Zeitkapseln: »Das Studium des deutschen Films macht die Spuren ansonsten ungreifbarer Geschichte sichtbar – die Körper, Geräusche und Dinge jener deutschen Welten, die ihre indirekten Abdrücke auf unzähligen Metern Zelluloid hinterließen«, siehe Brad Prager, »Resemblances: Between German Film Studies and History«, in: *German Studies Review* 35(2012)3, S. 493.

6 Horst Claus, »DEFA – State Studio, Style, Identity«, in: Tim Bergfelder, Erica Carter, Deniz Göktürk [Hg.], *The German Cinema Book*, BFI London, 2002, S. 139–148.

7 Signalisiert beispielsweise durch eine Serie von Plena über »DEFA at the Crossroads – International Approaches to East German Film History« beim Kongress der German Studies Association 2012 in Milwaukee. Zusätzlich ist auch eine wachsende Anzahl von Studien über einzelne Regisseure zu verzeichnen. Siehe Larson Powells »Mama ich lebe: Konrad Wolf's Intermedial Parable of Antifascism«, *Edinburgh German Yearbook*, (2009)3, S. 63–75; »Breaking the Frame of Painting: Konrad Wolf's Goya«, *Studies in European Cinema*, 5(2008)2, S. 131–141; »Une socialiste est une socialiste: Der geteilte Himmel zwischen Bild und Stimme«, in: Oksana Bulgakowa [Hg.], *Resonanz-Räume: Die Stimme und die Medien*, Bertz + Fischer Verlag, Berlin 2012, S. 130–137; »February 1, 1968: Konrad Wolf's Ich war 19 premieres in East Berlin«, in: Jennifer Kapczynski, Michael Richardson [Hg.], *A New History of German Cinema*, Camden House, Rochester, NY 2012, S. 405–411; »Gattung, Geschichte, Nation: Konrad Wolfs Ich war 19«, in: Michael Wedel, Elke Schieber [Hg.], *Konrad Wolf: Werk und Wirkung*, Vistas Verlag, Berlin 2009, S. 125–144.

in Westdeutschland in den 1970er- und 1980er-Jahren auf. Der Versuch der DEFA-Nachwuchsgruppe innerhalb des Studios ein kleineres Studio für Billigproduktionen einzurichten, erinnert an die Forderung nach verbessertem Zugang zu Filmfördergeldern in der Bundesrepublik im Oberhausener Manifest von 1962.

Trotz der Errungenschaften der letzten Filme muss die Wirkung des chaotischen Kontextes ihrer Entstehungszeit von 1989 bis 1992 auf Form und Inhalt anerkannt werden. Einerseits fungiert die rohe Qualität eines Films wie etwa Peter Welz' *Banale Tage* als Spiegel der Verunsicherung und Desorientierung dieser Zeit und damit als Zeitkapsel in Pragers Sinne, die Wesentliches vor dem Vergessen bewahrt. Andererseits ist auch richtig, dass für viele der betroffenen Regisseure, die schon lange Zeit nicht mehr, wenn überhaupt jemals, Spielfilme gedreht hatten, diese Gelegenheit vollkommen unerwartet kam. Die letzten DEFA-Filme von Ulrich Weiß und Herwig Kipping zeigen deutlich die Schwierigkeiten, sich nach jahrelangem erzwungenem Warten plötzlich wieder kreativ auszudrücken.

Ausgehend von Analysen der letzten DEFA-Filme genannter Regisseure rückverfolge ich ästhetische Formsprache und thematische Motive durch frühere Arbeiten, inklusive Diplomfilmen, Übungen, Diplomarbeiten, Dokumentarfilmen und Nischenarbeiten, wie zum Beispiel die für die Kinobox-Serie, deren Kurzfilme Regisseuren Gelegenheit für kleine Experimente gaben, wenn sie ansonsten keinerlei Ausdrucksmöglichkeiten hatten. Das Dokumentarfilmstudio der DEFA beauftragte in den 1980er-Jahren Regisseure mit diesen fünf- bis zehnminütigen Filmen, die als Vorfilme im Kino liefen. Kinobox-Filme konnten relativ konventionelle Dokumentationen kleiner Vorkommnisse oder Themen sein, wurden aber von den hier porträtierten Regisseuren als Chance für kleine Kunstwerke genutzt. Diese Kurzfilme wie auch die Babelsberger Studentenfilme bezeugen heute das kreative Potenzial des Nachwuchses, das durch bürokratische Studioabläufe und aktive Unterdrückung der Ideen der Jüngsten im Rahmen von Spielfilmproduktionen eingegrenzt werden sollte und wurde. Das Beispiel von Peter Welz' Studentenfilm *Willkommen in der Kantine*, geschrieben von Theaterregisseur Frank Castorf, erklärt nicht nur, warum der frischgebackene Hochschulabsolvent 1990 bereits mit der Regie für eine der drei Produktionen der künstlerischen Gruppe ›DaDaeR‹ betraut wurde, sondern vermittelt auch ein Gefühl für die Experimentierlust und den internationalen

kinematischen Fokus der jüngsten Generation. *Kantine* parodiert beispielsweise Hitchcocks *Psycho* in frecher Satire über den Generationskonflikt in der DEFA und der DDR. Intertextualität ist auch evident in Peter Kahanes frühem Jugendfilm *Vorspiel*, der durch direkte Zitate aus Gerhard Kleins *Berlin – Ecke Schönhauser* auf die kreativen Anfangsjahre der DEFA verweist und dadurch die künstlerische Stagnierung der 1980er-Jahre kritisiert. Helke Misselwitz' und Jörg Foths Studentenfilme hingegen beziehen sich unter anderem auf die Arbeiten Rainer Werner Fassbinders. Fassbinders Einfluss im Allgemeinen auf die Arbeiten der Nachwuchsgruppe ist ebenso deutlich wie die Parallelen zwischen dessen BRD-Trilogie (1979–1982) und Ulrich Weiß' *Olle Henry* (1983; Weiß war Mentor des Diplomfilms von Helke Misselwitz und Freund von Jörg Foth). Die frühen Filme und Schriften Herwig Kippings verweisen dagegen auf seine tiefe Verwurzelung in der Tradition der deutschen Romantik (vor allem in seinem Diplomfilm *Hommage à Hölderlin*) einerseits und dem Kino der russischen Avantgarde andererseits (vor allem in seiner Diplomarbeit über die Filme Dowshenkos und Pudowkins). Die Kontextualisierung der letzten Filme innerhalb des Gesamtwerkes der Künstler wirft neues Licht auf die ›Wendeflicks‹ und dokumentiert die langjährige Evolution bestimmter Themen und Formen jenseits tagespolitischer Ereignisse der Wendejahre.

Der Rückbezug auf studentische Arbeiten, Schriften und nicht realisierte Projekte ist auch Indiz eines tragischen Aspekts der Geschichte der letzten Generation: Das volle Potenzial der hier vorgestellten Biografien konnte vielleicht nie verwirklicht werden, weil wichtige kreative Energie und Zeit für Reformversuche innerhalb des DEFA-Studios investiert wurden oder Regisseure Kompromissprojekte annahmen, um überhaupt arbeiten zu können – ein Prozess, der sich unter den veränderten Bedingungen nach der Vereinigung 1990 noch einmal wiederholte. Sämtliche hier diskutierten Filme thematisieren auf unterschiedliche Art die universale Schwierigkeit, innerhalb eines Apparates unabhängige Kunst produzieren zu wollen. Peter Kahanes *Die Architekten* thematisiert Motivationen und Strategien dieses Balanceaktes auf nuancierte Weise. Eine umfassende Beschreibung vielfältiger Aktivitäten der letzten Generation widerspricht gängigen Auffassungen zu mangelndem Aufbegehren der Jüngsten in Bezug auf Studiopolitik, ihr künstlerisches Scheitern in den ›Wendeflicks‹ und ihr Schweigen, während westdeutsche DDR-Komödien und Stasi-Dramen in der Bundes-

republik Hochkonjunktur genießen. Im Folgenden skizziere ich kurz eine Chronik der Reformbemühungen innerhalb des DEFA-Studios seitens der Nachwuchsgruppe und frage nach Grenzen des Generationsmodells für das Beschreiben einer Filmgeschichte.

DEFAs chancenlose Generation

Der 2. Februar 1988 markiert ein wesentliches Datum in der DEFA-Filmgeschichte – nicht wegen eines besonderen Ereignisses, sondern gerade aufgrund dessen, was nicht geschah. Der Tag datiert ein Manifest, das nach jahrelanger Vorbereitung durch die Nachwuchsgruppe auf dem V. Kongress des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR verlesen werden sollte. Wie alle anderen Redebeiträge wurde auch das Manifest im Vorfeld von der VFF-Leitung durchgesehen. Es war Resultat langer Diskussionen innerhalb der Arbeitsgruppe 3 (Nachwuchs), bestehend aus Regisseuren, Produzenten und Kameraleuten der letzten Generation und unterzeichnet von Kameramann Tony Loeser, Produzent Thomas Wilkening und Regisseur Peter Kahane. Jörg Foth sollte es vortragen.

Mit dem Text kritisierten die Nachwuchskünstler die Ausbildung in Babelsberg sowie die Arbeitsaussichten in der DDR, und sie verlangten, dass Zensur und Tabus abgeschafft werden, dass subjektive Ideen einer neuen Generation Gehör finden sollten. Die Autoren des Manifests erklärten DEFA-Filme als langweilig und irrelevant für die stetig abnehmende Anzahl an Zuschauern. Stattdessen argumentierten sie für die Einrichtung eines Studios für Billigproduktionen innerhalb der DEFA, in dem junges Talent auf unbürokratische Weise schnell neue Konzepte realisieren könnte. Die Reaktion der VFF-Leitung erfolgte prompt: In einer Reihe individueller Gespräche mit Mitgliedern der Nachwuchsgruppe erreichte sie, dass die Jungen – in der Hoffnung auf konstruktive Diskussionen des Manifests nach dem Kongress – das Dokument zurückzogen. Unter dem Versprechen, dass eine weniger provokative Rede zu offenem Dialog mit Partei und Studioleitung führen werde, entschied die Gruppe mit knapper Mehrheit, der Forderung des VFF zuzustimmen, und Jörg Foth hielt die heute berühmte

Rede »Unsere Welle war keine«. Darin beschrieb er den Spätstart für den Nachwuchs, die zahlreichen Kontrollinstanzen für die Entwicklung neuer Filme und ein Klima des Misstrauens gegenüber dem Nachwuchs im Studio. So erwähnte er zum Beispiel, dass der durchschnittliche Filmstoff 16 Runden von Untersuchungen, Zurückweisungen und Veränderungen erdulden müsse, bis er abgenommen würde, und damit kein Raum für Kreativität oder Experimente bliebe. Zusammenfassend stellte er fest, seine Generation sei aktiv daran gehindert worden, ihren Beitrag zur deutschen Filmkultur zu leisten.

Thomas Wilkening, einer der Unterzeichner des Manifests, der als Produzent eine wichtige Rolle im Übergang von der Arbeit im sozialistischen Filmstudio zur freien Marktwirtschaft spielte, reflektierte später über die Bereitwilligkeit zum Kompromiss innerhalb der Gruppe zu diesem entscheidenden Zeitpunkt: »Aus heutiger Perspektive waren wir geradezu naiv. Wir glaubten an die Möglichkeit der Königserziehung.«⁸ Wie sich herausstellte, war das Vertrauen in die Hierarchie deplaziert und der versprochene Dialog nach dem Kongress fand nicht statt. Die Reformen, die schließlich die Gründung der Gruppe »DaDaeR« erlaubten, sind im Kontext der allgemeinen Veränderungen im Land zu verstehen. Die vorläufige Zustimmung – zwar nicht zu dem geforderten Studio für Billigproduktionen, aber immerhin für die neue künstlerische Gruppe – wurde im Frühjahr 1989 erteilt; bis zur offiziellen Gründung dauerte es noch bis Januar 1990. Unter der Leitung von zwölf gewählten Vertretern der letzten Generation, mit Thomas Wilkening an der Spitze und mit einem Budget von 3,5 Mio. Mark für das erste Produktionsjahr, wählte die Gruppe die ersten drei Projekte: Jörg Foths filmische Umsetzung des kabarettistischen Clownsprogramms von Steffen Mensching und Hans-Eckardt Wenzel *Letztes aus der DaDaeR* (1990), Peter Welz' Spielfilmdebüt *Banale Tage* (1991) und vom Enfant terrible Herwig Kipping *Das Land hinter dem Regenbogen* (1991). Keiner dieser Filme hätte die zahlreichen Kontrollinstanzen innerhalb der traditionellen Studiohierarchie passiert.

Ironie der Geschichte, dass die Erfüllung jahrelanger Forderungen nach Reform mit dem Ende des Studios zusammenfiel. Die künstlerische Gruppe arbeitete nur 27 Monate, da ihre Mitarbeiter wie alle DEFA-Angestellten am 31. März 1992 entlassen wurden. Dennoch produzierte die Gruppe drei

⁸ Thomas Wilkening, internes Dokument über die Produktionsgruppe »DaDaeR«, 16. Februar 1990, Wilkening-Akte, Archiv Filmmuseum Potsdam.

wichtige Beiträge zur deutschen Filmgeschichte, die unter anderem den historischen Augenblick auf einzigartige Weise einfangen und damit wesentliche Gegenstimmen zu späteren, häufig westdeutschen Produktionen über diese Zeit wie *Good Bye, Lenin!* (2003) und *Das Leben der Anderen* (2006) sind.

Am 2. Februar 1988 war es nicht das erste Mal, dass junge Mitarbeiter der DEFA und der Hochschule Babelsberg notwendige Reformen in der Ausbildung und im Studio ansprachen. Bereits während eines informellen Gesprächs auf dem vorherigen Kongress des VFF 1982 zwischen Politbüromitglied Kurt Hager und Filmstudenten, inklusive Helke Misselwitz und Maxim Dessau, beschwerten sich die Studenten über ihre schlechte Ausbildung und fehlende Einstiegsmöglichkeiten im Studio. Als Hager die jungen Leute einlud, ihr Anliegen formal vorzutragen, organisierten Misselwitz, Dessau und andere ein Treffen am 28. Oktober 1982 im Haus der Ungarischen Kultur. Etwa siebzig junge Filmemacher artikulierten hier ihre Frustration darüber, nach einer langen und gründlichen Ausbildung als hochqualifizierte und überflüssige Arbeitskräfte nicht gebraucht zu werden. Durch mangelndes Vertrauen und fehlende Kapazitäten blieb es ihnen verwehrt, einen Beitrag zur Entwicklung der nationalen Filmkultur zu leisten. Solch offene Kritik im Beisein der gesamten Leitung des Filmbereichs war höchst ungewöhnlich in der DDR. Das markierte den Beginn zu einem Zyklus hoffnungsvoller Initiativen und der wiederholten Erkenntnis, dass Partei- und Studioleitung an Reformen und Dialog mit den Jüngeren nicht wirklich interessiert waren. Stattdessen lenkten beide die idealistischen Energien mit gekonnten Verzögerungstaktiken in die Sackgasse.

Die jungen Filmemacher entwickelten beispielsweise im Januar 1983 im Anschluss an das Treffen im Haus der Ungarischen Kultur ein fünfzigseitiges Dokument, das spezifische Mängel an der Hochschule und Hindernisse für einen erfolgreichen Berufsstart im Studio erläuterte. Es sollte als Gesprächsbasis für ein weiteres Treffen mit Kurt Hager persönlich dienen. Der Bericht beschreibt detailliert Beispiele, wie selbst kleinste Versuche, zu experimentieren, unterdrückt wurden, wie man Zugang zu internationalen Filmkünstlern und Filmen blockierte, Misstrauen gegen den Nachwuchs voraussetzte und wie weit fachliche Inkompetenz unter den Lehrenden der Hochschule verbreitet war. Er endet mit 17 Thesen, die als direkter Vorläufer des Manifests von 1988 bezeichnet werden können und die Kurt Hager, wie er später erklärte, niemals erhalten haben wollte. Der Apparat verfuhr geschickt mit

Hinhaltenmanövern: Man erfand arbeitsbeschaffende Maßnahmen, »verlor« Dokumente oder erschien nicht zu vorgeschlagenen Gesprächen wegen vorgeschobener terminlicher Konflikte. Mehrere Male schlugen Mitglieder der Nachwuchsgruppe die Auflösung wegen ineffektiver Arbeit vor, formierten sich aber jeweils wieder, was schließlich zum Manifest von 1988 und später zur Gründung der künstlerischen Gruppe »DaDaeR« führte. Der junge Nachwuchs war sich während dieser Jahre durchaus bewusst, dass in anderen ost- und westeuropäischen Ländern die Forderungen nach Möglichkeiten für Filmexperimente und Auteur-Produktionen schon erfüllt wurden. 1983 erhielt Jörg Foth sogar über den Filmverband eine Mitteilung über die Gründung eines Experimentalfilmstudios in Bulgarien, allerdings mit dem Hinweis, das Dokument nicht weiterzuverbreiten, da solcherlei Entwicklungen bei der DEFA nicht zu erwarten seien.

Die beträchtliche kreative Energie, die in diesen Jahren in Reformbemühungen investiert wurde, bleibt unwiderruflich verlorenes Kapital. Viele der aktiven Mitarbeiter der Nachwuchsgruppe drehten ihre ersten Spielfilme nicht vor 1990. Jörg Foth, der streckenweise zum Sprecher der Gruppe gewählt worden war, konnte zwar während der 1980er-Jahre einige Regiearbeiten oder Regieassistenzen realisieren, jedoch nie basierend auf eigenen Stoffen. Die drei Filme der DaDaeR-Gruppe weisen Spuren des internationalen Kunstfilms auf, der die jungen Filmemacher inspiriert hatte: Filme von Fellini, Tarkowski, Fassbinder. Jörg Foth fasste die vertrackte Situation des Nachwuchses, das bürokratische System von innen reformieren zu wollen, wie folgt zusammen: »Wer in den Apparat geht, geht verloren. Wer nicht, verliert.«⁹

Statt praktische Berufserfahrungen zu sammeln und innovative Ideen zu erproben, hatte die vierte und letzte Regiegeneration die sprichwörtlichen Windmühlen bekämpft. Ihre ernsthaften Hoffnungen und zähen Dialogforderungen mögen aus heutiger Perspektive zahm oder naiv erscheinen. Dabei wird leicht vergessen, dass professionelle Filmemacher in der DDR keine Alternativen zur Arbeit im DEFA-Studio hatten. Claus Löser hat die Aktivitäten der inoffiziellen Super-8-Szene in den 1980er-Jahren der DDR dokumentiert und gezeigt, dass die provisorische Qualität des Formats befreiende Aspekte

⁹ Jörg Foth, »Orangemond im Niemandsland«, in: Torsten Schulz [Hg.], *Orangemond im Niemandsland*, Vistas Verlag, Berlin 2004, S. 25.

für die beteiligten Künstler (Maler, Bildhauer, Schriftsteller) bedeutete.¹⁰ Aber diese Filme waren bewusst amateurhaft, am Küchentisch geschnitten und in Privatwohnungen vorgeführt. Thomas Günther, Sohn des Regisseurs Egon Günther, hat am Beispiel inoffiziell publizierter Zeitschriften und sogenannter Künstlerbücher den Wert solch improvisierter Aktivitäten beschrieben: »Die Zeitschriften waren eine Art Lebensretter für eine ganze Generation junger Künstler, die ansonsten zum Schweigen verurteilt waren.«¹¹ Auch Cornelia Schleime, prominente Akteurin der Super-8-Szene, bestätigt die Bedeutung, sich überhaupt kreativ ausdrücken zu können, betont darüber hinaus aber noch einen anderen wesentlichen Aspekt der Arbeit im Bereich inoffizieller Kunst: »Das Bedürfnis nach Kollektivität war die stärkste Motivation; es ging um die Abschaffung der Isolation des kreativen Individuums.«¹² Aus diesem Grund sollten auch die Aktivitäten der Nachwuchsgruppe der DEFA nicht nur nach deren Filmen beurteilt werden, sondern ebenso als Ausdruck kollektiver Arbeit an institutionellen Veränderungen.

Das Manifest von 1988 hat nicht den Skandal verursacht, den seine Verlesung zweifellos ausgelöst hätte, doch es bleibt Nachweis idealistischer Verpflichtung der jüngsten Generation innerhalb der DEFA, innovative und unterhaltsame Filme über gesellschaftlich relevante Themen zu drehen. Die Umwandlung der künstlerischen Gruppe »DaDaeR« in die Thomas Wilkening Filmgesellschaft mbH nach der Vereinigung zeigte, dass diese Verpflichtung auch im neuen System ernst genommen wurde. Obwohl die Firma einige Erfolge verbuchen konnte, war die Marktwirtschaft den Neuankömmlingen nicht freundlich gesonnen, wie dieses Buch zeigen wird. Erschwerter Zugang zu Produktionsmitteln für ehemalige DEFA-Regisseure in der Bundesrepublik hilft zu erklären, warum in den Medien westdeutsche Perspektiven die posthume Sicht auf das Ende der DDR und die Vereinigung dominieren. Plötzlich »befreit« für jegliche Themen und innovative Experimente, fanden ostdeutsche Regisseure sich wiederum untätig. Nur gab es diesmal nicht einmal eine Studiohierarchie, die man zum Gespräch herausfordern konnte.

10 Claus Löser, Karin Fritzsche [Hg.], *Gegenbilder: Filmische Subversion in der DDR 1976–1989*, Janus Press, Berlin 1996; Claus Löser, *Strategien der Verweigerung: Untersuchungen zum politisch-ästhetischen Gestus unangepasster filmischer Artikulationen in der Spätphase der DDR*, DEFA-Stiftung, Berlin 2011.

11 Thomas Günther, »Die subkulturellen Zeitschriften in der DDR und ihre kulturgeschichtliche Bedeutung«, in: »Aus Politik und Zeitgeschichte«, Beilage zur Wochenzeitung *Das Parlament*, 8.5.1992, S. 36.

12 Ebd., S. 27.

Spätvorstellung im Kontext

»Übersichten des Ganzen, wie sie jetzt Mode sind, entstehen, wenn einer alles einzelne übersieht, und dann summiert.«¹³ Friedrich Schlegels Bonmot ist programmatisch für meine Herangehensweise des letzten Kapitels der DEFA, insofern sich mein Projekt von einer anfänglich geplanten Übersicht über »sämtliche letzte Filme« zu einer mehr fokussierten Studie entwickelte. Damit versuche ich, gängige Klischees von der Homogenität aller DEFA-Filme zu widerlegen, wie sie in verallgemeinernden Urteilen – zum Beispiel in Volker Schlöndorffs bekanntem Zitat »den Namen DEFA habe ich abgeschafft, die DEFA-Filme waren furchtbar« – immer wieder auftauchen.¹⁴ Aufgrund enger Verflechtung von Politik und Kunst in der DDR tendieren DEFA-Filmgeschichten mehr als andere nationale Filmgeschichten dazu, diese Zusammenhänge stärker zu betonen, was mitunter zur Vernachlässigung fokussierter Einzelanalysen führte. Die wenigen existierenden Einzelanalysen der letzten DEFA-Filme beschäftigen sich dabei hauptsächlich mit Genrefragen.¹⁵ Verweise auf Filme der letzten Generation beschränkten sich in der Regel auf Nennung der Titel und den Hinweis auf deren spärlichen Kassenerfolg¹⁶ oder sie behandeln die Filme vor dem Hintergrund gemeinsamer politischer Erfahrungen und Ziele der Nachwuchsregisseure.¹⁷ Nach wie vor fehlen auch 25 Jahre nach der Produktion dieser letzten Filme genaue Lesarten ihrer formalen Experimente, ihrer thematischen Unterschiede, ihres Kontextes innerhalb der Biografie des Regisseurs / der

13 Friedrich Schlegel, »Athenäum Fragmente«, in: *Kritische und theoretische Schriften*, Reclam Verlag, Stuttgart 1978, S. 84.

14 Lars Grote, »Plausch mit Volker Schlöndorff auf seinem sonnengelben Sofa beim Warten auf den rbb«, in: *Märkische Allgemeine*, 12.12.2008.

15 Siehe z. B. Daniela Berghahns Vergleich von *Burning Life* und *Thelma & Louise*, in: Daniela Berghahn, *Hollywood behind the Wall: The Cinema of East Germany*, Manchester University Press, Manchester 2005, S. 229–235 oder »Die Diskussion des Melodramas in Peter Kahanes Architekten«, in: Mary-Elizabeth O'Brien, *Post-Wall German Cinema and National History: Utopianism and Dissent*, Camden House, Rochester, NY 2012, S. 110–121.

16 Dagmar Schittly, *Zwischen Regie und Regime: Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Ch. Links Verlag, Berlin 2002, S. 311–313; Bärbel Dalichow, »Das letzte Kapitel, 1989–1993«, in: Ralf Schenk, *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, DEFA Spielfilme 1946–92*, Henschel Verlag, Berlin 1994, S. 338–355.

17 Laura McGee, »Revolution in the Studio? The DEFA's Fourth Generation of Film Directors and Their Reform Efforts in the Last Decade of the GDR«, *Film-History*, 15(2003)4, S. 444–464; »Ich wollte ewig einen richtigen Film machen! Und als es soweit war, konnte ich's nicht!«, *The End Phase of the GDR in Films by DEFA Nachwuchsregisseure*, *German Studies Review*, 26(2003)2, S. 315–332; siehe auch Sabine Hake, *German National Cinema*, Routledge, New York 2007.

Regisseurin und der Entwicklungen im Studio. Ein generationsmäßiger Ansatz zu allgemeiner DEFA-Filmgeschichte ist nützlich zum Verständnis der Zusammenhänge zwischen politischen und filmpolitischen Entwicklungen in der DDR und der DEFA. Beispielsweise kann Ralf Schenk dadurch die Freigabe von Egon Günthers kontroversen Film *Der Dritte* (1971) entgegen vehementer Proteste von Parteifunktionärinnen (wegen mangelhafter »Moral und Ethik, Sauberkeit und Hilfsbereitschaft« des Films) damit erklären, dass dessen Studioabnahme in die Zeit des Machtübergangs von Walter Ulbricht zu Erich Honecker fiel und er so von der kurzzeitigen Lockerung von Restriktionen gegen Künstler profitierte.¹⁸

Obwohl die Nachwuchsregisseure offensichtlich wesentliche prägende Erfahrungen teilen, verweisen ihre unterschiedlichen persönlichen Handschriften auch auf die Grenzen des Generationsmodells und werfen Fragen nach individueller künstlerischer Entwicklung auf. Das heißt, die »Spätvorstellungen« entstanden nicht in einem Vakuum. Ein genaueres Verständnis der Vielfalt ästhetischer Vorlieben (vom Experimentellen zum Konventionellen), thematischer Interessen (von der Leidenschaft für die Dichter der Romantik zu Ausgrabungen historischer Narrativen jenseits hegemonialer Diskurse) und filmischer Einflüsse (von der tschechischen Neuen Welle zur russischen Avantgarde, bis zum französischen und westdeutschen Auteur-Film) erschließt neue Bedeutungsebenen der letzten Filme. Peter Kahanes Filme beschäftigten sich mit dem Generationskonflikt bereits lange vor Erscheinen von *Die Architekten* (1990). Eine Lesart, die den Wendefilm Kahanes also auf den Generationskonflikt im Moment des Mauerfalls reduziert, vermittelt ein grob verzerrtes Bild seines Œuvres insgesamt. Einblicke in frühere Arbeiten zeugen von sich entwickelnder Kritik hinsichtlich der Begrenzungen des freien Ausdrucks in der DDR, während der Vereinigungszeit sowie in der Bundesrepublik.

Betrachtet man die »Spätvorstellung« eines Regisseurs/einer Regisseurin durch das Objektiv vorhergehender Filme, eröffnen sich wesentliche Korrekturen des chronologischen Rückblicks: Anstatt Herwig Kippings *Land hinter dem Regenbogen* lediglich als Post-DDR-Implosion sozialistischer Ikonografie

zu sehen, sollte der Film ebenfalls als Fortsetzung der Auseinandersetzung Kippings mit der Tradition des romantischen Idealismus verstanden werden, mit der er bereits in seinem Diplomfilm *Hommage à Hölderlin* (1982) begonnen hatte. Genau wie die Unterzeichnenden des Oberhausener Manifests, die 1962 Unterstützung für die Förderung künstlerischer und kritischer Gegenkultur zur seichten Unterhaltungskultur der Bundesrepublik gefordert hatten, repräsentierten auch die Autoren und Autorinnen des DEFA-Manifests 1988 eine breite Spanne unterschiedlicher Hintergründe und Erfahrungen. In Oberhausen – wie bei der DEFA – vereinten sich junge Künstler gegen ein altes System verknöchelter Filmproduktion, aber keinesfalls unter dem einheitlichen Banner einer angestrebten Ästhetik, wie etwa bei den Dogma-Filmen der 1990er-Jahre.

Trotz offiziell erklärter Gleichheit im Sozialismus prägten auch in der DDR soziale und geografische Umstände ihre Künstler. Unterschiedliche Interessen, Geschmack und Temperament sind bereits in den studentischen Übungen sichtbar. Jörg Foth untersuchte auf spielerische Weise die musikalischen und künstlerischen Subkulturen der DDR, während Herwig Kipping durch radikale visuelle Experimente dem Publikum sinnliche synästhetische Erfahrungen vermitteln wollte. Peter Welz teilte Jörg Foths Interesse an alternativer Gegenkultur, nicht aber seine Erfahrung, im unmittelbaren Nachkriegsberlin aufgewachsen zu sein. In der historischen Entwicklung der DDR, besonders in Berlin, waren Erfahrungen des Lebens vor dem Mauerbau prägend. Zusätzlich hatte sich auch das Klima an der Hochschule in Babelsberg seit Foths Studienzeit während der 1970er-Jahre bis zu der von Welz in den späten 1980ern verändert: Während Foth durch seinen Mentor Ulrich Weiß geprägt wurde, arbeitete Welz mit Theaterregisseur Frank Castorf, der für radikale postdramatische Satiren bekannt ist.

Ähnlich wie Filmemacher in der Bundesrepublik der späten 1970er- und 1980er-Jahre drängten junge DEFA-Regisseure auf die Durchsetzung ihrer subjektiven Handschriften für ein kritisches und engagiertes Kino, sei es in Genreformaten, elliptischen Erzählweisen oder Dokumentarfilmen. In der Tat teilten die Babelsberger Studenten viele Affinitäten mit den Vertretern des Neuen Deutschen Films, wie die Diskussion der Filme *Weiß'*, Foths und *Misselwitz'* zeigen wird. Foth versuchte in frühen Kameraübungen bestimmte Einstellungen aus Fassbinder-Filmen nachzustellen (siehe Kapitel 1), während *Misselwitz'* Diplomfilm *Die fidele Bäckerin* (1982) mit Fassbinders BRD-Trilogie

18 Ralf Schenk, *Eine kleine Geschichte der DEFA*, DEFA-Stiftung, Berlin 2006, S. 177. Schenk zitiert Kurt Hagers Reaktion auf die Kritik des Films: »Er sähe keinen Grund, den Film in seiner jetzigen Art nicht aufzuführen. [...] Alles Für und Wider im Film soll und muss auch öffentlich diskutiert werden«, S. 177.

ein Interesse an der bewusst konstruierten Darstellung jüngster deutscher Geschichte aus Sicht der Nachgeborenen teilt (siehe Kapitel 4). Entgegen verbreiteter Annahmen hatten Filmstudenten in der DDR durch Filmfestivals in der Tschechoslowakei oder Polen, Filmkopien an der Hochschule oder westdeutsches Fernsehen durchaus Zugang zu Filmen aus dem östlichen und westlichen Ausland.

Das Generationsmodell ist weiterhin begrenzt hilfreich, weil es die Bedeutung inoffizieller Mentorenschaft innerhalb des Studios außer Acht lässt. Ob wer wen wie in Schutz nahm, konnte die Karriere eines jungen Filmanfängers mehr als alle anderen Faktoren beeinflussen, wie die Biografien vieler in diesem Buch vorgestellter Künstler demonstrieren. Jörg Foth wurde, nachdem er seine Stelle im Fernsehen der DDR gekündigt hatte, von seiner Arbeit als Telegrammbote zurück ins Spielfilmstudio geholt, um für Ulrich Weiß' *Blauvogel* (1979) Regieassistent zu führen. Für die Regisseure Herwig Kipping und Helke Misselwitz bedeutete die Berufung als Meisterschüler von Heiner Carow an die Akademie der Künste die Chance, an Drehbüchern zu arbeiten, nachdem sie beim Fernsehen gekündigt worden waren bzw. die Delegation dorthin verweigert hatten. Kipping arbeitete während seiner Meisterschülerschaft schon an einer frühen Fassung vom *Land hinter dem Regenbogen*. Carow protegierte auch Andreas Voigt, indem er sich zum Beispiel für die Abnahme von dessen Diplomfilm *Alfred* einsetzte (siehe Kapitel 5).

Zur Illustration ästhetischer und politischer Affinitäten zwischen den Generationen in der DEFA sowie deren wesentlicher Unterschiede beziehe ich zwei wichtige Produktionen älterer Regisseure innerhalb der letzten Filme in meinen Diskurs mit ein. Kapitel 1 zeigt Parallelen und Differenzen in der Darstellung der Ereignisse von 1989 durch die Figur des Narren bzw. Clowns in Egon Günthers *Stein* und Jörg Foths *Letztes aus der DaDaeR*. In Kapitel 2 untersuche ich formale Ansätze Ulrich Weiß' und Herwig Kippings, die beide lineare Erzählweisen ablehnten und die Wirkung symbolischer Collagen, poetischer Bilder und bitterer Satire bevorzugten. Weiß' und Kippings radikale Formsprache gehört zu den vielfältigen subjektiven Positionen, die innerhalb des Studios existierten, aber nicht sanktioniert wurden. Die letzten DEFA-Filme repräsentieren dabei vielleicht weniger die Form eines Auteur-Films, den es in der DDR mit mehr Offenheit für Experimente hätte geben können, als viel mehr den explosiven Ausdruck jahrelanger Frustration.

Ein tragischer Aspekt dieses letzten Kapitels ist die Verschwendung kreativer Energien, die für die systemimmanenten Kämpfe um mehr künstlerische Freiheiten aufgewendet wurden. Als die künstlerische Gruppe ›DaDaeR‹ im Januar 1990 ihre Arbeit aufnahm, war es früh genug, um drei bemerkenswerte Filme zu produzieren, aber zu spät, um einen größeren Nachlass innovativer Filme, etwa vergleichbar mit denen des Neuen Deutschen Films, zu hinterlassen. Der Einbezug von Filmen Egon Günthers und Ulrich Weiß' sowie deren Mentorenfunktion als ältere DEFA-Regisseure in die Diskussion über Erfahrungen der jüngsten Generation verdeutlicht jene vielfältigen Faktoren, welche die Berufsaussichten des Nachwuchses beeinflussten. Ähnliches gilt für Genreinteilungen. Alle hier diskutierten Regisseure versuchten in verschiedenen Formaten und Funktionen innerhalb des Studios aktiv zu bleiben (Dokumentar-, Spiel- und Kinderfilm, Animation, Kurzfilm, Regie, Dramaturgie, Schauspiel). Spielfilmstudenten in Babelsberg wurden während ihrer Ausbildung ebenfalls im Dokumentarfilm geschult und arbeiteten später wiederholt auch im Dokumentarfilmstudio (siehe Kapitel 4).

Die Leipzig-Serie von fünf Dokumentarfilmen Andreas Voigts fungiert als ideale Folie zu den letzten Spielfilmen, da sie – fokussiert auf einen Ort (Leipzig) und wenige Figuren – die Zeitspanne zwischen 1986 und 1997 einfängt. Die Leipzig-Filme verfolgen durch das Format des Dokumentarfilms ähnliche Ziele wie die letzten Spielfilme: nuancierte Reflektion der dramatischen Ereignisse von 1989, Untersuchung der Gründe für das Scheitern des utopischen Projektes Sozialismus, kritisches und selbstkritisches Blicken auf das langzeitige Funktionieren des untergegangenen Staates und Nachdenken über die Folgen der deutschen Vereinigung von den Rändern der Gesellschaft her. Sie bieten wesentliche Korrekturen zu gängigen Missverständnissen bezüglich dieser Themen. *Alfred*, der erste Film der Serie, zeigt, wie junge Filmemacher in den 1980er-Jahren den antifaschistischen Gründungsmythos der DDR kritisch beleuchten, indem sie ein vereinfachendes Verständnis von Widerstand und Opportunismus neu untersuchte, wie es auch Ulrich Weiß mit *Dein unbekannter Bruder* (1982) im Spielfilm versucht hatte. Die Studentenfische von Helke Misselwitz und Peter Kahane verweisen auf ein ähnliches Interesse am Brechen generationsmäßiger Tabus in der Darstellung deutscher Geschichte. Voigts weitere vier Filme tragen zu einem komplexeren Verständnis der Motivationen der Herbstproteste 1989 bei, indem sie durch zahlreiche Einzelgespräche mit unterschiedlichen Menschen auf der Straße

den Zuschauer daran erinnern, dass die anfänglichen Forderungen sich nicht auf die Abschaffung des Sozialismus und die Vereinigung mit dem Westen richteten, sondern Freiheit für Wahlen, Rede und Reise betrafen. Andererseits fungiert die Chronik der fünf Filme ebenfalls als korrigierende Zeitkapsel, sowohl für den späteren ›ostalgischen‹ Revisionismus als auch für westdeutsche Siegenarrativen.¹⁹ Schließlich liefern die Filme einen wichtigen Beitrag zur anhaltenden Diskussion über produktive Formen von Vergangenheitsbewältigung, hier mit Bezug auf die Stasi-Geschichten in der DDR. Die zentralen Themen des Erinnerns und Vergessens anhand von persönlichen Geschichten, die die traumatischen Dimensionen der Verstrickung des Einzelnen in komplizierte historische Zusammenhänge verdeutlichen, wurden zuletzt in Christa Wolfs *Stadt der Engel* or *The Overcoat of Dr. Freud* (2010) untersucht. Andreas Voigt erforschte dies bereits Jahrzehnte zuvor am Schicksal der Journalistin Renate, die mehrfach in der Leipzig-Serie erscheint.

Die Themen der Leipzig-Serie werden auf unterschiedliche Weise in den letzten DEFA-Spielfilmen reflektiert. Das Werk von Helke Misselwitz nimmt dabei eine Sonderstellung ein, da sie wesentliche Beiträge zum Dokumentar- wie auch Spielfilm leistete. Obwohl die Dokumentarfilme, die sie während der letzten DDR-Jahre und des Vereinigungsprozesses drehte, anfänglich – und mit Ausnahme von *Winter adé* (1988) – nur ein beschränktes Publikum fanden, werden sie mittlerweile aus ähnlichen Gründen wie Andreas Voigts Leipzig-Serie als wichtige filmhistorische Dokumente gewürdigt. In *Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann* (1989) porträtiert Misselwitz am Beispiel von Kohlelieferanten den Alltag in der DDR aus einer Zeit, in der der Fall der Mauer nicht vorstellbar war. Misselwitz dokumentiert den gemeinschaftlichen Arbeitsalltag einer unscheinbaren Randgruppe. In Ostalgie-Diskussionen der frühen 1990er-Jahre wurden ehemalige DDR-Bürger oft dafür kritisiert, sich nach einem ›langsameren Arbeiterparadies‹ zurückzusehnen, das so niemals existiert hatte. Misselwitz' unspektakulärer Film bricht mit Kli-

19 Mary Fulbrook schreibt über die Generation der in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren Geborenen als die Altersgruppe der in diesem Buch diskutierten Regisseure: »Mitglieder dieser Generation gehörten in der Folge auch zu den größten Verlierern durch die Art und Weise, wie die Vereinigung tatsächlich stattfand. [...] Nachdem sie das von Vielen lang angestrebte Ziel, endlich im Westen anzukommen, erreicht hatten, erfuhren sie, dass die Zukunft wenig vielversprechend war. Sie revidierten daher rückblickend ihre Sicht auf die ostdeutsche Geschichte und sahen bestimmte Aspekte in weit positiverem Licht«, siehe Mary Fulbrook, »Living through the GDR: History, Life Stories and Generations in East Germany«, in: Nick Hodgkin, Caroline Pearce [Hg.], *The GDR Remembered: Representations of the East German State since 1989*, Camden House, Rochester, NY 2011, S. 213–214.

schees von beiden Seiten und zeigt eine Nachbarschaft, die zwar weder frei von Stress und Anspannung, aber bemerkenswert rücksichtsvoll gegenüber den Bedürfnissen und Schwächen des Einzelnen ist. Ihr nächster Film *Sperrmüll* spiegelt die unterschiedlichen Haltungen zur deutschen Vereinigung innerhalb einer Familie, in der die Mutter noch kurz vor Maueröffnung in den Westen ausreist, während ihr Sohn sich gegen die Vereinigung und für einen reformierten Sozialismus ausspricht. Eine derartige Spannbreite unterschiedlicher Meinungen darzustellen, ist zur Rarität innerhalb der deutschen Medienlandschaft geworden.

Medienwissenschaftler Thomas Ahbe hat nachgewiesen, dass der Medienmarkt der Bundesrepublik von einer westlichen Perspektive dominiert wird, die zur verzerrten Darstellung der DDR-Geschichte geführt und damit eine gesamte nach dem Mauerfall geborene Generation geprägt habe: »Die Verwestlichung der ostdeutschen Landschaft bedeutete, dass die Ostdeutschen sich selbst, ihre deutsche Vergangenheit, ihre Kultur [...] hauptsächlich aus westdeutscher Perspektive beschrieben und beurteilt sahen und [sie] vermissten damit ein Forum, durch das ihre Ansichten artikuliert werden konnten, sei es mit Bezug auf die ostdeutsche Erfahrung des Vereinigungsprozesses, Einsichten in die DDR-Erfahrungen oder als neue Bundesbürger.«²⁰ Ahbe weist weiterhin nach, dass die tendenziöse Berichterstattung sich in den letzten zwanzig Jahren nicht wesentlich verändert hat, und durch eine selektive Verwertung von Fakten eine einseitige Geschichte über und für Ostdeutsche als ›Fremde‹ geschaffen hat.²¹ Filmwissenschaftler haben begonnen, detaillierte Analysen über die Darstellung des ›Ostens‹ in den Filmen jüngerer Künstler seit der Vereinigung zu erstellen, aber eine fokussierte Untersuchung der Biografien und Arbeiten der letzten DEFA-Regiegeneration steht noch aus.²²

Doch selbst die Kategorisierung in Ost- und Westdeutsche suggeriert gemeinsame Positionen und Erfahrungen, die mitunter nicht vorhanden waren: Wie die Einzelanalysen in diesem Buch zeigen, herrschten große Unterschiede bezüglich ästhetischer, inhaltlicher und politischer Interessen. Zusammengekommen bieten die in diesem Buch untersuchten Filme eine andere Sicht auf

20 Thomas Ahbe, »Competing Master Narratives: Geschichtspolitik and Identity Discourse in Three German Societies«, in: Nick Hodgkin, Caroline Pearce [Hg.], *The GDR Remembered, Representations of the East German State since 1989*, Camden House, Rochester, NY 2011, S. 237.

21 Ebd.

22 Nick Hodgkin, *Screening the East: Heimat, Memory and Nostalgia in German Film since 1989*, Berghahn Books, London 2011; Leonie Naughton, *That Was the Wild East: Film Culture, Unification and the ›New‹ Germany*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2002.

das Leben in der DDR und den Vereinigungsprozess; eine Sicht, die größtenteils ignoriert wurde, weil sie, wie Thomas Ahbe argumentiert, die historische hegemoniale Narrative infrage stellt: »Diese hegemoniale Narrative scheint lediglich den momentanen politischen Eliten zu dienen, da anhaltend negative und einseitige Berichterstattung über die DDR das Nachdenken über Alternativen und Reform einschränkt und das gegenwärtige politische System rechtfertigt.«²³ Ahbe zitiert Martin Sabrows Unterscheidung in drei dominante Arten der DDR-Geschichtsschreibung, nämlich den Fokus auf Repression und Diktatur und besonders die Stasi (1), die Beschreibung des richtigen Lebens im falschen Staat (2) oder das Festhalten am idealistischen sozialistischen Projekt (3). Die letzten DEFA-Filme des Nachwuchses widersprechen solch vereinfachenden Modellen und dienen damit, neben ihren ästhetischen Innovationen, als wertvolle Chronik ihrer Zeit.

Stephen Brockmanns *Critical History of German Film* endet mit einer Diskussion der kontroversen Darstellung der DDR in Florian Henkel von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen*. Unter Berufung auf Andreas Dresens kritische Haltung gegenüber dem Film erwägt er die Möglichkeiten des sozial engagierten Films, eine breite Öffentlichkeit zu erreichen:

»Dresens Intervention und die Popularität westdeutscher Filme über die ehemalige DDR legen nahe, dass es auch zwei Jahrzehnte nach dem Ende der DDR schwierig bleibt, jene historische Realität an die breite Bevölkerung, auf die Filmkunst zielt, zu vermitteln. Dies ist nicht in erster Linie ein Problem der Filmästhetik, sondern eine Frage nach Fähigkeiten großer Bevölkerungsgruppen, eine Realität, die sich grundsätzlich von eigenen Interessen und Vorurteilen unterscheidet, das heißt, eine Realität von Menschen, die wirklich die ›Anderen‹ sind, zu verstehen oder sie überhaupt zu bedenken. Film als Kunstform hatte immer schon, zumindest theoretisch, Möglichkeiten einer alternativen, radikal anderen Realität versprochen. Aber die Bereitschaft der Menschen, sich mit solchen Bildern zu konfrontieren, war und ist begrenzt.«²⁴

Die Erfahrungen der in diesem Buch diskutierten Regisseure legt nahe, dass es eher ein Leichtes ist, ein Publikum zu finden, das willens ist, sich filmästhetisch herausfordern zu lassen, im Vergleich zur Schwierigkeit, überhaupt

ein Publikum über die Leinwand oder den Bildschirm ansprechen zu können. Die Fallstudien nachfolgender Seiten geben zahlreiche Beispiele kreativer und ausdauernder Versuche ostdeutscher Regisseure, im Medienmarkt der Bundesrepublik Fuß zu fassen, die jedoch größtenteils scheiterten. Dieses Buch soll die zähen, wenngleich vergeblichen Bemühungen dokumentieren, Geschichten aus Perspektiven ehemaliger DEFA-Filmemacher zu erzählen. Eine genauere Untersuchung der letzten DEFA-Filme und ihrer Produktionsumstände enthüllt reichhaltige und weithin unbekanntere Teile deutscher Filmgeschichte, die Vorurteile und Missverständnisse widerlegen. Ob Jörg Foths zahlreiche Meditationen über die Frage der Reform eines Systems von innen oder außen, Helke Misselwitz' Untersuchungen über die Grenzen des Darstellbaren, Peter Welz' filmhistorische Zitate, Peter Kahanes Nachdenken über Generationskonflikte, Herwig Kippings tiefe Sicht auf die Geschichte deutscher Utopien, Andreas Voigts genau beobachtete Porträts scheinbar gewöhnlicher Biografien oder Ulrich Weiß' ›dritter Weg‹ – diese letzten Filme der DEFA reflektieren den besonderen Moment des Herbstes 1989 und reichen über den historischen Augenblick gleichzeitig künstlerisch, philosophisch und politisch weit in die Zeit vor und nach der ›Wende‹ hinaus.

Einführung aus:

Reinhild Steingröver: Spätvorstellung

© 2014 DEFA-Stiftung

Zu beziehen über den Bertz + Fischer Verlag / www.bertz-fischer.de

²³ Thomas Ahbe, »Competing Master Narratives: Geschichtspolitik and Identity Discourse in Three German Societies«, in: Nick Hodgkin, Caroline Pearce [Hg.], *The GDR Remembered, Representations of the East German State since 1989*, Camden House, Rochester, NY 2011, S. 244.

²⁴ Stephen Brockmann, *A Critical History of German Film*, Camden House, Rochester, NY 2010, S. 499–500.