

BARTON BYG

Professor Emeritus,

Founder and Director of DEFA Film Library

Department of Languages, Literatures and Cultures

University of Massachusetts at Amherst, USA

byg@german.umass.edu

**„Der geteilte Himmel“:
Über die Unterschiede des Films in Ost und West,
sowie die bleibende Herausforderung,
Deutschland auf der Leinwand sichtbar zu machen¹**

Deutschland beschäftigt die Phantasie der Amerikaner seit über hundert Jahren. Meine Generation kannte Deutschland als Heimat der Kuckucksuhren, als Walt-Disney-Versionen Grimmscher Märchen, Disneyland-Kopien von Neuschwanstein, Hollywoods böse Nazis (oft von jüdischen Flüchtlingen gespielt) und als den ominösen weißen Fleck hinter dem Checkpoint Charlie. So sehen unsere Deutschlandbilder aus, und wahrscheinlich ist es ein Segen sowohl für Deutschland als auch für die Welt, dass Deutschland heute mehr den Vorstädten von New Jersey ähnelt als den Märchen und den Horrorfilmen.

Die 1997 im Martin-Gropius-Bau gezeigten „Deutschlandbilder“ schlagen den Bogen zwischen Phantasiebildern und Wirklichkeit. Die ausgewählten Filme vollziehen ihre eigene Wiedervereinigung jedenfalls aus meinem Blickwinkel eines Dozenten für Deutschen Film, der zugleich der Blickwinkel eines Außenstehenden ist. Zuschauer aus Ost und West können hier ein Deutschland erleben, das sie sich bisher vielleicht nicht erträumt hatten.

Das amerikanische Interesse an Deutschland rührt tragischerweise zumeist aus den von ihm bewirkten und erlittenen Leiden zweier Weltkriege sowie aus der daraus entstandenen Identitätskrise. Die Faszination dieser Leiden jedoch, die den Neuen deutschen Film in Amerika bekannt machte, beweist, dass die Übel der Moderne keine spezifisch deutsche Angelegenheit sind.

Nirgends spitzen sich die Widersprüche des 20. Jahrhunderts allerdings so zu wie in Deutschland, und eben deshalb ist deren Einfluss auf das deutsche Kino nach 1945 so immens. Ein Hauptthema des deutschen Nachkriegsfilms ist das Fortleben der Nazi-Ära. Aus heutiger Sicht ist klar, dass ein radikaler Bruch

¹ Биг Б. «Расколотое небо»: об отличиях между кинематографом Востока и Запада, а также о вызове современности по отображению Германии на киноэкране // Детское кино – детям: материалы Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) Десятого и Одиннадцатого Всероссийского детско-юношеского кинофестиваля / сост. В.В. Солдатов, предисл. О.А. Баранова. – Тверь: Тверской государственный университет, 2020. – С. 13-20.

in beiden Teilen Deutschlands schlicht nicht möglich war, doch die Versuche eines Neubeginns waren auf beiden Seiten unterschiedlich. Die Wirkung auf die Filmindustrie und auf die Inhalte der Filme blieb nicht aus.

Der Bruch mit der Vergangenheit schien in der Filmindustrie des Westens radikal zu sein. Das lag zum einen am Misstrauen der Besatzungsmächte, die jedwede deutsche Kultur als potentiell naziverseucht betrachteten, zum anderen an der auf Kulturexport gerichteten Politik der USA. Dem Bruch der Filmindustrie mit der Ufa-Vergangenheit stand indes eine bemerkenswerte Kontinuität mit der Nazizeit auf anderen Gebieten gegenüber eine Spannung, die schließlich zum verspäteten Bruch in den 60ern beitrug und zu der künstlerischen Erneuerung, die sich im Neuen Deutschen Film konstituierte.

Die Ideologie des Antifaschismus und die Allianz mit der Sowjetunion brachten es mit sich, dass kulturelle und industrielle Kontinuitäten in der DDR keineswegs ein Tabu waren. Deutsche Kultur galt nicht als „nazifiziert“, besonders nicht die klassische oder die Arbeiterkultur, und Traumfabriken waren aus dieser Perspektive so wenig von Natur aus nationalsozialistisch wie andere Fabriken auch.

Die Teilung Deutschlands durch die Berliner Mauer ließ das unlösbare Problem „Deutschland nach dem Holocaust“ einfacher erscheinen, als es war. Im Laufe der Jahre wurde zum schweigenden Konsens, dass die zwei Teile Deutschlands sehr unterschiedlich seien, wobei das „böse Deutschland“ jeweils auf der anderen Seite lag.

Dennoch war der kulturelle Austausch stark, insbesondere im Kino. In den Köpfen vieler westdeutscher Kulturschaffender spukte Ostdeutschland lange als gesellschaftlicher Gegenentwurf, und der Filmhistoriker Ulrich Gregor sah in Konrad Wolf den letzten „gesamtdeutschen“ Regisseur.

Andererseits war kulturelle Grenzüberschreitung seit den 50er Jahren in Westdeutschland eine äußerst prekäre Angelegenheit. Man denke nur an Wolfgang Staudtes lange Liste von Konflikten mit den Regierungen in Ost und West. Oder, in „Redupers“, an Sanders Spekulationen darüber, was die Berliner Mauer weder ein- noch aussperren kann, darunter die Werke von Christa Wolf, die in jungen Jahren für die DEFA arbeitete. Andere westdeutsche Filmgrößen, die explizit oder implizit das "andere" im Osten beschworen, waren Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Margarethe von Trotta, Helma Sanders Brahm, Thomas Brasch, Helga Reidemeister und Alexander Kluge.

Die DDR als völlig isoliert vom Westen zu bezeichnen, hieße, ihre mächtige Präsenz in der bundesrepublikanischen Kultur zu ignorieren allein schon durch den kontinuierlichen Strom von Künstlern und Intellektuellen, die die DDR verließen. Die Liste beliebter Leinwandstars und Bühnenschauspieler Westdeutschlands, die ihre Karriere bei der DEFA begannen, ist lang. Viele von ihnen sind international bekannt: Armin Mueller-Stahl, Katharina Thalbach,

Jutta Hoffmann, Hilmar Thate, Angelica Domröse, Jörg Gudzuhn sowie der überaus beliebte Manfred Krug. Regisseure erfuhren vergleichsweise weniger Aufmerksamkeit, konnten aber ebenfalls im Westen Fuß fassen. Die Techniker genossen, wie die Schauspieler, wegen ihrer soliden Ausbildung einen guten Ruf (entgegen dem Allgemeinplatz von der technologischen Rückständigkeit der DDR).

Allein ein Nachvollziehen dieser Schauspielerkarrieren würde bereits einen interessanten Blick auf Deutschlands gegenwärtige Beschaffenheit erlauben, auf seine imaginäre Geographie: Wir sähen Hilmar Thates Weg von der beschwerlichen Jugend in der DDR der 50er Jahre über den verlässlichen Fabrikdirektor in „Der geteilte Himmel“ zum gestressten Reporter in „Veronika Voss“. Wir sähen Manfred Krug vom unbeugsamen Arbeiterhelden in „Spur der Steine“ oder „5 Patronenhülsen“ zum Rechtsanwalt in „Liebling Kreuzberg“ werden oder Armin Mueller-Stahl vom blinden Geiger in „Der Dritte“ zum komischen Taxifahrer in „Night on Earth“ und strengen Vater in „Shine“.

Für die Geschichte des DDR-Kinos sind die staatlichen Anstrengungen, jegliche „Andersartigkeit“ in den eigenen revolutionären Wurzeln zu unterdrücken, von besonderer Bedeutung. Es ist eine Spannung, die im Zentrum aller antifaschistischen DDR-Filme steht. Die Staatsräson der DDR geriet unter dem Begriff „verordneter Antifaschismus“ in die Diskussion, aber indem die DDR den Antifaschismus für sich reklamierte, legte sie zugleich den Grundstein für einen vielfältigen Kampf gegen Rassismus und Menschenrechtsverletzungen.

Tiefer Schmerz über den Verlauf der jüngsten deutschen Geschichte und den damit einhergehenden Verlust von Heimat verbindet die beiden Regisseure, deren beider Tod 1982 den Endpunkt des zweiten „Goldenen Zeitalters des deutschen Kinos“ markiert: Konrad Wolf und Rainer Werner Fassbinder. Wie wenige andere loteten die beiden in ihren Filmen die Ursachen für das „Leiden an Deutschland“ aus und schufen zugleich Werke von großer Schönheit, die der Filmkunst neue Kraft gaben und halfen, die deutsche Kultur mit der Zukunft zu versöhnen. Diese zwei großen Künstler zu feiern, birgt die Gefahr der Nostalgie in sich, und das auf beiden Seiten deutscher Filmgeschichte. Thomas Elsässer hat darauf hingewiesen, dass für das westdeutsche Kino Nostalgie der Ersatz für eine Aufarbeitung der Vergangenheit gewesen ist. Sie macht Geschichte zu einer Abfolge weit entfernter und zugleich vertrauter Bilder: „Geschichte ist zu einem alten Film geworden.“ Die Hoffnung besteht immerhin, dass neue deutsche Publikumsgenerationen sich von dem, was ihre Landsleute geschaffen haben, erstaunen lassen. Und dass die Künstler sich weiterhin mit solchem Ernst und solcher Kreativität mit den Problemen ihrer Zeit beschäftigen.

Die Fähigkeit, sich von historischen Vorbildern inspirieren zu lassen, war in Ost und West unterschiedlich ausgeprägt. Christian Ziewer hat scharf die Verachtung der jungen westdeutschen Filmemacher für ihre Vorgänger kritisiert. In ihrem Anspruch, aus dem Nichts ein deutsches Hollywood zu schaffen, missachteten sie Vorbilder wie Staudte oder Wolf. Als einziges Leitbild diente Hollywood, das indessen unerreichbar blieb. Diese Hassliebe zu Hollywood trug einiges zur verblüffenden Originalität des Neuen Deutschen Kinos bei, trennte es zugleich jedoch von seiner Vergangenheit und seinem Publikum.

Das ostdeutsche Kino kannte solche Probleme nicht. In Gestalt der Babelsberger Filmstadt hatte es sein deutsches Hollywood bereits. Und die Ideologie des Antifaschismus, wahrhaftig oder unwahrhaftig, schuf einen Freiraum, der es erlaubte, sich in die deutsche Filmtradition zu stellen. Man nahm an, Begriffen wie Volk, Nation und Heimat, sogar Kultur (im Westen in die Kultusministerien der Bundesländer verbannt) einen genuin sozialistischen Sinn geben und somit kulturelle Ausdrucksformen der Vorgängerstaaten bewahren zu können.

Dieses Gefühl der Schuldlosigkeit hinsichtlich der Verbrechen deutscher Kultur, gerechtfertigt oder nicht, hat das DDR-Kino weit mehr als das westdeutsche zu einem Nationalkino gemacht. Es war, selbst im Falle von zensierten Filmen, Reflex einer öffentlichen Verhandlung zwischen Regierung, Künstlern und Bevölkerung. Man kann davon ausgehen, dass das DDR-Kino deutscher als sein Gegenpart im Westen war. Einmal, weil es keine Notwendigkeit sah, sich radikal von seiner Vergangenheit abzuwenden, aber auch deshalb, weil die DDR nicht von den USA besetzt war.

Die Debatte um den amerikanischen Kultureinfluss, mit der sich der Westen seit den späten 40er Jahren quälte und die den westdeutschen Film nachhaltig prägte, war im Osten nicht weiter von Bedeutung. In dem Maße, in dem die Sowjetunion das Kino in der DDR beeinflusste, konnte oder wollte es keine eigene populärkulturelle Identität erschaffen. Obwohl es sicher westliche Einflüsse im Osten gab, erlaubte die unproblematische Akzeptanz des Deutscheins kulturelle Kontinuitäten, die im Westen umstritten oder völlig tabu waren.

Ein Genre, das von dieser „Unschuld“ profitierte, war die Komödie, die im Westen fast immer regionalen Einschlag oder Slapstick-Charakter hatte, oder sich an amerikanischen Mustern orientierte wie die Screwball-Komödien von Doris Dörrie. Die DEFA-Komödien waren entspannter und konnten bis zu einem gewissen Grad über ihr eigenes Deutschtum lachen „Der Untertan“ oder „Karbid und Sauerampfer“, um die prominentesten zu nennen. Aber auch „Anton der Zauberer“ und „Die besten Jahre“ zählen dazu, auch einige Szenen aus „Spur der Steine“.

Mit einer Überbetonung seines „Nationalismus“ wäre dem deutschen Kino nicht gedient. In seinen besten Werken ist Kino von Natur aus international, und die deutsche Filmgeschichte liefert herausragende Beispiele dafür (die im Gropiusbau entsprechend ins Licht gerückt werden). „Deutschlandbilder“ muss daher auch die Verbindung des deutschen Kinos zur Welt aufzeigen. In den USA wurde die Isolation der DDR wohl überschätzt. Zum Beispiel gibt es Einflüsse zu entdecken, die Konrad Wolf und Frank Beyer auf den sowjetischen oder den tschechischen Film hatten.

Und solche Beispiele werfen gleich andere Fragen auf: Wo laufen die Verbindungslinien zwischen den Filmemachern aus der DDR und den italienischen Neorealisten? Inwiefern waren sie an der wechselseitigen Einflussnahme von Ost und West beteiligt, die mit der *Nouvelle Vague* in den 60ern einherging? Die verbotenen DDR-Filme von 1965/66 werden gewiss, wenn die internationale Kritik sie erst einmal gesehen hat, ihren Platz in der Filmgeschichte als Glanzlichter der europäischen *Nouvelle Vague* einnehmen. Das Kino zeigt inzwischen ein vereintes, weltoffenes Deutschland.

Doch Deutschland sichtbar zu machen, bleibt eine Herausforderung. Zu den westlichen Klischees vom Kommunismus hat sich das Bild der am 9. November 1989 nach Westberlin strömenden Menschenmassen gesellt. Das Interesse des Auslands an den Erfahrungen der Menschen im Osten beginnt und erschöpft sich auch schon in diesem einen Bild. Es ist sehr bezeichnend, dass es kein einziges, das Ende der DDR auf den Punkt bringendes Bild aus dem Osten selber gibt. Es ist umso wichtiger für die Ostdeutschen, ihre Geschichten zu erzählen oder sie jenseits der üblichen Medienklischees dargestellt zu sehen.

Die Hauptkampagne der Verleihfirma Progress Film für die bevorstehende Saison trägt den Titel „Erzähl mir dein Leben“ und gibt diesem Bedürfnis damit deutlich Ausdruck. Der Slogan knüpft an einen Appell des Bundespräsidenten von 1995 an, der die Deutschen aufforderte, sich gegenseitig ihre Biographien zu erzählen, um Vorurteile abzubauen. Ein Münchner Filmverleiher hat es so formuliert: „Die DEFA-Filme sind die östlichen Biographien.“

Die unterschiedlichen Lebenserfahrungen und visuellen Traditionen in Ost und West produzieren eine geradezu dramatisch unterschiedliche filmische Abbildung des Untergangs der DDR. In westlichen Filmen markiert einheitlich der Mauerfall in Berlin den historischen Wendepunkt. Östlichen Filmen fehlt dagegen nicht nur ein solch prägnantes Bild, sondern wohl überhaupt ein Konsens oder der Glaube daran, dass ein einzelnes Ereignis das Schicksal der DDR besiegelt habe und den schnellen Prozess der Wiedervereinigung symbolisieren könne.

Ostdeutsche Produktionen, angefangen von den spontanen Handkameraaufnahmen Leipziger Filmstudenten 1989, bleiben im Gegenteil so

nah an den Ereignissen, den individuellen Erfahrungen und den lokalen Gruppen, dass die große historische Bildgeste unmöglich scheint.

Zahlreiche bereits vor 1989 etablierte östliche Filmemacher und einige, die gerade die Filmhochschule abgeschlossen hatten, hielten der kleinen Form, dem lebensnahen Filmporträt, die Treue. Zu ihnen zählen Landschafts- und Arbeitsplatz-Dokumentarfilmer wie Volker Köpp („Wismut“, 1993; „Wittstock“, 1997), Jürgen Böttcher („Die Mauer“, 1990) sowie die Fortsetzung von Barbara und Winfried Junges Langzeitdokumentation über die Kinder von Golzow. Dieses Projekt, Vorläufer der Dokumentation des Briten Michael Apted, wurde 1996 mit „Da habt ihr mein Leben Marieluise, Kind von Golzow“ fortgesetzt. Einige der jüngeren Regisseure haben einen ähnlichen Ansatz, so Gerd Kroske, Andreas Voigt, Andreas Kleinert und Eduard Schreiber. Ihre Dokumentationen, die es mit den besten jedes anderen Landes aufnehmen, sind vielleicht die wahren „Heimatfilme“ Deutschlands. Von Böttchers „Rangierer“ bis zu den lakonischen, essayistischen Filmen Harun Farockis können uns deutsche Dokumentationen zeigen, wie es tatsächlich ist, dieses „Leben BRD“.