

DEFA zwischen Erfolg und Krise

Die Situation der DEFA war ambivalent: Beachtlichen Erfolgen mit herausragenden Filmen standen ein Rückgang und eine Krise der Filmproduktion gegenüber. »1949 wurden 15 Spielfilme produziert bzw. fertig gestellt, von denen 12 im gleichen Jahr in die Kinos gekommen waren. 1950 waren es zehn gewesen, im folgenden Jahr acht, obwohl 18 projektiert waren. Der Tiefpunkt war 1952 mit sechs vorführreifen Spielfilmen erreicht. Der Rest landete als Fragmente in den Regalen [...] Schon 1948 und 1949 lagen im DEFA-Archiv mehr abgelegte als realisierte Projekte. 1950 hatte sich die Situation eher noch verschärft, da die DEFA Autoren finden musste, die planmäßig filmreife Vorlagen lieferten, und dies nach detaillierten und politischen Vorgaben. Die Kapazitäten blieben chronisch unterbelastet [...] Nicht zu übersehen war die Parallelität zur Produktionskrise im Filmwesen der UdSSR und einiger Länder des Ostblocks.«⁵⁶¹ Selbst im ND gab es eine Debatte über den Zustand des Filmwesens. Man kritisierte das Unvermögen der DEFA, Lustspiele und echte, aber fortschrittliche Liebesgeschichten hervor zu bringen. Es kursierten Bonmots wie, die Abkürzung DEFA stünde für »Dürre Ernte für Amor« oder gar, den hohen Verschleiß an Autoren betreffend, für »Das Ende für Autoren«. Und die offizielle Kritik: »Die DEFA ist im Tempo etwas zurückgeblieben«, löste Heiterkeit aus.⁵⁶²

Der Hauptgrund für die Verarmung des ostdeutschen Films lag erstens in den Forderungen, die an die ideologische Wirkung der Filme gestellt wurden. Daraus resultierten ein überbordendes Kontrollbedürfnis und der Ausbau der Zensur in Vor- und Nachzensur. Die DEFA-Kommission unter Axen war zu einer bürokratischen und ideologischen Instanz geworden. Darüber hinaus kam noch das Prinzip der doppelten Zensur durch Kommission und ZK-Abteilungen zur Anwendung, wenn Filme deren Fachgebiet berührten. Wie sehr sich die Lage geändert hatte, zeigte sich darin, dass der *Augenzeuge*, »der Woche für Woche vier Millionen Menschen in den Kinos ansprach«, seit Ende August 1949 ohne seinen populären und demokratischen Slogan »Sie hören selbst, sie sehen selbst, urteilen Sie selbst!« auskommen musste. Er hatte nicht mehr zum selbstständigen Urteil aufzufordern, sondern den Wahrheits- und Führungsanspruch der SED geltend zu machen.⁵⁶³

Hinzu kam zweitens die Verunsicherung der Filmkünstler durch die Attacken und Kampagnen gegen Moderne und Kosmopolitismus sowie die sich rasch ändernden politischen Leitlinien. Der Regisseur Groschopp beschrieb die Stimmung bei der DEFA später so: »Es gab große Unsicherheiten, Irrtümer, Missverständnisse.

561 Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 130.

562 Hellberg, Martin: Mit scharfer Optik. Erinnerungen eines Filmmenschen, Berlin 1982, S. 127f.

563 Mückenberger / Jordan, »Sie sehen selbst, Sie hören selbst...«, S. 340.

Wollte ein Filmemacher einen Stoff realisieren, so durchschritt er gewissermaßen einen Gang mit geheimen Klingelkontakten. Und es klingelte, wenn er in die Nähe kam von: Formalismus, Praktizismus, Opportunismus, Revisionismus, Funktionalismus, kritischer Realismus, Surrealismus, Schematismus, Bürokratismus, Psychologismus usw. usw. Zu bedenken waren dazu noch das ›Typische in der Kunst‹ und die ›Konfliktlosigkeit im Sozialismus‹, die ›Kunst als scharfe Waffe‹ und die ›Erziehung unserer Menschen‹. Die vielen Ismen löschten zunächst viele schöpferische Funken. Es gab kaum noch Einfälle und demzufolge keine Drehbücher.⁵⁶⁴

Eine dritte Ursache bestand in der Personalsituation. Noch bis 1949 / 50 waren viele Leitungspositionen mit erfahrenen Filmemachern besetzt, zugleich arbeiteten Fachleute bei der DEFA, die in der Regel in Westberlin oder Westdeutschland wohnten. »1948 wurden fünf von sieben DEFA-Filmen von Regisseuren bearbeitet, die schon vor 1945 als ›Spielleiter‹ tätig waren [...] 1949 waren es noch sechs von zwölf, 1950 sogar sechs von acht, 1951 immerhin noch fünf von elf.«⁵⁶⁵ Die stalinistische Kaderpolitik führte seitdem zu einer Überprüfung des Personalbestands und zu erheblichen personellen Veränderungen. In Leitungspositionen wurden geschulte Parteikader berufen, die nicht aus dem Metier kamen. Die Säuberungswellen führten zum Weggang prominenter Schauspieler und künstlerischer Fachkräfte. Mit der Aussonderung von Spezialisten verlor man auch an handwerklicher Substanz. Und Anfang 1953 entließ die DEFA auf Anweisung der SED noch Arbeiter der Werkstätten mit Wohnsitz in Westberlin, davon waren zwar auch echte Schieber, aber viele Unschuldige betroffen.

Weltruhm und internationale Anerkennung dagegen erlangte der DEFA-Film *Der Untertan* in der Regie von Wolfgang Staudte mit Werner Peters in der Hauptrolle, der am 31. August 1951 Premiere hatte. Einer der bedeutendsten deutschen Filme überhaupt. Er stilisiert die Satire des gleichnamigen Romans von Heinrich Mann gegen den wilhelminischen Zeitgeist zum Sinnbild des nationalistischen Untertans überhaupt. Diederich Heßling, »des Kaisers getreuer Spießbürger«, steht im Zentrum eines satirischen Feuerwerks, mit dem Staudte »den aus Angst, Gehorsam und Opportunismus gespeisten preußisch-deutschen militaristischen Geist entlarvt. Der Roman wird, ganz in Heinrich Manns Sinn, in einen Bilderreigen der Borniertheit und Eitelkeit verwandelt«. Und Heßling, der erbärmliche, korrupte und aggressive Untertan wird selbst zum Instrument der Unterwerfung. »Mit der Schlusseinstellung schlägt Staudte, angeregt von einem sowjetischen DEFA-Berater, sogar den Bogen aus dem vorigen Jahrhundert in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg: nachdem die Einweihung des Kaiser-Denkmal durch ein

564 Zit. nach: Schenk, das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, S. 64.

565 Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 113.

Gewitter beendet worden ist und die Wolken verflogen sind, hat sich das Städtchen Netzig in eine zerbombte Ruinenlandschaft verwandelt; Trümmerfrauen klopfen Steine – ein in seiner Prägnanz und Einfachheit treffendes optisches Motiv für den Weg des deutschen Volkes in den letzten sechzig Jahren. *Der Untertan* ist ein Film von historischem Atem.⁵⁶⁶ D. h. auch, dass er als Kritik an der restaurativen Stimmungslage im Westen wie an der diktatorischen Praxis im Osten gesehen werden konnte. Und es war der Film einer modernen Bildsprache, der den braven optischen DEFA-Stil verließ und an die von Eisenstein und Pudowkin entwickelte Ästhetik der Montage erinnerte. Expressivität bestimmte die Bildästhetik, entlarvende Untersichten, steile Sichten von oben, Spiegelungen, gewagte Anschnitte und jähe Verkürzungen. Hinter vorgehaltener Hand tuschelten Dogmatiker zwar von Formalismus, aber es gab keine Attacken gegen diesen außergewöhnlichen Film. Die Politiker der DDR fanden ihn beeindruckend. Zu Hilfe kamen ihnen dabei die hysterische Kritik der Konservativen und dessen Aufführungsverbot im Westen. Eine gekürzte Fassung konnte dort erst 1957 gezeigt werden.

Weitere wichtige Filme, die sich mit der deutschen Vergangenheit beschäftigten, waren: *Die Buntkarierten* (1949), Regie: Kurt Maetzig, Buch: Berta Waterstradt, die Chronik einer deutschen Arbeiterfamilie über drei Generationen; *Rotation* (1949), Regie: Wolfgang Staudte, Buch: Staudte, Erwin Klein, das Motiv des verlorenen Sohnes in Gestalt eines fanatischen Hitlerjungen, der den eigenen Vater ins Zuchthaus brachte, aber von ihm nach dem Krieg wieder aufgenommen wird; *Der Rat der Götter* (1950), Regie: Kurt Maetzig, Buch: Friedrich Wolf, Philipp Gecht, der Weg des IG-Farben-Konzerns von der Wahlunterstützung Hitlers, über die Rüstungsproduktion und die Giftgasherstellung bis in die Nachkriegszeit, um den Zusammenhang von Kapitalismus und Faschismus aufzuzeigen und damit vor allem gegen den Westen zu agitieren.

Auch der erste Verbotsfilm der DEFA fällt in diese Zeit: *Das Beil von Wandsbek*, Regie: Falk Harnack, nach dem gleichnamigen Roman von Arnold Zweig, der am 11. Mai 1951 Premiere hatte. In den Hauptrollen Erwin Geschonneck und Käthe Braun. Der Film zeigt die Verstrickung des deutschen Kleinbürgers in die Verbrechen des Nazi-Regimes am Beispiel eines Hamburger Schlächtermeisters, der sich als Scharfrichter verdingt und vier Antifaschisten köpft. Für Harnack ein wichtiges Anliegen, weil sein eigener Bruder Arvid als Mitglied der »Roten Kapelle« hingerichtet worden war. Schon am Tag nach der Premiere ließ der sowjetische Berater Tschekin die DEFA-Kommission wissen, dass es verfehlt gewesen wäre, diesen Roman von Zweig zu adaptieren, denn »der Film wird eine unerwünschte und schädliche Wirkung auf die Menschen in der DDR haben, da er nicht Hass

566 Schenk, Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, S. 70 f.

gegen den Faschismus, sondern Mitleid mit den Mördern erzeugt«, und er schlug vor, den Film abzusetzen.⁵⁶⁷ Ähnliche Anwürfe wurden in die Presse lanciert. Nach einem Monat, in dem 180.000 Zuschauer den Film gesehen hatten, wurde er zurückgezogen. Zweig war zutiefst getroffen und protestierte. Alle Versuche, den Film mit einigen Änderungen wieder zuzulassen, scheiterten. Harnack und Käthe Braun verließen die DDR. (In einer gekürzten Fassung kam der Film erst 1962 auf Intervention Geschonnecks in die Kinos.)

Es gab noch mehr der ersten Filme: Den, wie es hieß, ersten sozialistisch-realistischen Film der DEFA *Unser täglich Brot* (1949), Regie: Slatan Dudow, Buch: Dudow, Hans-Joachim Beyer, die Geschichte einer kleinbürgerlichen Familie in der Nachkriegszeit. Dudow, der 1932 mit Brecht *Kuhle Wampe* gedreht hatte, setzte damit die Tradition des proletarischen deutschen Films fort. Den ersten politischen Auftragsfilm der DEFA *Familie Benthin* (1950), an dem sich die Regisseure Dudow, Maetzig und Groschopp versuchten und der die Autoren Becher, Dudow, Kuba und Welk hatte, eine Ost-West- und Schmugglergeschichte. Und auch die beiden ersten Farbfilme der DEFA, den Dokumentarfilm *Immer bereit* (1950), Regie: Kurt Maetzig, über das Deutschlandtreffen der Jugend in Berlin 1950 sowie den Märchenfilm *Das kalte Herz* (1950), Regie: Paul Verhoeven, Buch: Verhoeven, Wolff von Gordon nach dem gleichnamigen Märchen von Wilhelm Hauff über den Segen der Arbeit und den Fluch des Geldes. Ein Film für den weder Mühen noch Kosten gescheut wurden, mit beeindruckenden Spezialeffekten. Die DEFA war damit auf dem besten Weg, an den großen Publikumserfolg des sowjetischen Märchenfilms *Die steinerne Blume* von 1946 anzuknüpfen. Die »Freiwillige Selbstkontrolle« des westdeutschen Films zeichnete *Das kalte Herz* als besten deutschen Film des Jahres 1950 aus.

Mit Gegenwartsfilmen machte die DEFA dagegen keine guten Erfahrungen: *Bürgermeister Anna* (1950), Regie: Hans Müller, Buch: Richard Nicolas nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Friedrich Wolf, wurde »Selbstverwaltungsideo-logie« vorgeworfen. Dem Film über einen Neulehrer *Die Jungen von Kranichsee* (1950), Regie und Buch: Artur Pohl, wurden dessen unkonventionelle Lehrmethoden angekreidet. Der *Roman einer jungen Ehe* (1952), Regie: Kurt Maetzig, Buch: Bodo Uhse, zwischen Ost- und Westberlin blieb politisch und ästhetisch plakativ. Gegen *Frauenschicksale* (1952), Regie und Buch: Slatan Dudow, der viele Zuschauerinnen fand, protestierte der DFD. Wolf wandte sich zwar, im Zusammenhang mit *Bürgermeister Anna*, gegen die Kritik in »Totschlägermanier« und auch Ackermann sprach sich gegen »unsachliche, überspitzte und prinzipienlose« Kritik aus, aber

das half nicht viel gegen ein Kritikmuster, das »maßgeblich eine auf Agitationswirkung zielende Handlungs- und Personenstruktur forderte«.⁵⁶⁸

Noch stärker in die Kritik geraten waren die heiteren Unterhaltungsfilme der DEFA, wie *Träum' nicht, Anette* (1949), Regie: Eberhard Klagemann, Buch: Frank Clifford, Fritz Schwiefert, ein konventionelles Lustspiel, und *Das Mädchen Christine* (1949), Regie: Arthur Maria Rabenalt, Buch: Frank Clifford, eine Geschichte aus dem Dreißigjährigen Krieg, die als Negativbeispiele und als bedauerlicher Missgriff bezeichnet wurden. Trotz der vernichtenden Kritik hatten sie einen großen Publikumserfolg. *Der Kahn der fröhlichen Leute* (1950), Regie: Hans Heinrich, Buch: Richard Nicolas, eine Elbfahrt nach Hamburg mit Happyend, der der DEFA-Kommission als kleinbürgerlich galt, hatte die höchsten Zuschauerzahlen eines heiteren Gegenwartsfilms seit DEFA-Gründung. Und auch *Modell Bianka* (1951), Regie: Richard Groschopp, Buch: Erwin Conradi, der heitere Streit um ein Kleidermodell, wurde als zu leichtes und missglücktes Modell kritisiert.

Den unübersehbaren Krisenzeichen suchte die SED-Führung 1952 durch Beschlüsse und Maßnahmen Herr zu werden, die letztlich nicht Teil der Lösung, sondern Teil des Problems wurden. Unmittelbar nach der 2. Parteikonferenz verabschiedete das Politbüro am 22. Juli 1952 die Resolution *Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst*. Hierin wurde nun auch für den Film die Bekämpfung des Formalismus, die Orientierung an der Sowjetunion und die Anwendung des sozialistischen Realismus verlangt. Trotz der Erfolge konstatierte man erhebliche Defizite, insbesondere bei der Behandlung der politischen Probleme der Gegenwart, der Geschichte der Arbeiterbewegung und der erzieherischen Wirkung. Es sollte eine Filmkonferenz einberufen und eine »Filmaktivbewegung« initiiert werden, um die Vorbehalte gegen sowjetische, volksdemokratische und DEFA-Filme abzubauen. Zudem wurde eine Umstrukturierung des gesamten Filmwesens beschlossen.

Daraufhin ordnete die Regierung der DDR am 7. August 1952 die Bildung des *Staatlichen Komitees für Filmwesen* an, das unmittelbar dem Ministerrat unterstand. Die Leitung übernahm Sepp Schwab, bisher Chef der DEFA. Nach dem Vorbild der StaKoKu richtete man bis Januar 1953 auch Bezirks- und Kreis-Dienststellen ein. Mitte April war die Umstrukturierung weitgehend abgeschlossen. »Nun existierte eine Großbehörde, die die Aufgaben eines Wirtschaftsministeriums und kulturpolitische bzw. Ideologiefragen gleichermaßen betreute. Ihr waren sämtliche Sektoren der Filmproduktions- und Verwertungsprozesse, inklusive der Herstellung der technischen Basis (für Rohfilmproduktion, Aufnahmetechnik und Projektoren)

⁵⁶⁸ Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 117, 119.

zugefallen«.⁵⁶⁹ Das Filmkomitee erhielt den Rang eines Staatssekretariats mit eigenem Geschäftsbereich. Einem Kollegium aus nicht besoldeten Mitgliedern war ein bürokratischer Apparat zugeordnet. Speziell für die Kontrolle der Filmproduktion gab es zwei Hauptreferate a) »Filmkontrolle«, b) »Szenarien«, die das doppelte System der Zensur verankerten. Darüber hinaus gab das Filmkomitee die Zeitschrift *Deutsche Filmkunst* heraus.

Die DEFA war dem Filmkomitee direkt unterstellt, neuer Hauptdirektor wurde Hans Rodenberg. Sie wurde als GmbH aufgelöst und in volkseigene Betriebe umstrukturiert. Seit 1953 existierten sechs selbständig wirtschaftende Institutionen: das DEFA-Studio für Spielfilm; das DEFA-Studio für Kinderfilm; das DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilm; das DEFA-Studio für populärwissenschaftlichen Film und Lehrfilm; das DEFA-Studio für Synchronisation und die Atelierbetriebe und Kopierwerke. Jede Betätigung auf dem Gebiet des Films bedurfte der Genehmigung durch das Filmkomitee. Die Entscheidungshierarchie blieb unverändert. Weiterhin hatte die DEFA-Kommission der SED und danach das Filmkomitee das letzte Wort. Um den Filmkünstlern Mitspracherechte zu gewähren, wurde die Bedeutung der Dramaturgie angehoben. Der Chefdramaturg war gemeinsam mit dem Studiodirektor und dem Künstlerischen Rat für die künstlerische Qualität und politische Aussagekraft der Filme verantwortlich und hatte eng mit Autoren und Regisseuren zusammenzuarbeiten.

Am 17./18. September 1952 fand die erste zentrale Konferenz der Filmschaffenden statt, zu der etwa sechzig Schriftsteller und 250 Filmspezialisten eingeladen waren. Das Referat hielt Hermann Axen, der der Spielfilmproduktion einen Mangel an Qualität und Quantität nachsagte. Freilich sah er die Hauptursachen für das »Zurückbleiben« nicht in der Zensur oder der Bürokratie, sondern allein in »ideologischen Unklarheiten«, die »auf das mangelnde Studium und die ungenügende Aneignung der Methoden des sozialistischen Realismus in unserem Filmschaffen im allgemeinen, und auf die völlig unsystematische und oberflächliche Berücksichtigung der Erfahrungen der sowjetischen Filmkunst im besonderen zurückzuführen« seien. Kritisch, aber unfreiwillig hellsichtig, stellte er fest: »Das ungenügende Studium der Methode des sozialistischen Realismus hatte zum Ergebnis, dass eine ganze Reihe von DEFA-Filmen sowohl dem Inhalt wie der Form nach vom Standpunkt des kritischen Realismus entwickelt und gestaltet wurde«. Zwar verlangte er eine »freie demokratische Aussprache voll Leidenschaft und Sachlichkeit über alle Fragen der Filmkunst«, aber mit der Forderung, »das Studium und die Propagierung des

569 Ebd. S. 131.

Marxismus-Leninismus, der Prinzipien des sozialistischen Realismus« zu forcieren, lenkte er diese wieder in »prinzipielle« ideologische Bahnen.⁵⁷⁰

Es war darum kein Wunder, dass die DEFA in diesen Jahren beträchtliche Verluste an kulturellem Kapital erlitt. Zum Teil aus politischen, aber auch aus künstlerischen und finanziellen Motiven verabschiedete sich eine ganze Reihe von prominenten Regisseuren. Nur einer, Erich Engel, kehrte 1958 noch einmal zurück, um bei der DEFA zu arbeiten. Für immer weg blieben Falk Harnack, Otto Meyer, Arthur Maria Rabenalt, Wolfgang Schleif, Paul Verhoeven und Georg Wildhagen. Ihnen folgten Schauspielerinnen und Schauspieler. »Hildegard Knef, Ilse Steppat, Jenny Jugo und Sonja Ziemann zum Beispiel traten nach ihrem DEFA-Debüt in den Vierzigern nie wieder für die ostdeutsche Filmfirma vor die Kamera. Vergeblich sucht man nach Namen wie Angelika Hauff, Paul Bildt, Paul Klinger oder Paul Esser, der letztmalig bei Staudtes *Der Untertan* für die DEFA arbeitete.«⁵⁷¹

Ostmoderne vs. nationale Tradition

Während in den Westzonen noch eine Bezugnahme auf das Bauhaus als »baubolschewistisch« verteufelt wurde, fand in der späten SBZ das Bauhaus als »wirkliche sozialistische Arbeitsgemeinschaft« Anerkennung. Die Utopie einer besseren Gesellschaft, an der das Neue Bauen der Zwanziger immer festgehalten hatte, schien sich mit dem Aufbau in der jungen DDR zu verbinden. Die Vorhaben im Wohnungs-, Industrie- und Landwirtschaftsbau sowie für Schulen, Kultur- und Sportanlagen knüpften vielfach an das Neue Bauen und zeitgenössische westliche Tendenzen an. Butter hat aufgezeigt, dass in der SBZ/DDR die Moderne zunächst »eine starke Position« hatte. Bis 1950 wurde deren Gestaltungskonzept im Osten noch klarer als im Westen als Identifikationsmuster angesehen und zwischen klassizistischen Strömungen und den modernen Ansätzen existierte »eine Art friedliche Koexistenz«.⁵⁷² Die Stärke des modernen Ansatzes hing natürlich mit den Akteuren zusammen. Insgesamt konnten »57 Bauhäusler im Gebiet der SBZ/DDR ermittelt werden. Von diesen verließen 15 die DDR spätestens zu Beginn der 50er Jahre; zwölf gelangten zeitweise oder dauerhaft in einflussreiche Positionen. Über die andere Hälfte ist in den meisten Fällen nur wenig mehr als ihr Verbleib in der DDR bekannt. Es fällt auf, dass der Großteil der verbliebenen zwei

570 Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst, Berlin 1953, S. 27 f., 40, 43 f.

571 Poss / Warnecke, *Spur der Filme*, S. 67.

572 Butter, Andreas: *Neues Leben, neues Bauen. Die Moderne in der Architektur der SBZ/DDR 1945–1951*, Berlin 2006, S. 471, 480.

Marxismus-Leninismus, der Prinzipien des sozialistischen Realismus« zu forcieren, lenkte er diese wieder in »prinzipielle« ideologische Bahnen.⁵⁷⁰

Es war darum kein Wunder, dass die DEFA in diesen Jahren beträchtliche Verluste an kulturellem Kapital erlitt. Zum Teil aus politischen, aber auch aus künstlerischen und finanziellen Motiven verabschiedete sich eine ganze Reihe von prominenten Regisseuren. Nur einer, Erich Engel, kehrte 1958 noch einmal zurück, um bei der DEFA zu arbeiten. Für immer weg blieben Falk Harnack, Otto Meyer, Arthur Maria Rabenalt, Wolfgang Schleif, Paul Verhoeven und Georg Wildhagen. Ihnen folgten Schauspielerinnen und Schauspieler. »Hildegard Knef, Ilse Steppat, Jenny Jugo und Sonja Ziemann zum Beispiel traten nach ihrem DEFA-Debüt in den Vierzigern nie wieder für die ostdeutsche Filmfirma vor die Kamera. Vergeblich sucht man nach Namen wie Angelika Hauff, Paul Bildt, Paul Klinger oder Paul Esser, der letztmalig bei Staudtes *Der Untertan* für die DEFA arbeitete.«⁵⁷¹

Ostmoderne vs. nationale Tradition

Während in den Westzonen noch eine Bezugnahme auf das Bauhaus als »baubolschewistisch« verteufelt wurde, fand in der späten SBZ das Bauhaus als »wirkliche sozialistische Arbeitsgemeinschaft« Anerkennung. Die Utopie einer besseren Gesellschaft, an der das Neue Bauen der Zwanziger immer festgehalten hatte, schien sich mit dem Aufbau in der jungen DDR zu verbinden. Die Vorhaben im Wohnungs-, Industrie- und Landwirtschaftsbau sowie für Schulen, Kultur- und Sportanlagen knüpften vielfach an das Neue Bauen und zeitgenössische westliche Tendenzen an. Butter hat aufgezeigt, dass in der SBZ/DDR die Moderne zunächst »eine starke Position« hatte. Bis 1950 wurde deren Gestaltungskonzept im Osten noch klarer als im Westen als Identifikationsmuster angesehen und zwischen klassizistischen Strömungen und den modernen Ansätzen existierte »eine Art friedliche Koexistenz«.⁵⁷² Die Stärke des modernen Ansatzes hing natürlich mit den Akteuren zusammen. Insgesamt konnten »57 Bauhäusler im Gebiet der SBZ/DDR ermittelt werden. Von diesen verließen 15 die DDR spätestens zu Beginn der 50er Jahre; zwölf gelangten zeitweise oder dauerhaft in einflussreiche Positionen. Über die andere Hälfte ist in den meisten Fällen nur wenig mehr als ihr Verbleib in der DDR bekannt. Es fällt auf, dass der Großteil der verbliebenen zwei

570 Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst, Berlin 1953, S. 27 f., 40, 43 f.

571 Poss / Warnecke, *Spur der Filme*, S. 67.

572 Butter, Andreas: *Neues Leben, neues Bauen. Die Moderne in der Architektur der SBZ/DDR 1945–1951*, Berlin 2006, S. 471, 480.