

auf verschiedenartige Konzertformen, auf Estradenveranstaltungen und solche des künstlerischen Volksschaffens. Dementsprechend veränderten sich auch die musikalischen Formen und Gestaltungsweisen: Agitprop-Lieder und Songs wurden wiederentdeckt, das Kinderlied und das lyrische Lied sowie das Chortanzlied rückten in den Vordergrund«. ⁴⁹² Von den neuen Liedern wurde E. Schmidts *Ich trage eine Fahne* (1956) besonders bekannt. Aber die Demonstranten sangen nicht mehr und über das Genre des proletarischen Marschliedes hatte sich »ein Reif« gelegt, der vor allem auf den Missbrauch durch die Nazis zurückzuführen war, wie Eisler 1958 sagte: »Leider ist die Entwöhnungszeit viel zu kurz gewesen. Was ich heute im Radio höre von gutgemeinten Kompositionen [...] hat oft den peinlichen Beigeschmack in Erinnerung an diese Zeit, was selbstverständlich auch durch die oft erbärmlichen Texte bedingt ist«. ⁴⁹³ Ebenso kritisch betrachtete er die zeitgenössische affirmative Programmmusik: »Barockstil heute ist die Flucht in die Musikgeschichte. Komponisten dieses Stils glauben, damit die verfeinerte, allerdings auch überhitzte Subjektivität der alten Avantgarde überwunden zu haben und sich sozial zu benehmen«. ⁴⁹⁴ Und ihn rührte »die Naivität von Kollegen, wenn sie unsere Ideen, den Sozialismus in einer Weise ausdrücken, wie man früher den Einzug des Königs nach einer gewonnenen Schlacht ausgedrückt hat. [...] Oder pompöse Schlussfälle, wo ein geschmackvolles Ohr schon ›nein‹ sagt, werden dort noch einmal, immerhin für die größten Ideen der Menschheit, aus der Mottenkiste geholt«. ⁴⁹⁵

Zwischen Thälmannepos und Berlinfilmen

Zumindest quantitativ überwand die DEFA ihre Krise. Unter der Devise: »Mehr und bessere Filme schaffen« stieg die Produktion deutlich an. Von nur acht abendfüllenden Spielfilmen im Jahr 1953 wuchs sie über fünfzehn 1954 und achtzehn 1955 auf einundzwanzig 1957 und fünfundzwanzig 1958 an. Dabei sind die Durchschnittskosten pro Film von 1954 bis 1957 um 25 Prozent gesenkt worden. Ende 1953 kamen zwei Streifen in die Kinos, die so recht Glanz und Elend des ostdeutschen Films bezeugten. Einmal hatte am 13. November *Das kleine und das große Glück*, Regie Martin Hellberg, Premiere, in dem sehr schematisch die Gegenwartsprobleme von Liebe und Straßenbau zusammengingen, und den Sergej Gerassimow später als

492 Brockhaus, Heinz Alfred/Niemann, Konrad: Musikgeschichte der DDR 1945–1976, Berlin 1979, S. 113.

493 Eisler, Gespräche mit Hans Bunge, S. 92.

494 Eisler: Über die Dummheit in der Musik. In: Schriften 1948–1962, S. 388.

495 Notowicz, Nathan: Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler, Berlin 1971, S. 172.

»deklaratives Ballett« bezeichnete.⁴⁹⁶ Zum anderen trat am 23. Dezember 1953 *Die Geschichte vom kleinen Muck*, Regie Wolfgang Staudte, nach dem gleichnamigen Märchen von Wilhelm Hauff, ihren Siegeszug durch die Kinowelt an. Mit dem elfjährigen Thomas Schmidt in der Hauptrolle sahen diesen wunderbaren Film mehr als elf Millionen Zuschauer in sechzig Ländern. Er wurde zur erfolgreichsten Kinderfilm- und DEFA-Produktion überhaupt.

Absolute Priorität hatte dagegen in den Jahren 1954/55 ein Epos in zwei Teilen, das auch den höchsten Etat von 12,5 Mio. Mark für einen DEFA-Film bis dahin verschlang und von den Vorstellungen eines neuen Kurses in keiner Weise angekränkt war: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* und *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse*, Regie Kurt Maetzig, mit Günter Simon in der Hauptrolle. Das Projekt wurde direkt vom Politbüro betreut und überwacht. Die Idee, den von den Nazis im KZ Buchenwald ermordeten KPD-Vorsitzenden in einem Film ehren zu wollen, war bereits seit 1949 verfolgt worden. Für das Szenarium waren Bredel und Michael Tschesno-Hell gewonnen worden. Als Grundlage diente die von Bredel 1949 veröffentlichte Thälmann-Biographie mit Piecks Vorwort und der Gedenkrede Ulbrichts. »Seit 1950 und verstärkt seit 1953 wurde aus dem historischen Ernst Thälmann durch Weglassen und Hinzufügen allmählich die glatte Kunstfigur modelliert, an der die SED dann bis 1989 mit nur wenigen Modifikationen festhielt. Legenden haben unter anderem nur dann Bestand, wenn sie erzählbar sind, das heißt, wenn sie auf einem einfachen Grundmuster beruhen. Im Falle Thälmann wird die Geschichte eines Mannes erzählt, der sein ganzes Leben in den Dienst der Befreiung der Menschheit gestellt hat, der dieses Ziel aber nicht mehr erleben konnte, weil er vorher den Märtyrertod sterben musste«.⁴⁹⁷

Der Thälmann-Kult nahm vor allem ab Februar 1953 Formen an, als sich die letzte konspirative Tagung des ZK der KPD zum zwanzigsten Mal jährte und in Ziegenhals bei Berlin die erste Thälmann-Gedenkstätte eingeweiht wurde. Als im folgenden Monat Stalin starb, verfügte die SED-Führung mit Thälmann über eine nationale Märtyrerfigur, die an Stelle des Stalinkults treten konnte. Gleichwohl galten die sowjetischen Stalin-Epen von Michail Tschiaureli von 1946, 1948 und 1953 als politisch-ästhetische Vorgaben für die Thälmann-Filme.. Danach sollte Thälmann im Film »als Führer und Organisator der deutschen Arbeiterklasse im Kampf um Frieden, Demokratie und Sozialismus, als Führer der Partei, die heute der Vortrupp des deutschen Volkes und die entscheidende Kraft in der DDR ist«,

496 Zit. nach: Schenk, Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, S. 84.

497 Leo, Annette: »Deutschlands unsterblicher Sohn ...« Der Held des Widerstands Ernst Thälmann. In: Satjukow / Gries, Sozialistische Helden, S. 111.

dargestellt werden.⁴⁹⁸ Es ging um nichts anderes als die Legitimation der aktuellen Politik. So ist in den Filmen das ganze Programm enthalten: Thälmann romantisch verklärt als Symbolfigur des Antifaschismus, des Sozialismus und der führenden Rolle der SED, als nationaler Held, Vorkämpfer deutscher Einheit und des Bündnisses mit der Sowjetunion.

Der erste Teil umfasste die Zeit von 1918 bis 1923. An die historischen Details hielt man sich dabei nur bedingt. Dass der *Sohn seiner Klasse* aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammte, wurde ebenso unterschlagen wie, dass es an der Westfront 1918 keine revolutionären Aktionen gab. Schließlich schien er der »Führer« des Hamburger Aufstands 1923 zu sein, wozu Brecht sarkastisch notierte: Sie machten »einen Feldherrn im Hauptquartier aus ihm, während er auf dem Fahrrad von Betrieb zu Betrieb fuhr, von der Polizei gesucht, sich in der Öffentlichkeit versteckend«.⁴⁹⁹ Andere problematische Seiten, wie die Fraktionskämpfe in der KPD, deren Bolschewisierung oder die Sozialfaschismusthese wurden einfach ausgespart, in dem man den zweiten Teil erst Anfang der dreißiger Jahre beginnen ließ. Im *Führer seiner Klasse* »hat sich der Held endgültig auf der Ebene des Mythos, des Göttlichen etabliert. In der Ouvertüre tritt Thälmann zunächst nicht selbst auf, sondern sein proletarischer Mitstreiter Fiete Jansen, der sich von seiner Frau das Berliner Untermieterzimmer zeigen lässt, in dem der Vorsitzende der KPD lebt: ›Hier wohnt er‹, sagt Anne, ein zärtliches Geigenmotiv erklingt und die Kamera macht einen Rundschwenk durch Thälmanns einfach möblierte Behausung. Der Teil reicht vom Beginn der dreißiger Jahre bis zu Thälmanns Kerkerhaft 1944, die schließlich in ein siegesgewisses Finale mündet: ›Teddy‹ wird abgeführt; der reale Hintergrund des Gefängnisses, verschwindet, hinter ihm weht nun eine rote Fahne, und aus dem Off erklingt der berühmte Satz aus dem Roman ›Wie der Stahl gehärtet wurde‹, dass dem Menschen das Leben nur einmal gegeben und es die höchste Erfüllung sei, sein ganzes Tun in den Dienst der Befreiung der Menschheit zu stellen«.⁵⁰⁰ Später sagte Maetzig, dass er besonders den 2. Teil wegen der Idealisierung »nur noch mit roten Ohren ansehen kann. In vielen Punkten ist er mir einfach peinlich«.⁵⁰¹

Premiere hatten die Thälmann-Filme am 9. März 1954 bzw. am 7. Oktober 1955. Sie waren, was die Zuschauerzahlen betraf, in der DDR ein großer Erfolg. Trotzdem konnten die Produktionskosten nicht eingespielt werden. Der Brutto-Einspielerlös lag bis 1966 bei 10,5 Millionen Mark. Für Schulklassen und Studentengruppen,

498 Zit. nach: Schenk, Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, S. 104.

499 Brecht, Arbeitsjournal 1938–1955, S. 512.

500 Schenk, Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, S. 107.

501 Zit. nach: Poss / Warnecke, Spur der Filme, S. 96.

Arbeitskollektive aus Betrieben und Ämtern wurde Thälmann zur Pflichtveranstaltung. Allein im ersten Jahr hatten Teil I über 6,5 Mio. und Teil II sogar fast 7,4 Mio. gesehen.⁵⁰² Ihnen wurde eine Geschichte vermittelt, die sie bisher kaum kannten und die auf einfache Gemüter und gläubige Sozialisten Wirkung hatte, denn in vielem beförderten und bestätigten die Filme das Überlegenheitsgefühl wie das Herrschaftsverhalten der kleinen und großen Funktionäre. Das Epos erhielt zahlreiche Auszeichnungen und die SED-Führung stellte die Filme als positive Beispiele für die Leistungen der DEFA und als Vorbilder für weitere historische Filme heraus. Mit einem ähnlichen Monumentalstil voll nationaler Pathetik kam auch der Film *Thomas Müntzer*, Regie Martin Hellberg, am 17. Mai 1956 in die Kinos.

Noch vor der Premiere seines ersten Thälmann-Films trug Maetzig am 15. Februar 1954 *Zehn Thesen zum Neuen Kurs in der Filmkunst* in der Sektion Darstellende Kunst der AdK vor und forderte: »Unsere Filmkunst muss in Bezug auf Thematik und Genres eine viel reichere Palette zeigen als bisher«. Die Wirkungen des Films werden nicht allein von der »rationalen Seite« bestimmt, starke Emotionen, »Lachen und Weinen« müssen wieder in die Filmtheater einkehren. Künstler, die sich der Gegenwart zuwenden, »dürfen nicht wie bisher durch kaltschnäuzige Verrisse entmutigt werden«. Er betonte: »Ungehinderte freie Auseinandersetzung in Fragen der Kunst ist notwendig. Sie ist nützlich, wenn dadurch mehr und bessere Filme geschaffen werden. Sie ist schädlich, wenn sie zu einem Totreden der Projekte ausartet«.⁵⁰³ Die Filmschaffenden verlangten mehr Gestaltungsfreiheit und weniger Vorgaben. Das erwarteten sie auch von der HV Film im neuen MfK unter Leitung Ackermanns, die sich in zwei Hauptabteilungen, Filmproduktion und Organisationswesen, gliederte. Diese HV umfasste 81 Stellen, von denen Ende 1956 75 besetzt waren. Im Vergleich zum Staatlichen Filmkomitee war die Personalstärke nahezu halbiert worden. Im Rahmen des neuen Kurses sollten »die verschiedenen Methoden der politischen Einflussnahme, der ideologiegelenkten Vor- und Nachzensur effektiver und gleichzeitig flexibler« gestaltet werden. »Demzufolge wirkte die Zensur [...] nicht nur *reaktiv*, [...] sondern vor allem *vorausschauend* und im politischen Sinne *strategisch*«.⁵⁰⁴ Die Produktionspläne der Studios nahm nach wie vor die SED-Filmkommission ab.

Das Zugeständnis freierer Thematik und größerer Vielfalt sowie die Zurückhaltung der HV Film ließen 1954 die Filmproduktion wieder ansteigen. Ein wichtiges

502 Quett, E.: Filmographie der künstlerisch-technischen und ökonomischen Daten. DEFA-Kinospielfilmproduktion 1949–1966, Babelsberg 1967.

503 Maetzig, Kurt: Filmarbeit. Gespräche Reden Schriften. Hrsg. von Günter Agde, Berlin 1987, S. 249 f.

504 Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 177 f.

Moment war die Öffnung für nationale Kontakte. Am 3. Dezember 1953 war in Berlin ein *Club der Filmschaffenden* gegründet worden mit dem Schauspieler Harry Hindemith als erstem Vorsitzenden. Der Club wandte sich bis Ende 1957 gezielt an westdeutsche und West-Berliner Künstler mit Diskussionsabenden, Fachgesprächen und Filmaufführungen. Bemühungen der DEFA um deutsch-deutsche Co-Produktionen wurden zwar von der Bundesregierung verweigert. Aber man konnte die Ablehnung über Anteile eines westdeutschen Produzenten an der *Pandora-Film* in Schweden umgehen. So entstanden über diese »Briefkastenfirma« 1954 der Film *Leuchtfeuer*, Regie Wolfgang Staudte, 1955 *Das Fräulein von Scuderie*, Regie Eugen York nach E.T.A. Hoffmann, mit der großen alten Dame des deutschen Films, Henny Porten, in der Hauptrolle; und 1957 *Spielbank-Affäre*, Regie Arthur Pohl. In der DEFA-Filmographie laufen sie unter Co-Produktion DDR / Schweden.

Mit der Öffnungspolitik gelang es, das ramponierte Ansehen der DEFA nachhaltig zu verbessern. Die Zahl der westdeutschen Künstler, die in den Produktionsjahren 1954 und 1955 bei der DEFA arbeiteten war beachtlich. So übernahmen Westdeutsche 1954 sechsmal und 1955 fünfmal Regie bei fünfzehn bzw. siebzehn fertig gestellten Filmen. Sie »bearbeiteten überwiegend Unterhaltungsstoffe: vier Literaturverfilmungen, eine Theateradaption, eine Opernverfilmung, zwei Gegenwartslustspiele, einen unpolitischen Stoff aus dem Zirkusmilieu. [...] Einige dieser Filme galten als lukrativ genug, um sie im Export nach Westdeutschland einzusetzen«.⁵⁰⁵ Der Anteil westdeutscher Beschäftigter im Spielfilmstudio lag 1953 bei 35 und 1954 bei 27 Prozent. Ebenso konnte man die internationalen Kontakte ausbauen. Zwischen 1956 und 1959 entstanden vier Co-Produktionen mit französischen Partnern: *Die Abenteuer des Till Ulenspiegel*, Regie Gérard Philipe, Joris Ivens, *Die Hexen von Salem*, Regie Raymond Rouleau, *Die Elenden*, Regie Jean-Claude Le Chamois und *Trübe Wasser*, Regie Louis Daquin. Hatte schon der junge Michel Piccoli im Thälmannfilm mitgespielt, so förderten nun weltbekannte Darsteller wie Gérard Philipe, Simone Signoret, Yves Montand, Jean Gabin, Bernard Blier und Bourvil das Selbstbewusstsein und internationale Renommee der DEFA. 1955 wurde sie zum ersten Mal nach Cannes eingeladen.

Insgesamt zeichnete sich die Filmproduktion durch eine starke Akzentverschiebung von politischen zu Abenteuer-, Lustspiel- und Liebesfilmen sowie zu Filmen nach Werken des klassischen Erbes aus. Das wurde bereits Ende 1955 von den politischen Gremien kritisch registriert und wieder einmal vom »Zurückbleiben« gesprochen. Freilich fiel die Qualität der Unterhaltungsfilme gegenüber den künstlerisch anspruchsvollen Produktionen mit antifaschistischer Thematik deutlich ab, zu denen z. B. *Stärker als die Nacht* (1954) und *Der Hauptmann von*

505 Ebd. S. 191.

Köln (1956) von Slatan Dudow, *Betrogen bis zum jüngsten Tag* (1957) von Kurt Jung-Alsen, nach der Novelle *Kameraden* von Fühmann, und *Lissy* (1957) von Konrad Wolf, basierend auf dem gleichnamigen Roman von F.C. Weiskopf, gehörten. Doch im Jahr 1955 wurden in der DDR über dreihundert Millionen Filmbesuche erreicht, d. h. im Durchschnitt kamen auf jeden Einwohner etwa 17 Besuche von Filmaufführungen allein im Bereich des öffentlichen Filmwesens. Die Hälfte aller Filmbesuche entfiel immerhin »auf die Filme der fortschrittlichen Produktion«, bilanzierte Ackermann und anlässlich des zehnjährigen Bestehens der DEFA sah er sich 1956 zu »notwendigen Worten« veranlasst:

Viele der vorgelegten Filmentwürfe würden den Konflikten der Zeit ausweichen und aktuelle Stoffe aus dem kleinbürgerlichen Milieu bevorzugen. Es fehle an Filmen, »die im echten Arbeitermilieu spielten, und den Kampf zwischen dem Neuen und dem Alten im Bewusstsein typischer Arbeitergestalten, in ihrem oft komplizierten positiven und negativen Verhalten zur neuen Umwelt zeigen«. Ackermann plädierte für eine stärkere Berücksichtigung der Bildsprache als »wichtigstes Element der Filmgestaltung«. Noch immer gebe es »hölzerne Dialoge«, »Thesensprache« und »weitschweifige Deklamationen«. Infolgedessen sei »der Kampf gegen den Schematismus keineswegs von der Tagesordnung zu streichen«. Zugleich aber warnte er davor, die politischen Vorgaben etwa als Rückfall in den Schematismus zu bezeichnen, und verlangte: »Kühnheit bei der Anwendung und Weiterentwicklung der filmischen Ausdrucksmittel«. Er entwickelte Vorschläge für »neue organisatorische Formen« der künstlerischen Produktion, vor allem für eine »radikale Verkürzung des Instanzenweges«. Die Produktionsgenehmigung und die Bestätigung der Szenarien und Drehbücher durch die HV Film sollten abgeschafft und den künstlerischen Räten der Studios übertragen werden. Eine solche Lösung könne auch Raum für die Bildung künstlerischer Produktionsgruppen schaffen, die seinerzeit von Maetzig angeregt worden waren.⁵⁰⁶ Ackermanns Artikel im Heft 1 / 1956 der *Deutschen Filmkunst* gab durchaus Anlass, auf Reformen im schwerfälligen Filmbetrieb zu hoffen. Danach waren zunächst zwei Personalien wichtig: Rodenberg gab die Leitung des Spielfilmstudios an Albert Wilkening ab. Neuer Chefdramaturg wurde Rudolf Böhm, nachdem Karl-Georg Egel diese Funktion niedergelegt hatte. Damit ergab sich eine »Verschiebung innerhalb der Leitungsstruktur hin zu ›Pragmatikern‹ und künstlerisch sachverständigen ›Praktikern‹.«⁵⁰⁷

Nach dem XX. Parteitag wurde die Kritik deutlicher. Die Stimmung in den DEFA-Studios war hochgradig politisiert. Auf einer Leitungssitzung am 5. Mai

506 Ackermann, Anton: Ideologische Klarheit und höhere Leistungen. In: Schuppe, Dokumente, S. 391 ff.

507 Heimann, DEFA, Künstler und Kulturpolitik, S. 268.

1956 forderten die Filmkünstler eine Vereinfachung der Genehmigungsverfahren. Maetzig sagte: »Wir sehnen uns danach, auf eigenen Füßen zu stehen, andererseits möchten wir dem Studio einen kontinuierlichen Produktionsablauf sichern. Wenn aber die ganze Kunst eines Landes im Endeffekt vom Urteil eines Menschen abhängt, ist das eine schlechte Sache«, womit er den Chef der HV, Ackermann, meinte, der ihm darin auch zustimmte. Im gleichen Monat noch meldete Ackermann allerdings dem ZK-Kultursekretär Wandel, dass die DEFA »außer Rand und Band« geraten sei. Von nahezu allen Regisseuren werde jegliche staatliche Einmischung in die Filmarbeit abgelehnt und Vorstellungen »kleinbürgerlicher Anarchie« seien weit verbreitet.⁵⁰⁸ Im Juni 1956 präsentierten Hellberg und Wolf einen Mängelkatalog und kritisierten die Verstümmelung der Filme durch nachträgliche Zensur, die Bevormundung der Regisseure, die Verzögerung des Anlaufens fertiger Filme, die Verhinderung der Freigabe ausländischer Produktionen und die mangelnde Gesprächsbereitschaft der HV Film.⁵⁰⁹ Es dauerte ein ganzes Jahr, bis die Vorschläge Ackermanns realisiert wurden. Am 15. Januar 1957 erließ das MfK eine Anweisung über die erweiterten Rechte und Pflichten der DEFA-Studios, die den Studioleitungen die gesamte Verantwortung für die künstlerische und ideologische Gestaltung der Filme übertrug. Zugleich aber ordnete eine Dienstanweisung die Bildung besonderer Kommissionen für die Abnahme und Zulassung der DEFA-Filme an. Zum Leiter der Kommission für abendfüllende Spielfilme wurde Abusch bestimmt, womit das Einspruchsrecht nur auf eine höhere Ebene verlagert war. Die Idee der Produktionsgruppen wurde wieder verschoben. Im Beschluss über das Statut des MfK vom 7. Februar 1957 wurde zwar Ackermanns Forderung erfüllt, den Instanzenweg zu verkürzen, aber ebenso war darin die letztendliche Kontrolle der HV Film über die Filmproduktion gesichert.

Maetzig machte sich frei von der stalinistischen Ästhetik der Thälmann-Filme und schuf mit *Schlösser und Katen*, Buch Kuba, einen der wichtigsten Filme des künstlerischen Aufbruchs der DEFA in dieser Zeit. Das Panorama der Entwicklung in einem ostdeutschen Dorf von 1945 bis 1953 hatte am 5. Februar 1957 Premiere. Mit psychologischem Feingefühl ging der Film mit der Tatsache um, dass die Neubauern zögerten, ihr erworbenes Land in die Genossenschaft einzubringen. »Maetzig und Kuba gelingt darüber hinaus ein seltener Kunstgriff: der hochpolitische Stoff wird durch einen trivialen Fabelstrang »gefällig« gemacht, ohne dass er zum Illustriertenroman verkommt. Annegret (Karla Runkehl), eine junge Frau, die glaubt, dass der Krumme Anton, ein Tagelöhner, ihr Vater sei, ist in Wirklichkeit die Tochter

508 Ebd. S. 272 f.

509 Schittly, Dagmar: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen, Berlin 2002, S. 81.

des Grafen. Nur ihre Mutter und der Krumme Anton wissen das – und schweigen, denn ein Erbschein verspricht fünftausend Mark und sechs Bettbezüge am Tage der Hochzeit. Daraus resultieren tragische Verwicklungen und mühselige Reifeprozesse«. Der Krumme Anton, »ein Getretener und Verstoßener, der nur schwer den Weg in die neue Zeit und Ordnung findet«, wurde von Raimund Schelcher »mit faszinierendem biographischen Hintergrund« gespielt.⁵¹⁰

Seit Mitte der Fünfziger trat auch eine neue Generation von Filmschaffenden an, die entweder aus dem DEFA-Nachwuchs oder vom Theater kam bzw. ihr Studium an den Filmhochschulen in Prag und Moskau abgeschlossen hatte. Sie brachte neue Impulse und eigene Vorstellungen ein, löste sich von dem vorherrschenden mechanistischen Schema und begann, sich international zu orientieren. Auffallend war, dass sie sich in ihren ersten Filmen der Gegenwart zuwandte und keineswegs die didaktische Funktion des Kinos leugnete. Damit konnten die Jungen schnell zu ersten und eigenen Filmen kommen. Herbert Ballmann, Frank Beyer, Heiner Carow, Siegfried Hartmann, Kurt Jung-Alsen, Ralf Kirsten, Gerhard Klein, Joachim Kunert, Konrad Petzold, Günter Reisch, Helmut Spieß, János Veiszi und Konrad Wolf debütierten als Regisseure, Henryk Keisch, Wolfgang Kohlhaase, Günther Rücker, Paul Wiens und andere als Autoren, Klaus Wischnewski als Dramaturg.

Aus dieser Generation kamen jene authentischen Gegenwartsfilme, die in die DEFA-Geschichte als »Berlin-Filme« eingingen. In der Regie von Gerhard Klein und nach Büchern von Wolfgang Kohlhaase hatten *Alarm im Zirkus* am 27. August 1954, *Eine Berliner Romanze* am 17. Mai 1956 und *Berlin, Ecke Schönhauser* am 30. August 1957 Premiere, der vielleicht wichtigste DEFA-Gegenwartsfilm der Fünfziger. Schließlich wäre noch *Vergesst mir meine Traudel nicht* von Kurt Maetzig und Kuba zu nennen, der am 15. November 1957 in die Kinos kam. Allen diesen Filmen war gemeinsam, dass sie nicht im Atelier entstanden, sondern in den traditionellen Berliner Arbeitervierteln und zum Teil mit Laiendarstellern gedreht wurden. Sie wandten sich konturenreich den Alltagsproblemen der Jugend in der geteilten Stadt, deren menschlichen, sozialen und politischen Konflikten zu. Die Realität der DDR-Gesellschaft erschien in einem härteren Licht. »Und wir waren ermutigt [...] durch die neorealistischen Filme, die aus Italien kamen. [...] Diese Filme haben mir erlaubt, mir vorzustellen, dass die Wirklichkeit, in der man selbst steckte, ein Thema sein könnte. Bis dahin hatte ich meinen Blick aus dem Zuschauerraum auf die Leinwand und dachte, das ist eine schöne, aber andere Welt als die, mit der man täglich zu tun hat«, erinnerte Kohlhaase.⁵¹¹

510 Schenk, Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, S. 109 f.

511 Trampe, Wolfgang: Erzählen für den Film. Gespräche mit Autoren der DEFA, Berlin 2004, S. 15.

Der HV Film war in *Berliner Romanze* und *Ecke Schönhauser* zu viel Gesellschaftskritik enthalten. Dagegen sahen Vertreter der FDJ die Filme als Hilfe an, das Halbstarkenproblem in den Griff zu bekommen. Deshalb ließ die HV Film auch *Berlin, Ecke Schönhauser* zähneknirschend zu. Binnen dreier Monate hatte der Film über anderthalb Millionen Zuschauer. Dazu Kohlhaase: »Unter den politischen Funktionären oder denen, die im engeren Sinne das Filmwesen zu verwalten hatten, traf ich in all den Jahren Simplifikateure, aber auch Freunde des Kinos, die wussten, wir kommen nur mit der Wahrheit ein Stück weiter, anders wird es wohl nicht gehen«. Und Maetzig erinnerte, auf welche Schwierigkeiten ein Komödienstoff wie *Vergesst mit meine Traudel nicht* stieß. »Ohne das Prestige von Kuba und mir hätten wir den Film wahrscheinlich gar nicht durchsetzen können. Eine Komödie durchbricht ja notwendigerweise Tabus. Dass da in einer Szene die Hauptdarstellerin Eva-Maria Hagen nur mit einem Handtuch bekleidet war, empfanden viele, die darüber zu befinden hatten, als moralisch anrühig. Selbst für einen so tiefen, geistreichen Mann wie den sowjetischen Filmregisseur Michail Romm war die Grenze zur Pornographie damit schon überschritten. Nachdem er den Film in Prag gesehen hatte, äußerte er: ›Kurt Maetzig hat den sozialistischen Realismus verraten‹.«⁵¹²

Nicht unerwähnt darf bleiben, dass im Jahr 1955 das Leipziger Dokumentarfilm-Festival begründet wurde. Veranstalter waren der Club der Filmschaffenden und die Stadt Leipzig. Zunächst als deutsch-deutsches Treffen zum fachlichen Austausch gedacht – von den 123 Gästen kamen 37 aus Westdeutschland, Präsident war Andrew Thorndike – fand die 1. Kultur- und Dokumentarfilmwoche vom 11. bis 18. November 1955 statt. Schon die 2. Dokumentarfilmwoche vom 4. bis 10. November 1956 hatte auch ausländische Teilnehmer. Jedes Mal war die Jury paritätisch mit ost- und westdeutschen Filmemachern besetzt. 1956 gehörte ihr auch der Leiter der Oberhausener Kurzfilmtage, Hilmar Hoffmann an. In der veränderten kulturpolitischen Lage 1957 / 58 unterband das MfK die Durchführung der Kultur- und Dokumentarfilmwochen. Erst mit dem III., zugleich ersten internationalen Festival, 1960 setzte schließlich eine jährliche Tradition ein.⁵¹³

512 Ebd. S. 122 ff.

513 Mückenberger, Christiane: Fenster zur Welt. Zur Geschichte der Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche. In: Jordan, Günter / Schenk, Ralf (Hg.): Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–1992, Berlin 1996, S. 365 ff.

Von der III. zur IV. Kunstausstellung

Nach Auffassung der SED-Kulturkommission hätte sich vor der III. Kunstausstellung 1953 »klar und deutlich ein entschiedener Aufschwung bei der realistischen Gestaltung von Gegenwartsthemen aus dem Leben des jungen Arbeiter-und-Bauern-Staates« abgezeichnet. Wenn auch bei den ausgestellten Arbeiten noch »schülerhafte Züge, viel Unbeholfenes und ungenügende Meisterschaft erkennbar« waren, so wären doch »starke Talente« aufgetreten, die »ausgesprochen sozialistisch-realistisch orientiert waren«. Nach dem 17. Juni allerdings, musste man zugeben, habe »bei der überwiegenden Mehrheit der gleichen Maler fast schlagartig eine Abkehr von der realistischen Schaffensmethode und von Gegenwartsstoffen« eingesetzt, »ein unsicheres Suchen in der künstlerischen Ausdrucksweise nach allen Seiten«, das »direkt bis zur groben Nachahmung [...] dekadenter Vorbilder« reichte. »Besonders stark sind die Einflüsse von Toulouse-Lautrec, H. Matisse, P. Picasso und der deutschen expressionistischen Maler Beckmann, Nolde, Hofer«.⁵¹⁴

Die letzten Jahre Karl Hofers sind ein erschütterndes Beispiel jener unsäglichen Debatten über Formalismus und Realismus, die noch lange nicht beendet waren, wie ebenso der verhärteten Fronten in den kunstpolitischen Kämpfen zwischen West und Ost. Erst wurde er im Osten des Formalismus und der Ablehnung des Realismus verdächtigt, danach im Westen wegen seiner Verteidigung der gegenständlichen Kunst gegenüber der Welle des Abstraktionismus angegriffen und zudem noch des Paktierens mit den Kommunisten verdächtigt, weil er bis 1949 dem Präsidialrat des Kulturbundes angehörte und sich für die Friedensbewegung ausgesprochen hatte. Hofer war Direktor der West-Berliner Hochschule der Künste und seit 1950 der Präsident des neugegründeten Künstlerbundes. Von beiden Seiten wurde ihm die Befähigung, zu lehren, abgesprochen. Tief getroffen schrieb er 1949 an den West-Berliner *Tagesspiegel*: »Schauerlich und voll bösen Hohnes grinst uns der Faschismus an. Wörtlich und buchstäblich muss ich in den Zeitungen dasselbe lesen wie in den Jahren um 1933, als man mich aus meinem Lehramt entfernte: ›Unwürdig Lehrer der Jugend zu sein.« Erschütternd ist es für mich, gegen das Ende meiner Tage nochmals das gleiche erleben zu müssen.«⁵¹⁵ Nach den Angriffen gegen seine Hochschule durch die Vertreter der Abstraktion im Westen sprach er 1955 von »kunstdiktatorischen Gauleitern«.⁵¹⁶ Am 23. März

514 Bericht über die Lage in der Malerei, 26. Nov. 1959. Zit. nach: Goeschen, Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, S. 383.

515 Zit. nach: Hartleb, Renate: Karl Hofer, Leipzig 1987, S. 75.

516 Zit. nach: Fischer-Defroy, Christine: Ich habe das meine gesagt! Reden und Stellungnahmen von Karl Hofer, zu Kunst, Kultur und Politik in Deutschland 1945–1955, Berlin 1995, S. 233.