

Anne Barnert

Die Antifaschismus-Thematik der DEFA

Eine kultur- und filmhistorische Analyse

SCHÜREN

Inhalt

EINLEITUNG	9
Zur Rezeption von Kunst in der Diktatur	27
Zum Gang der Untersuchung	33
ERSTES KAPITEL	
Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Kultur- und film- geschichtlicher Kontext	37
1. Der Antifaschismusfilm. Chronologische Einführung	37
2. DDR-Antifaschismus. Zu Theorie und Geschichte	45
3. Auswirkungen auf die antifaschistische Filmproduktion. Filmanalyse <i>Januskopf</i> (1972, Kurt Maetzig)	56
4. Gegenwartsfilme mit Antifaschismus-Thematik. Filmanalyse <i>Fariaho</i> (1983, Roland Gräf) und <i>Denk bloß nicht, ich heule</i> (1965/66, 1990, Frank Vogel)	66
5. Ausnahmefilme, Standardfilme, Koproduktionen. Filmanalyse <i>Ich will euch sehen</i> (1978, János Veiczi)	77
ZWEITES KAPITEL	
Das Konzentrationslager Buchenwald als Handlungsort des DEFA-Films	87
1. Die „Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald“. Geschichte und Konzeption	87
2. Überschreibung der Gedächtnisvielfalt. Filmanalyse <i>Nackt unter Wölfen</i> (1963, Frank Beyer)	93
a. Disparate Bilder vom Konzentrationslager Buchenwald	93
b. Militärisches Pathos statt Leiden und Tod	98
c. Strategien der Authentifizierung	103
3. Die ‚Schönheit‘ sozialistischer Gegenwart. Filmanalyse <i>Zeit zu leben</i> (1969, Horst Seemann)	110
a. Harmonisierung und Emotionalisierung der Erinnerung	110
b. Erinnerung als Begründung des Engagements für den DDR-Sozialismus	118
4. Filmische Inszenierungen der Gedenkstätte	125
a. „Das Heroische als selbstverständlicher Bestandteil unseres Lebens“. Die emotionalisierende Kamera in <i>Zeit zu leben</i>	125

- b. „Im übermächtigen Schatten des Antifaschismus“.
Die eigenständige Kamera in *Denk bloß nicht, ich heule* 135
- 5. Gescheiterte Instrumentalisierung.
Der „Armeefilm“ *Schritt für Schritt* (1960, János Veiczi) 144

DRITTES KAPITEL

Film als kulturelles Gedächtnis einer Gesellschaft 155

- 1. Konstruktivität. Gedächtnistheoretische Konzepte 158
- 2. Irritation durch individuelles Gedächtnis. Verdeckungen
von Konstruktivität 165
- 3. Eigensinn in der Rezeption. Eike Wenzels Modell
des „Gedächtnisraums Film“ 173
- 4. Film als vieldeutiger Gedächtnisraum.
Filmanalyse *Sonnensucher* (1958/1972, Konrad Wolf) 179
- 5. Subversion durch Mehrdeutigkeit?
Filmanalysen *Jakob der Lügner* (1974, Frank Beyer), *Stärker als
die Nacht* (1954, Slatan Dudow), *Der Aufenthalt* (1983, Frank Beyer) 187
- 6. Bilddokumente des Nationalsozialismus.
Filmanalysen *Dein unbekannter Bruder* (1982, Ulrich Weiß),
Ich war neunzehn (1968, Konrad Wolf) 198

VIERTES KAPITEL

Der Regisseur Konrad Wolf und sein familiärer Hintergrund. *Professor Mamlock* 1933, 1938, 1961 209

- 1. Konrad Wolfs *Professor Mamlock* (1961) zwischen familiärer
und staatlicher Erinnerung 209
 - a. *Professor Mamlock* (1933) als „Zeitstück“ und als
Familiengeschichte 213
 - b. Emigration in Drama, Film und familiärer Erinnerung 219
 - c. Aktualisierung. Rechtfertigung eines neuen
Professor Mamlock-Filmes 224
- 2. Vom Drama zum Film. Wandlungen der jüdischen Thematik 234
 - a. Die Rezeption *Professor Mamlocks* in der DDR 234
 - b. „Jude? Was ist das?“ Die Schwächung jüdischer
Identitäten im Film 237

c. Kämpfer, keine Opfer. Zum Selbstverständnis von Konrad und Friedrich Wolf	242
3. Die sowjetische Urverfilmung des <i>Professor Mamlock</i> (1938)	250
a. Eine gelungene Urverfilmung?	250
b. Die Veränderungen des <i>Professor Mamlock</i> im sowjetischen Exil	256
c. <i>Professor Mamlock</i> und die Familie Wolf im stalinistischen Terror	266
4. „The cinematic breaking down of the barriers“. Die Perspektive eines jüdischen DEFA-Regisseurs	275
a. Multi-Perspektivität in Konrad Wolfs <i>Professor Mamlock</i>	275
b. Wortlosigkeit und bildliche Präsenz jüdischer Figuren im <i>Professor Mamlock</i> . Ein Vergleich 1933, 1938 und 1961	284

FÜNFTES KAPITEL

Film als Familiengedächtnis	291
1. Das kollektive Gedächtnis. Kulturwissenschaftliche und sozialpsychologische Konzepte	291
2. Familiengedächtnis und „ästhetische Präsenz“	296
3. Tradierungstypen des Nationalsozialismus. „Distanzierung“ in den <i>Professor Mamlock</i> -Filmen 1938 und 1961	304
4. „Die unersetzliche Atempause des Denkens“. Irritationen der distanzierten Erinnerung	311

SCHLUSSBETRACHTUNG

1. Rückblicke: Buchenwaldfilme, <i>Professor Mamlock</i>	318
2. Themen und Motive des Antifaschismusfilms	323
3. Die „Unwirklichkeit“ der Erinnerung	334

DOKUMENTE

1. DEFA-Studio für Spielfilme: Rohschnittabnahme <i>Professor Mamlock</i> (1961)	343
2. MfK, HV Film, Abteilung Filmproduktion: Ordnung über die Planung und Zulassung der Kinospielefilme unter Berücksichtigung der staatlichen Entscheidungsebene (1966)	350
3. DEFA-Studio für Spielfilme, Chef dramaturg: Brief an MfK vom 19.6.1967 betr. Einschätzung der Filme des I. Halbjahres 1967	353
4. MfK, HV Film, Abt. Filmproduktion: Stellungnahme zur	

Antifaschismusfilm-Komödie <i>Meine Stunde Null</i> (1970)	356
5. MfK, HV Film: Gedanken zur Arbeit der zukünftigen Abteilung Zulassung u. -kontrolle (1973)	357
6. MfK, HV Film: Bearbeitungsstufen der Zulassungen (1975)	361
7. MfK, HV Film: Zur Entwicklung des DEFA-Spielfilms (1976)	362
8. MfK, HV Film, Abt. Filmzulassung: Entwurf des Fünfjahresplanes 1986-1990 (1986)	365
LITERATURVERZEICHNIS	367
BENUTZTE ARCHIVE / QUELLEN	380
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	380
FILMOGRAFIEN	381
1. Historische DEFA-Antifaschismusfilme	381
2. DEFA-Gegenwartsfilme mit Antifaschismus-Thematik	383
3. Andere erwähnte Filme	384
FILM-REZENSIONEN IN DDR-ZEITSCHRIFTEN	385
VERZEICHNIS VERWENDETER FILMISCHER FACHAUSDRÜCKE	387
BILDNACHWEISE	391
DANK	393

Einleitung

„Frage des Polen Kasimierz Brandys, was Menschen befähigt, unter Diktaturen zu leben: Dass sie imstande sind zu lernen, ihre Neugier auf die ihnen nicht gefährlichen Gebiete einzuschränken?“¹

Die DEFA stellte als einzige und staatlich kontrollierte Filmproduktionsfirma der DDR etwa 800 Spielfilme her. Von ihrem Gründungsjahr 1946 bis zur Abwicklung 1992 war die Beschäftigung mit der NS-Vergangenheit ihr zentrales Thema: Viele der bekanntesten Kinospielefilme gehören in die „antifaschistische Traditionslinie“. Die lange Reihe von Antifaschismusfilmen² eröffnete Wolfgang Staudte 1946 mit *Die Mörder sind unter uns*; es folgten berühmte Produktionen wie *Der Rat der Götter* (1950, Kurt Maetzig), *Nackt unter Wölfen* (1963, Frank Beyer), *Die Abenteuer des Werner Holt* (1965, Joachim Kunert), *Ich war neunzehn* (1968, Konrad Wolf), *Jakob der Lügner* (1974, Frank Beyer) oder *Die Verlobte* (1980, Günther Rucker/ Günther Reisch). Die Antifaschismus-Thematik prägte die Gesamtwerke so verschiedener DEFA-Regisseure wie Konrad Wolf, Frank Beyer, Slatan Dudow, Wolfgang Staudte und Kurt Maetzig.

Der hohe Anteil von Antifaschismusfilmen an der DEFA-Produktion und die intensive Rezeption dieses Filmmaterials verweisen auf die elementare Bedeutung des Antifaschismus für die DDR. Die Erinnerung an den Nationalsozialismus war ein wichtiger – vielleicht sogar der einzige – Schnittpunkt von Kunst, Staat und Gesellschaft. Dieses Buch will die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in der DDR anhand des DEFA-Antifaschismusfilms erforschen. Da es in den Jahren seit dem Mauerbau in der ost- und westdeutschen Kinematografie zu verstärkt eigenständigen Entwicklungen kam,³ liegt der zeitliche Schwerpunkt der Untersuchung auf dem Zeitraum zwischen 1961 und 1989. Das staatlich kontrollierte Gedächtnis führte in der DDR zu einem völlig anders austarierten Verhältnis der öffentlichen und privaten Formen von Erinnern und Verschweigen als in der Bundesrepublik. Erst wenn die Charakteristika der spezifisch ostdeutschen Erinnerung an den Nationalsozialismus identifiziert sind, können auch Aussagen über das heutige gesamtdeutsche Gedächtnis getroffen werden. Insofern will die

1 Christa Wolf: *Kindheitsmuster*. Berlin, Weimar 1976, S. 92.

2 „Antifaschismusfilm“ und „Antifaschismus-Thematik“ waren Termini der Kulturadministration.

3 Irmgard Wilharm: *Tabubrüche in Ost und West – Filme der 60er Jahre in der Bundesrepublik und der DDR*, in: Axel Schildt, Detlef Siegfried, Karl Christian Lammers (Hg): *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften*. Hamburg 2000, S. 734-751. – Sabine Hake: *German National Cinema*. London, New York 2002.

Analyse der ostdeutschen Erinnerungsmuster, die diese Studie vornimmt, zur Klärung der Frage beitragen, in welcher Weise das Gedächtnis der DDR auch im wiedervereinigten Deutschland noch wirksam ist.

Die Antifaschismus-Thematik der DEFA-Spielfilmproduktion war in besonderem Maße von den gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen der DDR-Diktatur geprägt: Die staatliche Zensur- und Kulturpolitik beschneidet die Erinnerungsarbeit der DEFA-Filme und passte sie der offiziellen Antifaschismus-Doktrin an. So entstand eine überwiegend linientreu-konforme Filmproduktion. Die überlieferten Archivmaterialien geben Einblick in das Geflecht der vielfältigen Faktoren, die das Zustandekommen der Antifaschismusfilme beeinflussten, und sie erlauben es, in einigen Fällen gesamte Produktions- und Zensurgeschichten nachzuvollziehen. Den Antifaschismusfilm im gesellschaftlich-politischen Raum zu verstehen, bedeutet ferner, nicht nur die offizielle Lenkung und Steuerung der einzelnen Filme zu bedenken, sondern auch die Kontrolle, die die Filmemacher gegenüber sich selbst ausübten – die oft zitierte „Schere im Kopf“. Eine Besonderheit des DEFA-Films ist zudem, dass er auf eine Bereitschaft und Sensibilität des Publikums stieß, in ihm etwas zu sehen, was in den Filmbildern und -texten so nicht abgebildet war. In den Filmen lassen sich zuweilen Erinnerungsmotive finden, die von den Normen der Antifaschismus-Doktrin abweichen. Wichtiger ist aber, dass auf Seiten des DDR-Zuschauers von einer Kenntnis und skeptischen Aufmerksamkeit für die Propagandafunktion des DEFA-Films ausgegangen werden kann, was in die Überlegungen zu möglichen Rezeptionsweisen einzubeziehen ist. Deren Nuancen waren feiner, als es sich dem DEFA-Film gegenüber heute unmittelbar erschließt: Wie für die DDR-Literatur ein Rezeptionsverhalten des „Zwischen-den-Zeilen-Lesens“ diskutiert wird, so kann von einem „Zwischen-den-Bildern-Lesen“ der Kinogänger gesprochen werden. Die Mehrschichtigkeit der Bedeutungen und Bedeutungs-Zuschreibungen soll in dieser Studie durch Filmanalysen erschlossen werden. Zusammen mit dem Faktenwissen der Archive bieten sie einen Zugang zur NS-Erinnerung der DDR, der über die Darstellung des offiziell Gesagten und Gezeigten weit hinausgeht.

Antifaschismusfilme sind in den Jahren 1933 bis 1945 spielende historische Filme.⁴ Diese gängige Definition, die Antifaschismusfilme als rein historische Erzählungen versteht, soll an dieser Stelle erweitert werden: Um die tatsächliche Viel-

4 Vgl. die DDR-Filmografie des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR (1984), die Rückschlüsse auf das in der DDR gängige Verständnis des Antifaschismusfilms zulässt. Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR (Hg): *Das Thema „Antifaschismus“ in Filmen der DDR für Kino und Fernsehen 1946-1984. Auswahlfilmographie*. Berlin 1985.

falt der filmischen Reflexionen über die NS-Vergangenheit im DDR-Kino beschreiben zu können, werden auch Gegenwartsfilme⁵ einbezogen, deren Handlung in der Gegenwart der DDR spielt, aber unter dem Einfluss der Vergangenheit steht. Viele dieser Gegenwartsfilme werden hier zum ersten Mal als Kommentare des DEFA-Films zum DDR-Antifaschismus analysiert.⁶ Diese breitere Untersuchungsbasis entspricht ohnehin den ‚klassischen‘ Antifaschismusfilmen, denn oft wird auch hier die Filmerzählung des Nationalsozialismus über 1933 und 1945 ausgedehnt – in die Zeit der Weimarer Republik und des Kaiserreichs bzw. in die Nachkriegszeit und Gegenwart der nicht-sozialistischen Länder. Der Umfang dieser zeitlichen Erweiterungen ist, besonders im Vergleich mit entsprechenden westlichen Filmen, ungewöhnlich, führt er doch weg von dem eigentlichen Gegenstand der Filme. Hier zeigt sich, dass die in der DDR produzierten Antifaschismusfilme weniger das nationalsozialistische Deutschland in den Blick nehmen, sondern einen universalen ‚Faschismus‘. Ziel der Filme ist es, dem Zuschauer mit dem Antifaschismus als Gründungsmythos der DDR ein überhistorisches Deutungsmuster zu vermitteln. Diese den Gegenstand der nationalsozialistischen Vergangenheit 1933 bis 1945 weit übersteigende Inanspruchnahme des Antifaschismusfilms lässt sich an einer offiziellen „Konzeption für die kulturpolitische Arbeit mit dem Film“ des Ministeriums für Kultur aus dem Jahr 1973 ablesen:

„Die DEFA begann ihren Weg mit Filmen, die es sich zur Aufgabe machten, das Bewusstsein für die eigene Vergangenheit zu wecken. Sie konnte nur bewältigt werden, wenn Klarheit über die Ursachen, Zusammenhänge und Triebkräfte gewonnen wurde, die diese Entwicklung bewirkt hatten. Die erste große Traditionslinie ist daher der Film mit antifaschistischer Thematik (*Die Mörder sind unter uns*). Diese wichtige Traditionslinie wirkt bis heute und wird weiterwirken, weil sich ihr im Prozess der Selbstverständigung über neu herangereifte Probleme fast jede Generation von Filmschaffenden zuwandte und sich an ihr orientierte. Die Auseinandersetzung mit Faschismus und Krieg (*Du und mancher Kamerad*) warf mit der Frage nach dem Weg der Nation (*Die Buntkarierten*) und den gesellschaftlichen Ursachen (*Rat der Götter*) der Katastrophe auch die Frage nach der Kraft auf, die gegen diese Entwicklung gekämpft hatte (*Stärker als die Nacht*) und die Zukunft verkörperte.“⁷

5 „Gegenwartsfilm“ ist wie „Antifaschismusfilm“ ein Terminus der DEFA-Administration.

6 Die Bezeichnung Antifaschismusfilm wird zwar weiter verwendet; sie meint hier aber sowohl den in der NS-Zeit spielenden historischen Film wie auch den Gegenwartsfilm mit Vergangenheitsbezug.

7 Ministerrat der DDR, MfK: „Überlegungen zur langfristigen thematischen Konzeption des Filmschaffens in der Deutschen Demokratischen Republik“, 1.10.1973, S. 6 f. BArch DR 1 / 13250 a.

Das interne Schriftstück beruft sich nicht zu Unrecht darauf, dass die Antifaschismus-Thematik die Erinnerung an den Nationalsozialismus in der DDR bis zu diesem Zeitpunkt schon tiefgreifend geprägt hatte – „sie wirkt bis heute und wird weiterwirken“. Zur Geschichte des Antifaschismusfilms gehört aber auch, dass die unablässige Propagierung dieses starren und ideologisch verengten Geschichtsbildes beim Publikum über die Jahrzehnte hinweg kontraproduktiv wirkte. Im Falle des zitierten Schriftstückes riss schließlich selbst einem der Korrekturleser der Zensurbehörde die Geduld: Nach wiederholten Hinweisen des Textes auf die „antifaschistische Traditionslinie“ der DEFA findet sich am Rand der handschriftliche Kommentar: „zu viel Wiederholungen. Offensichtlich soll der letzte begreifen, dass DEFA eine Traditionslinie hat – Agitation –“. ⁸ Wenn die Erschöpfung sich schon bei den Agitatoren zeigte, so wirkte sie sich erst recht beim Publikum aus: Im Verlauf der DEFA-Jahrzehnte fand der Antifaschismusfilm immer weniger Zuschauer.

Im Jahr 1946 gegründet, war die DEFA-Filmproduktion den Weisungen der SED und der Besatzungsmacht von Beginn an direkt unterstellt. Errichtet in Form einer „Sowjetischen Aktiengesellschaft“ mit verdecktem sowjetischen Anteil von 45%, stammte der überwiegende Teil ihres Kapitals von der „Zentrag“, einer Unterorganisation der SED. Auf die aus dieser Zeit stammende Bezeichnung „Deutsche Film-Aktiengesellschaft“ geht auch die Namensgebung „DEFA“ zurück. Als einzige zugelassene Filmproduktionsfirma der DDR war sie ein Staatsbetrieb mit Monopolstellung, auf den Staat und Partei entsprechend der jeweiligen Kulturpolitik Einfluss nahmen: ⁹ Jeder DEFA-Film benötigte vor seiner öffentlichen Aufführung eine Zulassung. Wenn er in die Kinos kam, waren ihm bereits komplizierte, offizielle und inoffizielle Aushandlungsprozesse vorausgegangen. Drei Institutionen waren dabei hauptsächlich involviert: das DEFA-Studio für Spielfilme, die staatliche Zensurbehörde „Hauptverwaltung Film“ (HV Film) im Ministerium für Kultur (MfK) und die Kulturabteilung im Zentralkomitee der SED. Innerhalb dieses Mächtigedreiecks fand die Film-Konzeption, -Produktion und -Distribution statt. Ein DEFA-Film hatte eine Reihe hintereinander geschalteter Kontrollinstanzen zu durchlaufen, die bei den Dramaturgen und Hauptdramaturgen des DEFA-Studios begannen und weiter zum Künstlerischen Direktor, zur Studiodirektion, bis hin zur HV Film und dem HV-Leiter führten, im Extremfall bis zur Spitze der politischen Hierarchie. Im Jahr 1973 stellte eine interne Untersuchung zu „Leitung und Planung

8 aaO, S. 10. BArch DR 1 / 13250 a.

9 Rüdiger Thomas: *Kultur und Kulturpolitik in der DDR*, in: Rainer Eppelmann, Bernd Faulenbach, Ulrich Mählert (Hg): *Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung*. Paderborn 2003, S. 260-271. – Zu DEFA-Film und Kulturpolitik vgl. besonders: Dagmar Schittly: *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*. Berlin 2002.

des Kinospießfilmschaffens der DDR“ denn auch fest, dass die Entscheidungsstrukturen, die auf den DEFA-Film wirkten, erdrückend geworden waren.¹⁰ Im Alltag wurde die Kontrolle durch die Besetzung aller wichtigen Leitungsfunktionen mit Parteimitgliedern gesichert. Dieses System der Verwobenheit von Betriebs- und Parteistruktur funktionierte bis hinunter zur kleinsten Einheit der Filmproduktion, den KAGs. Diese „Künstlerischen Arbeitsgruppen“, die, Anfang der sechziger Jahre gegründet und mehrfach umorganisiert, bis zur Auflösung der DEFA 1992 bestanden, waren etwa „Heinrich Greif“, „Roter Kreis“, „Gruppe 60“, „Berlin“, „konkret“. In der Zusammensetzung der KAGs wurde auf die Anzahl der SED-Mitglieder gegenüber den Nicht-Mitgliedern geachtet – insbesondere die Dramaturgen besaßen politische Kontrollfunktionen und hatten meist Parteimitglieder zu sein.¹¹ Diese Selbstkontrolle der DEFA wurde durch die Überwachungsmaßnahmen des Ministeriums für Staatsicherheit (MfS) ergänzt.¹² Eine Vielzahl weiterer Organisationen und Institutionen besaß zuweilen nicht unerheblichen Einfluss auf die Filmproduktion: Der Demokratische Frauenbund, der Bauernverband oder auch die sowjetische Botschaft erhoben je nach Filmthema Einspruch gegen einen DEFA-Film. Bekanntestes Beispiel eines auf diese Weise erfolgten Verbotes ist Konrad Wolfs *Sonnensucher* (1958/1972), der nach langwierigen parteiinternen Diskussionen aufgrund einer sowjetischen Intervention für Jahrzehnte im Archiv verschwand.¹³ Nicht zuletzt unterstreichen die regelmäßigen Eingriffe in die Zulassungsverfahren durch die höchste Regierungsinstanz, das Politbüro, welche außergewöhnliche politische Bedeutung dem Spielfilm zugemessen wurde.

Der DEFA-Film war eine „hyper-politisierte Kunst“:¹⁴ Innenpolitisch fungierte er als zentrale Legitimationsinstanz¹⁵ der SED-Herrschaft und als Projektionsfläche

10 Kurt Werthmann: *Einige Grundprobleme der Leitung und Planung des Kinospießfilmschaffens der DDR und deren Vervollkommnung zur weiteren Entwicklung der literarisch- und künstlerisch-schöpferischen Tätigkeit und ihrer Effektivität* (Diss., Gesellschaftswissenschaftliche Fakultät des Wissenschaftlichen Rates der Humboldt-Universität zu Berlin). Berlin 1975.

11 In den Personalverzeichnissen der KAGs wurden die Parteimitgliedschaften akribisch aufgelistet. BArch DR 1 / 4329 (5.12.1963).

12 Axel Geiss: *Repression und Freiheit. DEFA-Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*. Potsdam 1997.

13 Dagmar Schittly: *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*. Berlin 2002, S. 94.

14 Klaus Finke: *DEFA-Film als „nationales Kulturerbe“? Thesen zum DEFA-Film und seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung*, in: Klaus Finke (Hg): *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?* Berlin 2001, S. 93-108, hier S. 95.

15 Jürgen Danyel: *DDR-Antifaschismus: Rückblick auf zehn Jahre. Diskussion, offene Fragen und Forschungsperspektiven*, in: Annette Leo, Peter Reif-Spirek (Hg): *Vielstimmiges Schweigen. Neue Studien zum DDR-Antifaschismus*. Berlin 2001, S. 7-19, hier S. 14. – Vgl. auch Irmgard Wilharm, die von einem

für die gesellschaftlichen Hoffnungen, Ängste und Sehnsüchte; außenpolitisch diente er als prestigeträchtiges Werbe- und schlagkräftiges Propagandamittel. Antifaschismusfilme wurden daher als „kulturpolitische Schwerpunktfilme“ eingestuft. Ihre Effektivität bestimmte sich weniger anhand der Anzahl realisierter Filme, erreichter Besucherzahlen oder anhand des eingespielten Betrages. Kriterium ihrer Effektivität war vielmehr, dass die für sie eingesetzte Investition durch eine „hohe kulturpolitische, politisch-ideologische Aussage“ abgegolten werden würde.¹⁶

„In dem Maße, wie das Filmwesen zur erweiterten Reproduktion der sozialistischen Produktionsverhältnisse durch Filme mit hoher kulturpolitisch-erzieherischer Wirksamkeit beiträgt, erarbeitet es sich den gesellschaftlichen Anspruch auf die erforderlichen Fonds der materiell-technischen Basis des künstlerischen Schaffens und für dieses selbst.“¹⁷

Eine solche Betrachtungsweise verwies nicht nur Aspekte der Wirtschaftlichkeit in den Hintergrund aller Planungen; auch Überlegungen zum Publikumsgeschmack spielten im Falle der kulturpolitischen Schwerpunktfilme eine untergeordnete Rolle. Ebenso war für die reibungslose Produktion und Verbreitung eines Films seine Zuordnung zur „Antifaschismus-Thematik“ von Vorteil. Das Etikett „Antifaschismusfilm“ sicherte die technische Ausstattung der Filmproduktion, den Zugang zu Drehorten, die Bereitstellung hoher Kopienzahlen für die Kinos oder die Delegation zu internationalen Festivals. Hinter solchen Vergünstigungen stand die offizielle Erwartung an Schwerpunktfilme wie den Antifaschismusfilm, dass er politisch und gesellschaftlich nützlich wirken würde. In der planwirtschaftlich organisierten DEFA stellte die Antifaschismus-Thematik daher stets einen konstanten Posten dar, der – im Vergleich zu anderen Bereichen der Filmproduktion – in großem Umfang und unabhängig von der Nachfrage durch das Publikum produziert wurde.

Die staatliche Zulassungspolitik war von einem Erziehungsanspruch gegenüber dem Publikum geprägt, der bis ins Private reichte. Diesen umfassenden Anspruch, den die Erziehungsdiktatur auf den ganzen Menschen geltend machte, verdeutlicht eine „Einschätzung“ der Abteilung Filmzulassung im MfK für das Jahr 1978:¹⁸ Hier

„Legitimationskonstrukt“ Antifaschismus spricht. Irmgard Wilharm: *Der Quellenwert von Filmen für die doppelte deutsche Nachkriegsgeschichte*, in: Klaus Finke (Hg): *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?* Berlin 2001, S. 81-92, hier S. 82.

16 Kurt Werthmann: *Einige Grundprobleme der Leitung und Planung des Kinospielemschaffens der DDR*, (wie Anm. 10), S. 46.

17 aaO, S. 235.

18 HV Film, Abt. Filmzulassung, „Jahreseinschätzung der Zulassung ausländischer Spielfilme im Jahre

wurde die Zulassung von Filmen aus dem westlichen Ausland nicht nur aufgrund „inhaltlich-gestalterischer Probleme“ mit Bedenken gesehen: Die westdeutsche Synchronisation der Filme weise „zu viel Brutalität, Grausamkeit, Gewaltdarstellungen“, „psychologische“ Gesellschaftskritik, „erotische Szenen“ und „Schweingeleien“ auf – sie überfordere damit „die Sehgewohnheiten unseres Publikums“.¹⁹ „Filme, die in Randgebieten menschlichen Verhaltens angesiedelt sind“, so die Zensoren, könnten nur unter Zweifeln oder überhaupt nicht zugelassen werden; es handle sich hier, so die Einschätzung, durchweg um Darstellungen von „Geistesgestörten“ und „Transvestiten“. Solche Überlegungen der Kulturbürokratie legen offen, in welchem Maße der DEFA-Film als gesellschaftliches Steuerungsmittel vorgesehen war. Das Beispiel illustriert überdies, wie sehr sich in den Behörden der DDR eine überkommene Abwertung von gesellschaftlichen Außenseitern erhalten hatte.

Die Steuerung des DEFA-Films zielte nicht nur darauf, dem Publikum missliebige Filme durch Verbote vorzuenthalten. Die Produktions- und Zensurgeschichten verdeutlichen zudem, in welchem Ausmaß die öffentlich bekannt gewordenen Filmproduktionen aufgrund von Zensur und Selbstzensur oft nur korrigierte und beschnittene Endfassungen waren: Fassungen und Vorstufen von Filmen wurden zwischen den internen und externen Kontroll- und Zensurinstanzen so häufig hin- und herbewegt, dass die ursprünglichen Filmideen oft bis zur Unkenntlichkeit verschliffen wurden. Heute erlaubt der Blick auf die zensierten Sequenzen und nicht realisierten Filmprojekte, soweit in den Archiven erhalten, einen vollständigeren Blick auf diese Kinoproduktion. Für das DDR-Publikum aber existierte die unsichtbare Seite der DEFA nicht. Egon Günthers *Die Schlüssel* von 1974 ist einer dieser fragmentarischen DEFA-Filme, jedoch sind die Spuren der Zensur-Schnitte an ihm noch deutlich wahrnehmbar. Der Film über das junge DDR-Paar Ric und Klaus während eines Krakau-Urlaubs enthält mehrfache Bezugnahmen auf die deutsch-polnische Vergangenheit. Die Andeutungen müssten, so erwartet es der Zuschauer, in einer erklärenden Szene zusammenlaufen. Diese Szene gibt es allerdings in *Die Schlüssel* nicht. Die Irritation des Zuschauers löst sich erst mit einem Blick in die Zensurakten des Films: Dort findet sich unter den Schnittanweisungen der Hauptverwaltung Film auch die vom Zuschauer intuitiv vermisste Sequenz:

1978“, gez.: Kranz, S. 12 f. BArch DR 1 / 4717.

19 Hervorhebung des in der offiziellen Sprachverwendung weithin üblichen Possessivpronomens – „unser Publikum“, „unsere Menschen“ usw. – von mir.

Schnittanweisung für Rolle 6: *Die Schlüssel*. 12.3.1973, aus: Brief von Albert Wilkening an Günter Klein (Stellvertretender Minister für Kultur, HV Film):²⁰

Szene auf der Straße nachts, 2 Polen und Klaus, endet mit dem Dialog:

KLAUS: „Ich rauch leider nicht“, geht weg.

POLE: „Hallo! ... 2 polnische Worte.

Kürzung: 46,3 m (Inhalt: Klaus kommt zurück, Polen zeigen ihm eine Gedenktafel, polnische Unterhaltung und die drei singen ein Partisanenlied vor der Tafel, Streifenwagen der Polizei kommt, fährt wieder ab, Klaus geht weg.)

Nächste Szene: Szene beginnt im Zimmer mit dem Hereinkommen Klaus und dem Dialog:

RIC: „Bei der Dunkelheit in der fremden Stadt!“

Es ist diese kurze Sequenz, welche die in den gesamten Film eingestreuten Verweise auf die NS-Vergangenheit erklärt und ihm eine kohärentere Dramaturgie verliehen hätte. Ohne die Kenntnis dieses zensierten Filmausschnittes jedoch waren die Rezensionen zu *Die Schlüssel* von Verständnislosigkeit geprägt: „Warum das alles? Nein, diese Schlüssel schließen nicht.“²¹

Mit der „politisch-ideologischen Aussage“ als zentralem Kriterium der DDR-Filmproduktion wurde nicht der historische Antifaschismus, sondern der Antifaschismus als politischer „Mythos“²² zum Bezugspunkt der Filme. Dessen Kernaussagen waren unantastbar, so dass der im DEFA-Film erinnerte Nationalsozialismus in Stereotypen erstarrte. In der Folge gerann der Antifaschismusfilm zu Genre-Bildern des Kriegsfilms, des Kriminalfilms, der Komödie, des biografischen Films oder des Holocaust-Films. Aussagekräftig für die Erinnerung des Nationalsozialismus in der DDR werden diese Unterteilungen allerdings gerade dort, wo sie innerhalb der Genre-Erwartungen *nicht* funktionieren. Eine mögliche Klassifizierung der Antifaschismus-Thematik in Genres müsste vom DEFA-Kriegsfilm ausgehen: Kern- und Ursprungsmythos des antifaschistischen Weltbildes war der Spanische Bürgerkrieg (1936-1939) und die Beteiligung der „Internationalen Brigaden“ an ihm.²³ Frank Beyers *Fünf Patronenhülsen* (1960) wendet sich am ausführlichsten dem Spanienkrieg zu. Das Pathos von Abenteuer, Gemeinsamkeit und sinnvollem Kampf, das in ihm beschworen wird, ist exemplarisch für die Darstellung des Spa-

20 Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin. DR 1 Mfk - HV Film: 446 F 233 (*Die Schlüssel*).

21 Rezension von Hanna Hauswald, „Freiheit“, Halle, 8.3.1974. Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin (*Die Schlüssel*, Filmmappe).

22 Antonia Grunenberg: *Antifaschismus – ein deutscher Mythos*. Reinbek bei Hamburg 1993.

23 aaO, S. 66 ff. – Zum Spanienkrieg im Gedächtnis der DDR vgl. auch Josie Mc Lellan: *Antifascism and memory in East Germany. Remembering the International brigades 1945-1989*. Oxford 2004.

nienkrieges im DEFA-Film. „Spanien“ erfüllt in der antifaschistischen Erzählung die Funktion eines Ausgangs- und Ursprungspunktes: Mit Spanien begann, so das Erzählmuster, ein internationaler und Jahrzehnte währender ‚Klassenkampf‘ gegen den ‚Faschismus‘. Diese Konstruktion eines historisch folgerichtigen Zusammenhangs von Spanien bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs spricht der sowjetische Kommandant in *Fünf Tage – Fünf Nächte* (1961, Lew Arnschtam) nach dem Sieg über Deutschland aus: „Gemeinsam haben wir in Spanien den Kampf gegen Hitler begonnen. Hier in Deutschland haben wir ihn beendet.“²⁴ Meist ist in den Filmen aber der ‚antifaschistische Kampf‘ mit dem Sieg über Deutschland noch nicht beendet. Die dem Antifaschismusfilm zugrundeliegende Idee ist vielmehr, dass dieser Kampf bis in die Gegenwart der kapitalistischen Länder anhalte: Ihr ‚Imperialismus‘ ist hier die Fortsetzung von Spanienkrieg und Zweitem Weltkrieg mit anderen Mitteln. In Konrad Wolfs *Ich war neunzehn* (1968) ist gegen Kriegsende 1945 die Übergabe eines Bürgermeisteramtes an einen ehemaligen Spanienkämpfer zu sehen: Während der alte Antifaschist als neuer Bürgermeister in einem kleinen Dorf zurückbleibt, wird in einer wirkungsvollen Sequenz das von Ernst Busch gesungene „Spanienlied“ abgespielt – womit deutlich wird, dass der ehemalige Spanienkämpfer hier seine neue und seit Spanien doch gleich gebliebene Aufgabe erfüllt. Auch in den Filmen *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955, Kurt Maetzig), *Leute mit Flügeln* (1960, Konrad Wolf) oder in der zweiteiligen Koproduktion *Wir bleiben treu* (1989, Andrej Maljukow) sind Spanien und der Zweite Weltkrieg nur Stationen einer aktuell gebliebenen ‚Klassenschlacht‘ gegen den ‚Faschismus‘.

Grundsätzlich ist eine begriffliche Unterscheidung zwischen Antifaschismusfilm und Kriegsfilm für die Filmproduktion der DEFA nur wenig zweckmäßig:²⁵ Da Krieg und Kriegsvorbereitung stets als Wesensmerkmale des ‚Faschismus‘ verstanden werden, sind DEFA-Kriegsfilme immer auch Antifaschismusfilme und umgekehrt. Mitunter findet sich daher die Bezeichnung des „antifaschistischen Kriegsfilms“. Antifaschismusfilme, die vom Krieg erzählen, sind allerdings ausdrücklich keine pazifistischen Antikriegsfilme. Es wird stets betont, dass sich der Einzelne der ‚bewaffneten Auseinandersetzung‘ – also dem Krieg – nicht entziehen dürfe, son-

24 Zit. nach dem Film. – Der Film *Fünf Tage – fünf Nächte* (1961, Lew Arnschtam) erzählt die Suche und das Auffinden der Gemälde der Dresdner Kunstsammlungen im Mai 1945 durch die Rote Armee. Diese erste Koproduktion der DEFA mit der sowjetischen Produktionsfirma *Mosfilm* argumentiert, dass der Abtransport der Gemälde – der im Film nicht zu sehen ist, sondern nur diskutiert wird – ein Akt der Rettung gewesen sei.

25 DEFA-Kriegsfilme sind etwa *Die Abenteuer des Werner Holt* (1965, Joachim Kunert) oder *Ich will euch sehen* (1978, János Veiczi).

dern seine ‚Klassenpflicht‘ auf der ‚richtigen‘ Seite zu erfüllen habe.²⁶ – Antifaschismusfilme zeigen oft Charakteristika des Abenteuerfilms, wie etwa *Geheimarchiv an der Elbe* (1963, Kurt Jung-Alsen); oder sie sind als Panorama einer ganzen Epoche angelegte Historienfilme wie *Die Fahne von Kriwoi Rog* (1967, Kurt Maetzig) und *Die Buntkarierten* (1949, Kurt Maetzig). Die Ausdrucksmittel des Kriminalfilms ermöglichen dem Antifaschismusfilm, ein Klima der Angst im nationalsozialistischen Alltag nachzuzeichnen – *Dein unbekannter Bruder* (1982, Ulrich Weiß) – oder die Atmosphäre eines unausgesprochenen, versteckt lastenden Verbrechens zu erzeugen: In *Schüsse in Marienbad* (1974, Ivo Toman / Václav Gajer) oder *Das zweite Gleis* (1962, Joachim Kunert) ist es ein dunkles Geheimnis aus der Vergangenheit, das die Handlung antreibt – und dessen Kontrast mit der scheinbar friedlichen Gegenwartsebene ein klassisches Stilmittel des Kriminalfilms darstellt.

Antifaschismusfilme besitzen so gut wie nie komödienhafte Züge – nicht ohne Grund, hätte dies doch dem tragischen Grundverständnis von Geschichte in der DDR widersprochen.²⁷ Bezeichnend ist hier das Scheitern von *Meine Stunde Null* (1970, Joachim Hasler), einer Filmproduktion, die versuchte, die zu dieser Zeit schon in die Krise geratene Antifaschismus-Thematik dem Publikum über eine komödiantische Behandlung nahe zu bringen. Gleich zu Beginn des Films ist aus dem Off die Stimme Manfred Krugs zu hören, der sich in ironisierendem Ton an den Zuschauer wendet: „Wenn Sie eine richtige Kriegsgeschichte erwarten mit allem Drum und Dran, dann werde ich Sie enttäuschen.“²⁸ – im Folgenden werden die Landergeschichten des Zweiten Weltkrieges persifliert. Da *Meine Stunde Null* aber, entgegen seiner eigenen Ankündigung, nur diese und nicht auch den konventionellen Antifaschismusfilm zu karikieren wagt, kann weder subversiver Witz entstehen noch eine wirkliche Antifaschismus-Komödie zustande kommen. Die ideologische Überfrachtung der Antifaschismus-Thematik in der DDR stand einer komödiantischen Bearbeitung strikt entgegen; Gegenstand der Karikatur konnten im DEFA-Kriegsfilm nur der preußische Militarismus und seine Spuren in der Reichswehr, der Wehrmacht und der Bundeswehr sein. – Ein weiteres Genre des Antifaschismusfilms ist der biografische Film, wie Ralf Kirstens außergewöhnlicher

26 Explizit findet sich diese Argumentation etwa in einer „Stellungnahme zum Rohdrehbuch *Ein Held wider Willen* von Hans Oliva und Hermann E. Schauer“, Dieter Wolf, 10.2.1969. BArch DR 117 / vorl. BA (II) 283 (Held wider Willen).

27 „Individualpsychologisch gesehen besaß die DDR alle Elemente der autoritären Persönlichkeit. Die Machthaber nahmen sich selbst ungeheuer ernst. Stets schielte ihnen der Geist der Geschichte über die Schulter.“ Stefan Wolle: *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR. 1971-1989*. Bonn 1999, S. 20.

28 Zit. nach dem Film.

Film *Der verlorene Engel* (1971), außerdem Konrad Wolfs *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (1974) oder *Fallada – letztes Kapitel* (1988, Roland Gräf). Gelegentlich wird für den Antifaschismusfilm auch die Bezeichnung „KZ-Film“ verwendet, wie für *Nackt unter Wölfen* (1963, Frank Beyer). Ein „Holocaust-Film“ in einem dem westlichen Film vergleichbaren Sinne liegt nur in zwei DEFA-Produktionen vor: Frank Beyers Oscar-nominierter Film *Jakob der Lügner* (1974, Frank Beyer) und der ebenfalls international erfolgreiche Film *Sterne* von Konrad Wolf (1959).

Dieser kurze Überblick über die im Antifaschismusfilm verwendeten Genre-Mittel zeigt, dass dem Antifaschismus-Begriff des DEFA-Films bestimmte ideologische Annahmen zugrunde liegen: Sei es, dass das Ineinanderaufgehen von Kriegs- und Antifaschismusfilm sichtbar macht, wie sehr der Nationalsozialismus auf Krieg und Kriegsvorbereitung reduziert wurde, oder sei es, dass die geringe Anzahl an Holocaust-Filmen zeigt, wie wenig von der DDR der Antisemitismus als Kern der nationalsozialistischen Ideologie anerkannt wurde.



„Faschismus = Krieg“: Goebbels, Hitler, Göring mit Panzermodell.
Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse (1954)