

Strategien der Verweigerung – Untersuchungen zum politisch-ästhetischen Gestus unangepasster filmischer Artikulationen im finalen Jahrzehnt des DDR-Sozialismus.



VON
CLAUS LÖSER

Immer wieder fällt auf, welch besonderer Stellenwert dem Kino in totalitären Systemen eingeräumt wird. So verstand sich Joseph Goebbels als „Schirmherr des deutschen Films“. Kim Dschong Il verfasste, bevor er von seinem Vater Kim Il Sung die Herrschaft in Nordkorea übernahm, sogar eine eigene theoretische Schrift mit dem Titel „Über die Filmkunst“. Und obwohl sich der Ursprung der Lenin'schen Formel „vom Film als die wichtigste aller Künste“ nicht genau verifizieren lässt, hinterließ sie im gesamten Ostblock einen bis heute nachwirkenden, kulturpolitischen Flurschaden. Auch in der DDR. Selbstverständlich unterlag das Filmemachen – wie andere öffentliche Artikulationen auch – dem besonderen Argwohn der staatlichen Kontrollinstanzen. Seit der Gründung der DEFA durch die sowjetische Militäradministration am 4. Mai 1946 war und blieb der Film Chefsache im deutschen Osten. Ein dichtes juristisches Regelwerk und tief gestaffelte Kontrollinstanzen hatten auch auf diesem Sektor dafür Sorge zu tragen, dass nicht sein kann, was nicht sein darf.

Wer als junger Mensch im Kino seine künstlerische Passion erkannte und zum Beruf machen wollte, dem stand theoretisch der offizielle Weg über Abitur und Filmhochschule in die Studios von Babelsberg und Adlershof offen. Es muss hier nicht explizit ausgeführt werden, dass auf diesem Weg zahlreiche Bekenntnisrituale rechtzeitig für eine Aussiebung derjenigen sorgten, deren Persönlichkeitsbild nicht in die Normen des realsozialistischen Ideals passte. Wem es tatsächlich gelang, einen der wenigen Studienplätze belegen zu können, hatte in der Regel alle Naivität verloren und wusste, worauf er sich einließ.

Filmhochschulen unterliegen auf der ganzen Welt und auch heute strengen Zugangsregeln – sei es durch Prüfungen, sei es durch Studiengebühren. Und es ist der DDR-Kulturpolitik im Nachhinein nicht zum Vorwurf zu machen, die aus ihrer Sicht politisch wie künstlerisch am meisten geeigneten Kader auszusieben. Problematisch gestaltete sich jenseits dieser systemimmanenten Eliteförderung für die Ausgesiebten jedoch der Umstand, dass es neben dem offiziellen Weg offenbar keinen anderen gab. Eine Rekrutierung von Autodidakten oder Seiteneinsteigern war im DDR-Film nicht vorgesehen. Zwar existierte für selbst berufene „Hobbykünstler“ das den Bezirks- und Stadtkabinetten für Kulturarbeit untergeordnete „Volkskunstschaffen“, auch für Amateurfilmer. Doch reproduzierten sich in diesen Nischen lediglich im Kleinen jene Zensursysteme, wie sie auch beim „richtigen Film“ praktiziert wurden. Eine „Verordnung über die Lizenz- und Zulassungspflicht im Filmwesen“ legte bis in die kleinsten

Details hinein fest, dass sämtliche „nicht lediglich für den privaten Gebrauch“ bestimmte Filme bereits in der Vorbereitungsphase zur Genehmigung vorzulegen waren. Die letzte Ausgabe der Verordnung datiert vom 11. Februar 1976, aus jenem Jahr also, in dem durch den „Biermann-Schock“ die letzte Dekade des DDR-Sozialismus eingeläutet worden war. Spätestens ab diesem Zeitpunkt begannen auch auf dem Gebiet des Films, Künstler und Künstlergruppen den Gesetzesbuchstaben zu ignorieren, sich über das faktische Bilderverbot hinwegzusetzen und eigene mediale Wirklichkeiten zu entwerfen. Aus heutiger Sicht stellen gerade die im Zuge dieser Emanzipationstendenzen entstandenen filmischen Dokumente wichtige Korrekturen zur staatlich sanktionierten Ikonographie dar.

Anhand der Analyse von Werkbiographien und konkreter Filmbeispiele will die Arbeit untersuchen, inwieweit Bewegungsfreiräume innerhalb des offiziellen DDR-Filmschaffens überhaupt vorhanden waren und – falls ja – inwieweit sie genutzt wurden. Daneben wird sie sich auf Aktivitäten der unabhängigen Filmszene konzentrieren und deren Charakter, Qualitäten und Unterlassungen darstellen. In einem dritten Schritt soll die Situation der nach Autonomie strebenden Filmemacher der DDR mit der ihrer Kollegen in Polen, Ungarn, der Tschechoslowakei und Sowjetunion verglichen und herausgearbeitet werden, warum es im Osten Deutschlands letztlich nicht zur Herausbildung einer innovativen Filmsprache gekommen ist, die mit der ihrer „Bruderländer“ zu vergleichen gewesen wäre.

CLAUS LÖSER, geboren 1962 in Karl-Marx-Stadt (Chemnitz), Abitur, diverse Tätigkeiten, seit 1990 Programmgestalter für das BrotfabrikKino Berlin, seit 1992 freier Autor, 1995 Diplom an der Filmhochschule Potsdam-Babelsberg, 1996 Gründung des „ex.orientelux“-Filmarchivs und Herausgabe des Buches „Gegenbilder“, seit 1998 Lehrtätigkeit, zahlreiche filmhistorische Vorträge und Beiträge in Büchern und Periodika, Mitwirkung in Jurys und Gremien, lebt und arbeitet in Berlin.