GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Kinder- und Kindheits-Bilder in DEFA-Spielfilmen

Ullrich, Renate

2015

https://doi.org/10.25595/2440

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ullrich, Renate: *Kinder- und Kindheits-Bilder in DEFA-Spielfilmen*, in: Ullrich, Renate; Kaufmann, Eva; Schröter, Ursula (Hrsg.): Kinder-Bilder in der DDR : Nachträgliche Entdeckungen in ausgewählten bildungspolitischen Dokumenten, literarischen Werken und DEFA-Filmen für Erwachsene (Berlin, 2015), 175-287. DOI: https://doi.org/10.25595/2440.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Renate Ullrich, Eva Kaufmann, Ursula Schröter

KINDER-BILDER IN DER DDR

NACHTRÄGLICHE ENTDECKUNGEN IN AUSGEWÄHLTEN BILDUNGSPOLITISCHEN DOKUMENTEN, LITERARISCHEN WERKEN UND DEFA-FILMEN FÜR ERWACHSENE

Drei Studien

13

MANUSKRIPTE NEUE FOLGE
ROSA LUXEMBURG STIFTUNG

Kinder-Bilder in der DDR
Nachträgliche Entdeckungen in ausgewählten bildungspolitischen Dokumenten, literarischen Werken und DEFA-Filmen für Erwachsene

Renate Ullrich, Eva Kaufmann, Ursula Schröter

KINDER-BILDER IN DER DDR

NACHTRÄGLICHE ENTDECKUNGEN IN AUSGEWÄHLTEN BILDUNGSPOLITISCHEN DOKUMENTEN, LITERARISCHEN WERKEN UND DEFA-FILMEN FÜR ERWACHSENE

Drei Studien

Rosa-Luxemburg-Stiftung

IMPRESSUM
MANUSKRIPTE – Neue Folge wird herausgegeben
von der Rosa-Luxemburg-Stiftung und erscheint unregelmäßig
V. i. S. d. P.: Martin Beck
Franz-Mehring-Platz 1 · 10243 Berlin · www.rosalux.de
ISSN 2194-864X · Redaktionsschluss: Februar 2015
Lektorat: TEXT-ARBEIT, Berlin
Layout/Herstellung: MediaService GmbH Druck und Kommunikation
Gedruckt auf Circleoffset Premium White, 100 % Recycling

INHALT

Vorbemerkungen 7

Ursula Schröter
Bilder von DDR-Kindern im Lichte offizieller Dokumente der Bildungs- und Erziehungspolitik 11
Annäherung an das Thema 11
Die 1940er Jahre: Die ersten vier Pädagogischen Kongresse 20
Die 1950er und 1960er Jahre: Der V. und VI. Pädagogische Kongress 37
Die 1970er und 1980er Jahre: Die letzten drei Pädagogischen Kongresse 61
Fazit 80
Literatur 82

Eva Kaufmann
Kinder-Bilder in der Prosaliteratur der DDR 90
Einleitung 90
Die 1950er Jahre: Das Kind als Hoffnungsträger 92
Die 1960er Jahre: Das unbekannte Wesen Kind und Kinder im Konflikt 102
Die 1970er Jahre: Vielfalt der Bilder 118
Die 1980er Jahre: Schwindende Hoffnung 147
Fazit 170
Literatur 173

Renate Ullrich
Kinder- und Kindheits-Bilder in DEFA-Spielfilmen 175
Annäherung an das Thema 175
Kinder-Bilder in den 1940er Jahren: Nachkriegskinder 176

Kinder-Bilder in den 1950er Jahren: Halbstarke und Helden 195
Kinder-Bilder in den 1960er Jahren: Ansprüche. Verbote 211
Kinder-Bilder in den 1970er Jahren: Auf der Suche
nach dem persönlichen Glück. Das Private ist das Politische 231
Kinder-Bilder in den 1980er Jahren: Kinder haften nicht für ihre Eltern 247
Fazit 281
Literatur 285

Zeittafel der (kultur-)politischen Ereignisse in der SBZ beziehungsweise DDR, die in dieser Publikation eine Rolle spielen 288

Renate Ullrich

KINDER- UND KINDHEITS-BILDER IN DEFA-SPIELFILMEN

Annäherung an das Thema

Im Rahmen der nicht enden wollenden, immer wieder neu entfachten öffentlichen Diskussionen über Kinderarmut, Gewalt gegen und zwischen Kindern, Überforderung von Kindern frag(t)e ich mich: Mit welchen Kinder- und Kindheits-Bildern sind wir als Heranwachsende und Erwachsene in der DDR konfrontiert und sozialisiert worden? Meinen mehr oder weniger (un-)genauen Erinnerungen nach haben wir viele in- und ausländische Filme zu sehen bekommen, in denen Kinder vorkamen oder im Zentrum standen, darunter vor allem solche aus den sozialistischen Ländern. In Spiel- und Dokumentarfilmen (DEFA und Fernsehen der DDR) spielten vergleichsweise viele Kinder mit, und sie wurden als junge Persönlichkeiten ernst und wichtig genommen. Um diesen Eindruck zu verifizieren, habe ich – etwa zwei Jahrzehnte nach der Liquidierung der DEFA – solche Filme gesucht, wiedergesehen und neu entdeckt.

In dieser Studie untersuche ich ausgewählte Kinder-Darstellungen und Kinder-Bilder in DEFA-Spielfilmen für Erwachsene. Kinder-, Märchen-, Dokumentar-, Fernsehfilme werden gelegentlich erwähnt, aber nur in Ausnahmefällen analysiert (beispielsweise wenn Kinderfilme ins Filmprogramm für Erwachsene übernommen wurden).

Ich beschäftige mich nicht nur mit den DEFA-Spielfilmen, die damals in die Kinos gelangten und in die öffentliche Kommunikation eingreifen konnten, sondern auch mit solchen DEFA-Filmen, die zurückgezogen oder verboten wurden und erst in den Jahren 1990/1991 gezeigt wurden. Dabei geht es mir nicht darum, die kultur- und filmpolitischen Auseinandersetzungen aufzudecken. Sie wurden und werden in anderen Zusammenhängen aufgearbeitet. Aber mir ist aufgefallen, dass Kinder, Heranwachsende und Jugendliche in den sogenannten Verbotsfilmen besonders häufig vorkamen und wesentliche Rollen spielten. Wie sich in meinen Analysen zeigt, haben die (kultur-)politisch verantwortlichen FunktionärInnen durch die Nichtzulassung dieser Filme dem DDR-Filmpublikum nicht nur wichtige und schöne Kunstwer-

ke vorenthalten, sondern es auch der Möglichkeit beraubt, wesentliche Anregungen und Diskussionen über Kinder-Bilder und damit auch Denkabstöße zu den Themen «Menschenbilder», «der neue Mensch» und «die allgemein gebildete Persönlichkeit» kennenzulernen, die in der DDR zu den Dauerbrennern gehörten.

Was ich vor 1989 für selbstverständlich hielt, ist mir beim Wiedersehen plötzlich aufgefallen: Kinder wurden in DEFA-Spielfilmen – im Unterschied beispielsweise zu vielen bundesrepublikanischen Heimatfilmen – weder romantisiert (wie süß! wie rührend!) noch moralisierend (Engel oder Teufel) dargestellt. Sie wurden von den FilmemacherInnen (mit wenigen Ausnahmen) als vollwertige Mitglieder der Gesellschaft gesehen und gestaltet, die häufig in zentrale Konflikte geraten und darin agieren. Aus ihrem Verhalten, ihren Entscheidungen, ihren Worten und Handlungen werden die Figuren als Charaktere und Individuen erkennbar und die differenzierten Kinder-Bilder ablesbar.

In den Filmen geht es um filmisch wahrgenommene Realität, damit auch um Kritik an politisch normativen Vorgaben und um Anregungen der FilmkünstlerInnen, wie auf die wahrgenommene Realität zu reagieren sein könnte. Es ist wie meistens in der Kunst: Wenn sich die Vorgänge und Bilder in einfache Begriffe fassen ließen, hätten die Filme nicht gedreht werden müssen.

Und schließlich noch ein praktischer Hinweis: Um immer wieder daran zu erinnern, dass es sich bei Filmen – anders als in der Literatur – um kollektive Kunstwerke handelt, gebe ich die Namen der DrehbuchschreiberInnen (SZ), RegisseurInnen (R) und gegebenenfalls der AutorInnen der literarischen Vorlagen (LV) und der DramaturgInnen (DR) an und setze die Namen der DarstellerInnen hinter die der Figuren. Die Filmzitate beruhen, wenn nicht anders angegeben, auf meinen Transkriptionen.

Kinder-Bilder in den 1940er Jahren:
Nachkriegskinder

«Das Jahr 1945 und der Zusammenbruch des Deutschen Reiches bedeuten auch in der Geschichte des deutschen Films eine Zäsur, obwohl nur eine oberflächliche, die wirksam wurde im administrativen, produktionstechnischen und filmpolitischen Bereich. Was jedoch den Inhalt und die Form der nach 1945 in Deutschland produzierten Filme betrifft, sind die Veränderungen, jedenfalls im Film der westlichen Zonen und nach 1949 in der Bundesrepublik Deutschland, nur peripher. […]

Die kritische Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte, die nach 1945 möglich und wünschenswert gewesen wäre, fand im Film dieser Ära praktisch nicht statt, weder was die Nazizeit noch was die weiter zurückliegenden Perioden des wilhelminischen Deutschlands und Preußens betraf. Vielmehr begann der deutsche Film nach 1945 an einer Restauration des nationalen Selbstbewusstseins zu arbeiten, indem er an traditionelle Verhaltensformen und Werte anzuknüpfen versuchte, die unterhalb und jenseits des Historisch-Politischen lagen.

Allerdings gilt diese Trendanalyse nicht für den Film in der DDR, der seinen eigenen Weg verfolgte. In der ostdeutschen Filmproduktion gab es einige höchst beachtliche Beispiele kritischer Auseinandersetzung mit deutschen und preußischen Traditionen […]. Später […] spezialisierten sich die Filme der ostdeutschen DEFA[1] thematisch mehr auf die revolutionären Traditionen der deutschen Arbeiterbewegung» (Gregor 1981: 39 f.).

Diese zutreffende Einschätzung formulierte der renommierte Filmhistoriker Ulrich Gregor[2] im Jahr 1981, mitten im Kalten Krieg, als es in der Bundesrepublik noch wenig opportun war, die «ostdeutsche» Filmproduktion und -kunst zur Kenntnis zu nehmen, geschweige denn sie wertzuschätzen.

Die Wahl dieser vergangenheits- und zeitgeschichtlichen Stoffe und Themen schloss die vergleichsweise häufige Einbeziehung von Kindern und Jugendlichen in die jeweilige Filmhandlung ein. Und umgekehrt: Die grundsätzlich historisierende Herangehens- und Sichtweise der FilmemacherInnen in der DDR hat erheblich zur Gestaltung, Prägung und Diskussion von Kindern als seiende und als werdende Individuen, Persönlichkeiten und StaatsbürgerInnen beigetragen.

«Die Mörder sind unter uns»
(1946; R/SZ: Wolfgang Staudte)
Bereits der erste Spielfilm der DEFA, «Die Mörder sind unter uns», war der Beginn einer intensiven Auseinandersetzung mit der Nachkriegsgegenwart als der unmittelbaren Folge des Zweiten Weltkrieges: Der Kriegsheimkehrer Dr. med. Hans Mertens (Ernst Wilhelm Borchert) wird mit den Gräueltaten seines Regimentes an der polnischen Zivilbevölkerung nicht fertig. Er will an seinem ehemaligen Vorgesetzten, dem Hauptmann Brückner, Selbstjustiz üben.

Wolfgang Staudtes[3] Bericht über die Vorarbeiten zum Film bestätigt auf anschauliche Weise Ulrich Gregors These von den unmittelbar nach Kriegsende einsetzenden unterschiedlichen Filmentwicklungen in Ost und West: Um die damals notwendige Lizenz für den Film einzuholen, hatte der Drehbuchautor Staudte zu den westlichen Besatzungsmächten Kontakt aufgenommen. Aber, so Staudte: «Die Engländer waren nicht interessiert. […] Die Franzosen waren auch nicht interessiert. Und bei den Amerikanern traf ich auf einen Filmoffizier, der hieß Peter van Eyck. Der […] sagte: ‹In den nächsten fünf Jahren wird in diesem Land überhaupt kein Film gedreht, au-

1 Die Deutsche Film AG (DEFA) wurde 1946 mit Zustimmung und Unterstützung der sowjetischen Besatzungsmacht im Sowjetischen Sektor von Berlin gegründet.

2 Ulrich Gregor (*1932), Filmkritiker und -wissenschaftler, Verfasser mehrere filmgeschichtlicher Werke, Mitbegründer der Freunde der deutschen Kinemathek, Dozent an der Freien Universität Berlin, der Deutschen Film- und Fernsehakademie und der Hochschule der Künste in West-Berlin.

3 Wolfgang Staudte (1906–1984), Schauspieler, Drehbuchautor und Filmregisseur, produzierte in den 1930er Jahren Werbefilme, dann Spielfilme. Bei der DEFA drehte er unter anderem «Der Untertan» nach Heinrich Mann (1951), der in der BRD sechs Jahre lang verboten blieb.

ßer von uns›» (Staudte in: Netenjakob 1991: 132 f.). Die Russen beorderten Staudte zwei Wochen nach der Abgabe des Exposés zum Kulturoffizier. Staudte: «Der sagte: ‹Ja, das wird gemacht. Ich habe es genau gelesen› und gab mir den Zensurstempel» (ebd.). Allerdings forderte er die Veränderung des von Staudte konzipierten Schlusses, an dem Mertens – dem Arbeitstitel der ersten Fassung «Der Mann, den ich töten werde» entsprechend – seinen ehemaligen Hauptmann erschießt. Der Wunsch nach persönlicher Rache sei verständlich, «aber», so der sowjetische Filmoffizier damals, «es muß gesagt werden, dass das genau der falsche Weg ist» (ebd.). Staudte war sofort einverstanden. Er drehte den Film im Sommer 1946. Die Uraufführung fand am 16. Oktober 1946 statt, und zwar – da im sowjetischen Sektor kein repräsentativer Kinosaal mehr existierte – in der Deutschen Staatsoper (Ost-Berlin), die nach der Zerstörung des historischen Gebäudes Unter den Linden im Admiralspalast in der Friedrichstraße eine provisorische Spielstätte gefunden hatte. Das Publikum war also in vieler Hinsicht für ein Nachkriegsthema sensibilisiert. Und tatsächlich löste «Die Mörder sind unter uns» nicht nur großes Interesse aus – auch im Ausland –, sondern auch starke Emotionen und kontroverse Meinungen, nachzulesen in den zeitgenössischen Kritiken (vgl. u. a. Aurich 1995: 45 ff.).

«Berlin 1945. Die Stadt hat kapituliert» lautet die Titeleinblendung von «Die Mörder sind unter uns». Der Film spielt in den Monaten Mai bis Dezember 1945. Staudte drehte an Originalschauplätzen und zeigte die Ruinenstadt Berlin und Geschichten vom Überlebenskampf deutscher Männer und Frauen, die in zerbombten Häusern wohnten, hungerten und – mehr oder weniger hilflos – ihre individuellen Kriegstraumata aneinander und gegeneinander abarbeiteten. So stellte der Film schon damals, wenige Monate nach Kriegsende, die 60 Jahre später immer noch heiklen Fragen nach der individuellen (Mit-)Schuld der Deutschen an den Verbrechen gegen die Menschlichkeit und nach dem angemessenen und produktiven Umgang mit dieser (Mit-)Schuld.

«Die Mörder sind unter uns» richtete sich an Erwachsene. Er wurde seither so häufig wie kaum ein anderer deutscher Nachkriegsfilm rezensiert und für die politische Bildung herangezogen, und zwar immer unter dem Aspekt des Nachkriegsverhaltens von Erwachsenen. Dass der Film auch zeigte, dass zu diesem «Wir», unter denen die «Mörder sind», auch Kinder gehören, wird in den Kritiken und Analysen nicht oder bestenfalls dann erwähnt, wenn die Kinder dramaturgisch bedeutsam für die Entwicklung des Helden sind. Kinder und deren Interessen scheinen, solange sie nicht die Hauptrollen spielen, kaum wahrgenommen zu werden. Aber auch wenn Staudte Kinder nicht ins Zentrum des Geschehens rückt, so durchzieht doch die Losung «*Rettet die Kinder*» wie eine Art Leitmotiv den ganzen Film. Sie wird sogar explizit gezeigt. Auf das erste Plakat, das die Grafikerin Susanne Wallner (Hildegard Knef) nach ihrer Rückkehr aus dem KZ entwirft, malt sie in großen Lettern: Rettet die Kinder! Das wird in Großaufnahme gezeigt und durch Mertens' sarkastischen Kommentar noch in besonderer Weise auffällig gemacht: «Bravo! Rettet sie! Damit sie sich später bedanken für das herrliche Leben, das ihnen geschenkt wurde.»

Kinderschicksale im Krieg und in der Nachkriegszeit – dieses Problem wird immer wieder ins Bild gerückt: spielende Kinder zwischen Ruinen; eingepferchte Kinder in überfüllten Zügen; eine kaputte Puppe in einem halbzerstörten Treppenhaus. Die Puppe ist nur kurz im Bild, aber doch lange genug, dass man sich fragt: Was mag aus dem Kind geworden sein, dem sie gehört hat? Und auch der Chirurg Dr. Hans Mertens trifft auf seinem langen Heilungsweg durch Depressionen, Alkoholismus, Selbstmitleid, Wutausbrüche und Aggressionen immer wieder auf Kinder und auf Erinnerungen an grauenhafte Erlebnisse mit Kindern: Als er sich als Arzt bewerben will und beim Betreten des Krankenhauses das Wimmern eines Kindes hört, wird er ohnmächtig, fiebert, halluziniert: «Die Kinder, was haben denn die Kinder damit zu tun? … Ich kann das nicht.»

Als Mertens seinem ehemaligen und tot geglaubten Hauptmann Brückner (Arno Paulsen) einen Besuch abstattet, findet er diesen gesund, gut genährt, prächtig gelaunt vor, Fabrikant wie vor dem Krieg, stolz auf seinen ökonomischen Erfolg (120 Arbeiter produzieren Kochtöpfe aus Stahlhelmen. O-Ton Brückner: «Brückners Kompanie marschiert wieder»); stolz auf seine intakte Wohnung («Alles tipptopp, sogar Fensterscheiben, bei Brückner gibt es keine Pappe mehr»); stolz auf seine zwei kleinen blonden Söhne, Herbert und Ottochen (Christian Schwarzwald). Die beiden sitzen mit akkuratem Haarschnitt, sauberen Händen und guten Manieren beim Abendessen, das von einem Dienstmädchen serviert wird, und hören zu, wie Brückner eine spannende Geschichte aus dem Krieg erzählt. Das tut er zweifellos oft, denn er beginnt mit «Ihr wisst doch»: «Ihr wisst doch, dass Vater mal schwer verwundet war, ganz allein, um ihn her lauter Feinde.» Da sei ein Kamerad gekommen, dieser Onkel Mertens nämlich, und der habe Vater auf seine Bitte hin seine Pistole gegeben, damit Vater sich totschießen konnte, denn der wollte natürlich nicht in Gefangenschaft geraten. Aber dann habe es einen Gegenangriff von seinen, Vaters Leuten gegeben, und er sei gerettet worden. Herbert, der größere, ist beeindruckt, aber Ottochen fragt: «Warum bist du nicht gestorben, Vati?» Die Mutter leise: «Aber Ottochen!» Brückner freundlich: Er habe überlebt wegen der lieben Mutti und wegen seiner beiden kleinen Söhne. Die habe er doch nicht allein lassen können. Brückners Erzählung von seinem Überleben ist notwendig als Information an Mertens und an das Publikum. Aber Staudte zeigt in dieser Szene vor allem, dass Brückners Adressaten seine Kinder sind. So lenkt er den Blick des Publikums schon damals, 1946, darauf, dass im trauten Kreis der Familie Kriegs- und Heldengeschichten, Freund- und Feind-Bilder, Wert- und Moralvorstellungen sowohl produziert als auch bewusst an die Generation der Söhne (!) weitergegeben wurden. Er deckt die Inszenierung privater Idylle als Möglichkeit ideologischer Beeinflussung auf. Ich lese diese Szene als Mahnung: «Rettet die Kinder» auch als Mahnung vor Manipulation.

Am selben Abend gibt Ex-Hauptmann Brückner besagte Waffe an Mertens zurück. Er hat sie nach dem Krieg nicht abgegeben. Genießerisch sagt er: «Es ist ein eigenartiges Gefühl, wieder mal eine Waffe in der Hand zu halten.» Mertens starrt indes aus

dem Fenster, erinnert sich an Explosionen, «Lili Marleen» und an Schreie von Kindern. Brückner, der liebevolle Familienvater, vorübergehend Strohwitwer, möchte ein «Etablissement» aufsuchen. Auf dem Weg, in menschenleeren Trümmerbergen, greift Mertens zur Pistole, um Brückner zu erschießen. In dem Moment ruft eine Frau (Elly Burgmer) verzweifelt nach einem Arzt, ihre Tochter drohe zu ersticken. Mertens entschließt sich widerwillig mitzugehen, ist erschrocken über die armselige Behausung, sieht das kleine Mädchen, begreift: Nur ein sofortiger Luftröhrenschnitt kann hier noch helfen. Wieder ganz Profi, wählt er ein Küchenmesser, prüft die Klinge, sucht eine Sonde, findet einen alten Gasschlauch, schneidet ein Stück ab, legt beides in kochendes Wasser, reißt ein Stück Stoff in Streifen. Dann schneidet er und setzt die Sonde ein. Das Mädchen sieht alles, erträgt alles. Ohne Betäubung.

Am 24. Dezember 1945 macht Mertens sich wieder auf den Weg zu Brückner. Der hält gerade eine Rede zum Weihnachtsfest vor der Belegschaft, seiner «Kompanie», wie er sagt. Er fordert «seine lieben Mitarbeiter» auf, entschlossen «die neue Welt für uns und unsere Kinder» aufzubauen. Wieder kommen Mertens Bilder. Er sieht – unscharf – sich selbst am 24. Dezember 1942 in einem polnischen Dorf und dass die DorfbewohnerInnen zusammengetrieben werden. Er sieht sich in die Stube des Hauptmanns eintreten, hört sich sagen: «Das ist doch nicht Ihr Ernst. Sie können doch unmöglich die Menschen erschießen lassen … Alte und Frauen und Kinder.» Er sieht – schon weniger verschwommen – Brückner, der – in Weihnachtslaune – Mertens für verrückt erklärt und, als Mertens protestiert, Gehorsam befiehlt. Während die deutschen Soldaten unter dem Tannenbaum warten, warten die Polen dicht gedrängt an einer Grube. Und während sie drinnen «O du fröhliche, o du selige, gnadenbringende Weihnachtsnacht» singen, hört man – nun ganz deutlich – eine Gewehrsalve und sieht, dass die Menschen um- und in die Grube fallen. Eine harte, für viele damalige ZuschauerInnen eine – im Sinn des Wortes – unglaubliche Szene. Als Beweis, dass es sich hier nicht um Halluzinationen des traumatisierten Mertens handelt, sondern um reale Verbrechen deutscher Soldaten, blendet Staudte ein amtliches Dokument ein: «36 Männer, 54 Frauen, 31 Kinder. Munitionsverbrauch 347 Schuss.»

Nun fordert Mertens Rechenschaft. Brückner versteht nicht: «Rechenschaft? Wofür Rechenschaft?» Mertens zielt auf Brückner. Die Waffe, Mertens' letztes Argument. Er sagt: «36 Männer, 54 Frauen, 31 Kinder. Munitionsverbrauch 347 Schuss.» Brückner: «Ja, aber was denn, um Gottes Willen, da war doch Krieg … Was habe ich denn heute damit zu tun? … Um Himmels Willen, … meine Frau, die Kinder, was haben denn die Kinder damit zu tun?» (Aurich 1995: 34 f.) Brückners letztes Argument: seine eigene Frau, seine eigenen Kinder. Susanne Wallner verhindert im letzten Moment, dass Mertens zum Mörder wird. Brückner wird der Justiz übergeben.

In unserem Kontext scheint mir wichtig, dass dieser erste DEFA-Spielfilm ein Gegenwartsfilm, ein Anti-Kriegsfilm, ein Pro-Friedensfilm ist und dass Staudte eine Reihe von Problemen und Themen zeigte, die in DEFA-Produktionen der folgenden 40 Jahre immer wieder neu be- und verhandelt wurden: dass in einem Krieg auch

diejenigen nachhaltige Beschädigungen erleiden, die körperlich unversehrt bleiben. Auch Kinder. Staudte wusste, was Kindsein im Krieg heißt, er hatte als Kind den Ersten Weltkrieg und als Jugendlicher den Nachkrieg erlebt. Obwohl die Kriegskinder so kurze Szenen haben, dass die meisten nicht einmal einen Namen bekommen haben, hat der Regisseur aus ihnen weit mehr gemacht als StatistInnen. Diese Kinderfiguren entsprechen schon nicht mehr den gängigen UFA-Klischees, sie sind weder niedlich noch rührend. Sie haben im Krieg keine Sonderstellung. Wie die Erwachsenen müssen sie ihn aushalten. Sie sind Opfer. Und sie sind ethischer Maßstab für das Tun von Erwachsenen. Kinder von FeindInnen werden behandelt, gequält, ermordet wie erwachsene FeindInnen. Auch deshalb fordert Staudte, der – ähnlich wie Mertens – im Faschismus nicht Widerständler, sondern Mitläufer war und später Rachegelüste entwickelte, schon 1946 (wenn auch erst nach jenem klärenden Gespräch mit dem sowjetischen Kulturoffizier), alle KriegsverbrecherInnen und VerbrecherInnen gegen die Menschlichkeit, auch relativ «kleine» wie Brückner, nicht zu töten, aber auch nicht laufen zu lassen, sondern konsequent vor Gericht zu stellen, weil nur so die kollektiven und individuellen Traumata bewältigt werden können. Staudte zeigt, dass nach einem Krieg die Kinder sich – wie die Erwachsenen – in der zerstörten Umwelt bewähren und tapfer durchbeißen müssen. Und er zeigt, dass sie es ohne die Erwachsenen nicht schaffen werden, selbst friedlich zu sein und eine stabile Zivilgesellschaft aufzubauen. Damit appelliert er an die Verantwortung vor allem der Generation, die den Krieg geführt, erlebt, erlitten hat. Und er nimmt die Kinder ernst, sodass auch das Publikum sie ernst nehmen muss. Wer genau hinsieht, dem prägen sich diese Kinderfiguren ein.

Nicht nur in diesem ersten, sondern in allen drei Spielfilmen des ersten DEFA-Produktionsjahres kamen Kinder vor. Im zweiten (halbdokumentarischen) Film «Freies Land» (1946; R: Milo Harbich;[4] SZ: Milo Harbich/Kurt Hahne) bekommen Flüchtlinge bei der Bodenreform in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) Land zugewiesen, unter ihnen eine junge Frau, die auf dem Treck eines ihrer Kinder verloren und begraben hat.

«Irgendwo in Berlin»

(1946; R/SZ: Gerhard Lamprecht)

Gerhard Lamprecht[5] knüpfte mit diesem dritten DEFA-Spielfilm an «Emil und die Detektive» an, seinen größten Erfolg, der 1931 Premiere hatte (SZ: Billy Wilder; LV: Erich Kästner). Nun, 15 Jahre später, wieder Berlin, wieder eine Jungenbande, wieder

4 Milo Harbich (1900–1988), Schauspieler, Cutter und Regisseur. 1933 war er verantwortlich für den Schnitt des Films «Hitlerjunge Quex».

5 Gerhard Lamprecht (1897–1974), Schauspieler, Autor, Dramaturg und Regisseur. Seine umfangreiche Film- und Materialsammlung bildete die Grundlage der Deutschen Kinemathek.

der damals sehr bekannte Schauspieler Fritz Rasp[6] als Taschendieb. Rasp sollte «Emil und die Detektive» zwar in Erinnerung rufen, der neue Film sollte aber nicht als Fortsetzung verstanden werden; denn Emils Altersgenossen waren im Krieg Soldaten gewesen, viele waren verwundet oder traumatisiert oder tot. «Irgendwo in Berlin» spielt im Sommer 1946. Premiere war im Dezember 1946.

Kurz nach Beginn des Films gibt es folgenden Dialog:

Gustav (Charles Knetschke[7]) zu einer Frau: «Sie haben mir gar nichts zu sagen.»

Die Frau (Lotte Loebinger): «Die Kinder werden immer frecher.»

Der Mann (Hans Leibelt): «Kinder sind Kinder, zu allen Zeiten dieselben. Nur die Zeiten sind anders.»

Die Klage über die frecher werdenden Kinder wird im Film mehrfach wiederholt, und zwar ausnahmslos von Frauen. Die Gegenthese von den sich ändernden Zeiten dagegen wird nur einmal geäußert, und das von einem Mann, der – sicher nicht zufällig – Maler ist, ein Künstler, der offensichtlich Lamprechts Standpunkt formuliert. In diesem Film geht es nicht um Schuld oder Mitschuld. Es geht um das Verhältnis der Generationen in Nachkriegszeiten. Im Film wird, das sei vorausgeschickt, nicht über gesellschaftliche Verhältnisse gesprochen, sondern über «Zeiten», nicht über Faschismus, sondern über die Kriegsfolgen für die Deutschen.

Vorausgeschickt sei auch, dass die Frauenfiguren nach und nach aus dem Filmgeschehen verschwinden, obwohl in solchen Notzeiten gerade sie es sind und waren, die sich um die Kinder und für Essen, Trinken, Kleidung und Wohnen sorgen. Und dass sogar die kleinen Mädchen, sobald etwas Aufregendes passiert, von den Erwachsenen fortgeschickt und von den Jungen fortgejagt werden; und dass sie lediglich gebraucht werden, wenn es darum geht, den Männern die Jacketts abzunehmen, damit die die Ärmel hochkrempeln und den Schutt wegräumen können. Und das in «Zeiten», in denen Tausende von Trümmerfrauen schufteten. «Irgendwo in Berlin» ist ein Film, in dem die tradierten Geschlechterrollen – sogar bei der Darstellung von Kindern – abgebildet wurden, ohne infrage gestellt, kritisiert oder auch nur auffällig gemacht zu werden. Lamprecht hat die historische Chance zu einer grundlegenden Veränderung nicht gesehen oder sich nicht dafür interessiert.

«Irgendwo in Berlin» ist ein Film über Jungen und über Männer. Erzählt wird die Geschichte von Jungen, die zu Kriegsende schon alt genug sind, um ihr Leben relativ selbstständig in die Hand nehmen zu wollen beziehungsweise zu müssen, aber noch jung genug, um kaum anderes zu kennen als Krieg und Kämpfe ums Essen. Während in «Emil und die Detektive» die Jungen kreuz und quer durch Berlin fuhren und rannten, verbringen diese Jungen den Sommer in nur einer der unzähligen Trümmerstraßen, durch die während der ganzen Spielhandlung nur

6 Rasp (1891–1976) war (wie Lamprecht) während des Faschismus in Deutschland geblieben und hatte jedes Jahr in mehreren Filmen mitgespielt.

7 Charles Knetschke (*1935), Schauspieler unter dem Namen Charles Brauer.

einmal ein Pferdewagen fährt. Eine kleine Welt, die in die Langsamkeit zurückgebombt wurde.

Lamprecht fokussiert den Blick des Publikums auf ein wesentliches Problem: das Suchen von heranwachsenden Jungen nach männlichen Vorbildern, nach Idealen von Männlichkeit, nach Werten, an die sie sich halten können. Kreativ wie alle Kinder passen die Jungen sich den «Zeiten» an: Sie schwänzen die Schule, nutzen die Ruinen als Spielplatz und spielen, was sie kennen: Krieg. Und zwar mit allem, was dazugehört, mit Vorgesetzten und Befehlsempfängern (Machthierarchien), Strammstehen (Disziplin), Angriffsplänen (Kampfstrategien), Munitionsausgabe und – als Höhepunkt – mit Kampfhandlungen. Als Munition nutzen sie Feuerwerkskörper, die sie geklaut oder eingetauscht haben gegen winzige Mengen von Lebensmitteln, die sie zu Hause haben «mitgehen» lassen. Sie tun also nichts anderes als das, was die wenigen «erfolgreichen» Männer aus der Nachbarschaft ihnen vorleben: Sie betreiben Beschaffungskriminalität und Schwarzhandel. Und sie lenken die «Munition» auch auf einen Menschen, einen jungen blinden Kriegskrüppel, den sie den «Verrückten» nennen, der schwächer ist als sie und ihrer Meinung nach – entsprechend der Meinung vieler Erwachsener – wertlos. Von dem Maler ermahnt, geben sie ihr männliches Ehrenwort, das nicht wieder zu tun. Aber sie halten dieses Versprechen nicht.

Lamprecht zeigt zugleich, wie diese Jungen bei aller Selbstständigkeit Defizite spüren, wie sie bei aller Freiheit sehnsüchtig auf Gustavs Vater warten, den Besitzer der zerstörten Großgaragen, der – davon sind sie überzeugt – ihnen zeigen wird, wo es langgeht. Beeinflusst von der jahrelangen öffentlichen Propaganda – Väter als Helden – und von der Hochstilisierung in den Familien – Väter als Ideale – haben sie sich Väter-Bilder geschaffen. Mit diesen leben sie, über sie definieren sie sich, aus ihnen ziehen sie Selbstwertgefühl und Hoffnung.

Dann kommt der Vater (Harry Hindemith) tatsächlich zurück, aber Gustav erkennt ihn nicht: ein abgemagerter, schmutziger, bärtiger, müder Mann im abgerissenen Soldatenmantel. Ein Verlierer. Das begreift das Publikum sofort. Dieser Mann kommt nicht mit sich selbst, nicht mit der Nachkriegsgesellschaft, nicht mit den Jungen klar und, was für diese am schlimmsten ist: Er entfaltet keinerlei Initiative. Die Diskrepanz zwischen den Väter-Bildern und der Väter-Wirklichkeit ist groß. Damit müssen die Jungen fertigwerden, die Geister scheiden sich, Fraktionskämpfe brechen aus: Die Mehrheit der Jungen unter Führung eines Jungen, genannt «Kapitän», macht sich lustig über diesen «Schwächling». Gustav und sein Freund Willi (Hans Trinkaus) dagegen setzen sich für ihn ein. Von nun an kämpfen Gustav und Willi an zwei Fronten: *gegen* die anderen Jungen und *für* den Vater. Sie spüren, dass der Vater Probleme hat, beraten sich, kommen zu dem Schluss, dass das am Nahrungsmangel liegen muss, und beschließen, etwas Gutes zu tun, damit er wieder zu Kräften kommt.

Willi klaut dem Schwarzhändler Lebensmittel, wissend, dass der sie ebenfalls gestohlen hat, und auch wissend, dass seine Tat nicht rechtens ist. Um Gustav aus der Angelegenheit herauszuhalten, lässt er ihm das Paket anonym zukommen. Gustav

weiß sofort Bescheid, denkt aber nicht darüber nach, deckt glücklich einen Gabentisch für den Vater. Natürlich fliegt alles auf. Während Gustav gesteht und dem Vater zum ersten Mal der Gedanke kommt, dass nicht nur er allein, sondern auch andere, vor allem die Kinder, unter den «Zeiten» leiden, wird Willi von dem bestohlenen Dieb bedroht und verprügelt. Der hatte ihn wenige Tage zuvor noch dafür gelobt, dass er die Hehlerware vor der Polizeirazzia versteckt hatte: «Haste jut jemacht! Sich nischt gefallen lassen! … Bist 'n Mordsjunge!» Willi flüchtet sich zu dem Maler. Sie sprechen über ihre Erlebnisse und Sehnsüchte, über Recht und Moral. Und nun erst erfahren wir, wie sehr Willi, das Waisenkind, sich nach einer Familie sehnt; wie sehr er, das Flüchtlingskind, sich als «Fremder» fühlt und permanent um Anerkennung kämpfen muss, auch bei seinen Kumpels. Und dass er deshalb klaut. Und dass er die Lebensmittel gestohlen hat, um etwas Nützliches zu tun. (Hier wird – wie in «Freies Land» – über die Aufnahme der Flüchtlinge gesprochen, dort positiv, hier kritisch.) Zwischen den Generationen ist ein erster Schritt gemacht.

Aber die Fehde zwischen den Jungen ist damit nicht ausgestanden. Willi wird von den Jungen verfolgt, gehänselt, geprügelt und als Feigling beschimpft. Er will ihnen und sich selbst beweisen, dass er kein Feigling ist, sieht sich nach einer Gelegenheit um, das zu beweisen, entdeckt eine hohe Trümmerwand, klettert hinauf. Alle, auch seine «Feinde», rufen ihn zurück. Aber er winkt nur, klettert weiter, stürzt ab. Willi ist schwer verletzt. Sterbend murmelt er: «Warum?»

Es wird nicht ganz klar, worauf sich dieses «Warum?» bezieht, der Film gibt keine explizite Antwort. Lamprecht erzählt nichts über die Ursachen der Weltkriege. Kriegsanstifter, -verbrecher und -gewinnler werden nicht erwähnt, auch nicht die Siegermächte. Lamprecht zeigt nur «kleine Kriegsverlierer», «kleine Diebe und Hehler» sowie «kleine Polizeibeamte». Und diese stellen mit geringem Aufwand die alte moralische und soziale Ordnung in der «kleinen Straße» wieder her. Auch die Kriegsgeschichten der Eltern werden nicht erzählt. Die Kinder erleben nur die Kriegsfolgen: Ihre Eltern sind tot, beschädigt, verzweifelt, sprachlos. Als der Vater Gustavs Spielzeugpanzer entdeckt, Gustavs strahlende Augen sieht und sein stolzes: «Der kann sogar richtig schießen» hört, schmeißt er den Panzer auf den Boden und trampelt darauf herum. Gustav versteht das nicht, wagt aber nicht zu fragen. Weder er noch der Vater kommen je darauf zurück. Thema des Films sind Nachkriegsbefindlichkeiten und -verhalten: Lethargie oder Aktivität, Egoismus oder Altruismus.

Mit Willis Tod endet der Film nicht. Der Erschütterung der Jungen folgt ihre Trauer. Dann, weil ihnen Kriegs- und Heldenspiele nun nicht mehr möglich sind, Langeweile. Und dieser folgt ein optimistisches Finale: Sein Onkel (Walter Bluhm) macht Gustav den Vorschlag, etwas Nützliches zu tun. Gustav mobilisiert die anderen Jungen, und alle räumen begeistert den Schutt weg. Außer dem «Kapitän», der macht mit dem Taschendieb gemeinsame Sache. Gustavs Vater, beschämt über seine eigene Lethargie und angesteckt von dem Elan, krempelt die Hemdsärmel hoch und packt mit an. Mädchen halten sein Jackett. Frauen sind nicht zu sehen. Das Ende entspricht

der Logik des Films: Es sind die Männer und die künftigen Männer, die die Zukunft bauen.

Trotzdem hat Lamprecht auf ein wichtiges Problem aufmerksam gemacht. Es heißt: *Lasst die Kinder nicht allein!* Seht ihre «Frechheit» als Ausdruck ihres Willens zur Selbstbehauptung, gebt ihnen sinnvolle Chancen! Diese Thematik wurde von der DEFA immer wieder aufgegriffen: desorientierte Kinder und Jugendliche, kriminelle Jugendbanden, die von Erwachsenen entdeckt und an die Hand genommen werden. Erwachsene, die ihnen sinnvolle Aufgaben geben und vor allem: die Geduld mit ihnen haben. Schon im Herbst 1948 folgten in diesem Sinne «1-2-3 Corona» (R: Hans Müller[8]), ein Film über drei entwurzelte Jugendliche, die unter der Leitung eines einsichtigen Zirkusdirektors berühmte Artisten werden, und im Frühjahr 1949 «… und wenn's nur einer wär …» (R: Wolfgang Schleif[9]) nach einem Tatsachenroman von Sia di Scazziga über verwahrloste Kinder in einem Kinderheim. In diesem Film spielte die Teilung Berlins schon eine wichtige Rolle.

Bei meinen Recherchen ist mir aufgefallen, dass alle bisher genannten Filmregisseure der DEFA keineswegs, wie man erwarten würde, befreite politische Häftlinge oder zurückgekehrte Emigranten waren. Sie waren Männer, die im faschistischen Deutschland gelebt und gearbeitet, sich aber nicht profaschistisch verhalten hatten. Diese Kulturpolitik entsprach den politischen Absichten der sowjetischen Besatzungsmacht, die in diesen ersten Nachkriegsjahren auf die Einbeziehung Deutscher in den Neuaufbau Deutschlands gerichtet war. Außerdem kannten diese Regisseure die deutsche Nachkriegsbevölkerung und konnten an deren Befindlichkeiten anknüpfen. Es fällt auch auf, dass sie später – außer Kurt Maetzig[10] – alle in die Bundesrepublik gingen und dort vergleichsweise bedeutungslose Filme drehten. Nur Wolfgang Staudte blieb auch dort seinem Grundthema treu: der kritischen Sicht auf die deutsche Geschichte.

Und nicht zuletzt fällt auf, dass sie alle meinten, nicht an die UFA-Filme des «Dritten Reiches» anzuknüpfen, sondern an die Filme der Weimarer Republik. Gerhard Lamprecht, der von 1918 bis 1945 jedes Jahr mindestens einen Film gedreht hatte, schloss unübersehbar an seine eigenen Filme aus der Weimarer Republik an. Aber auch Staudte, der vor «Die Mörder sind unter uns» nur zwei Filme inszeniert hatte (1942 und 1944/1945), sagte 1946, er habe mit seinem Nachkriegsfilm an die Filme der 1920er Jahre angeschlossen. Er sagte nicht, an welche. An US-amerikanische («Hollywood»), dänische, französische, russische («Russenfilme»), deutsche? Die 1920er und frühen 1930er Jahre waren eine erste internationale Hochzeit der Filmproduktion, der unterschiedlichen Stile und Wirkungsabsichten. Wenn er an die

8 Hans Müller (1909–1977), drehte während des Faschismus Dokumentarfilme und Wochenschauen.

9 Wolfgang Schleif (1912–1984), ab 1935 beim Film, Cutter und Regieassistent bei «Jud Süß» (1940) und «Kolberg» (1945). 1947 wurde er von der DEFA übernommen.

10 Kurt Maetzig (1911–2012), Spielfilmregisseur, Mitbegründer der DEFA, erster Direktor der DEFA-Wochenschau «Der Augenzeuge».

deutschen Filme der Weimarer Republik anschloss, an welche und warum? Und vor allem: Spielten Kinder darin eine Rolle?

Exkurs zu Kinder-Bildern in Filmen der Weimarer Republik

In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg wurden «die Lichtspieltheater […] zum Hort der geplagten Menschen» (Toeplitz 1979: 211). Die Eintrittspreise waren erschwinglich und vor allem: Die Mehrzahl der Filme lenkte ab von der rauen Wirklichkeit. Abenteuer-, Kriegs-, erotische, exotische und historische Filme waren «in». Kinder kamen darin kaum vor. «Gegenwartsfilme» spielten überproportional häufig in der Welt der Reichen oder des gehobenen Mittelstands und zeigten diese Welt oft melodramatisch, rührselig, tröstlich. Auch in solchen Filmen kamen relativ selten Kinder vor und wenn, dann eher verniedlicht oder marginal. Sie störten die Filmhandlungen zwischen den Erwachsenen kaum oder gar nicht. Die jüngeren wurden Kindermädchen anvertraut, die sie aus dem Zentrum des Geschehens nahmen, und die Heranwachsenden wurden häufig in Internate geschickt.

Konflikte des Erwachsenwerdens wie Züchtigung durch Erwachsene, Macht- und Selbstbehauptungskämpfe, Gewalt zwischen Jugendlichen und vor allem erwachende sexuelle Bedürfnisse und verbreitete sexuelle Unaufgeklärtheit – damals ein brisantes Thema – wurden dementsprechend in Filmen verhandelt, die in unterschiedlichen Arten von geschlossenen Anstalten spielten und manchmal die ErzieherInnen, gelegentlich sogar die betreffenden Institutionen kritisierten (1927: «Primanerliebe»; 1930: «Revolte im Erziehungshaus»; 1931: «Mädchen in Uniform»). Die dort gezeigten Kinder und Jugendlichen lebten in mehr oder weniger eigenen Räumen, eigenen Welten.

Zur gleichen Zeit wandte eine Reihe von Regisseuren sich den Begleiterscheinungen des industriellen Aufschwungs zu, den rasant wachsenden Großstädten und damit den ebenfalls rasant wachsenden «Unterschichten»: einerseits der kriminellen, exotischen «Unterwelt», in der Kinder kaum eine Rolle spielten, und andererseits, wenn auch oft mit der Unterwelt verbunden, der Welt der Arbeiter, Arbeiterinnen, Arbeiterfrauen, Arbeitslosen, Armen. Diese Filmemacher legten die Filmhandlungen an Orte wie «die Mietskaserne», «die Kellerwohnung», «die Hintertreppe», «die Straße». Es gab sogenannte Kleinbürger- und Dienstboten-Dramen,[11] sogenannte Straßenfilme[12] und die nach Zille so genannten Milljöh-Filme. Armenviertel wurden die neuen «Sets», ProletarierInnen und LumpenproletarierInnen die neuen Hauptfiguren. Mit ihnen kamen notgedrungen und immer häufiger auch Kinder und Heranwachsende auf die Leinwand – der einzige Reichtum der «Proleten» (proles, lateinisch: Nachkommen). Was in der Wirklichkeit in den engen und beengenden Behausungen auch immer geschah, die Kinder und die Heranwachsenden waren «dabei». Sie wurden

11 «Hintertreppe» (1921).

12 «Die Straße» (1923); «Die freudlose Gasse» (1925); «Asphalt» (1929).

ehrlicherweise aus den meisten dieser Filme nicht verbannt. Die neue Armut, die sich in der Weimarer Republik durch die Verschärfung der Klassengegensätze und die Weltwirtschaftskrise ausbreitete wie eine Epidemie, war letztlich ein wesentlicher Grund dafür, dass Kinder und Jugendliche auffällig häufig in Filmen für Erwachsene auftauchten. Aber: Wie wurden diese Kinder und Jugendlichen dargestellt? Welche Bilder wurden konstruiert?

Die meisten Filme dieser Art wurden schon zu ihrer Entstehungszeit als ambivalent bezeichnet. Als verdienstvoll, weil sie auf die unerfreulichen Seiten der Wirklichkeit aufmerksam und sie zum Gegenstand von Kunst und damit kunstwürdig machten; als inkonsequent bis verlogen, weil bei der Abbildung von Armut und Elend vornehmlich drei Dinge getan wurden: Die FilmemacherInnen drehten im Atelier, zeigten also eine «Pappmaschee-Armut». Sie besetzten die Rollen gern mit berühmten SchauspielerInnen, die zwar Publikumsmagneten waren, aber das Milieu nicht kannten und – angesichts der Neuheit der Thematik – nicht auf künstlerische Vorbilder zurückgreifen konnten. Und das Wichtigste: Die Filme erzählten melodramatische oder mitleiderregende Geschichten, die «nicht das Wesentliche treffen» (HFF 1975: I/93). In diesen Filmen wurden weder ökonomische und politische Ursachen der Armut, notwendige staatliche Maßnahmen noch politische Selbsthilfeaktivitäten der Betroffenen gezeigt. Gezeigt wurde Armut als naturgewachsen, glückliches Entkommen als Ergebnis mehr oder weniger zufälliger Ereignisse oder karitativer Taten durch moralisch integre oder geläuterte, meist reiche Leute. Irgendwoher würde – individuelle – Rettung kommen, wenn man sich nur rechtschaffen und geduldig verhielte. Happy End. Siegfried Kracauer (1977: 295) urteilte scharf: «Es ist an der Zeit, mit dieser Produktion abzurechnen. Sie ist dumm, verlogen und nicht selten gemein.» Er attackierte auch die «Öffentlichkeit», «die dieser Industrie sich auszuleben erlaubt». Er schloss in diese Kritik das Publikum ausdrücklich ein.

Zu den weichgespülten Werken wurde auch die Stummfilmtrilogie der Milljöh- oder Zille-Filme gezählt, die Gerhard Lamprecht Mitte der 1920er Jahre gedreht hatte: «Die Verrufenen. Der fünfte Stand» (1925), «Die Unehelichen. Eine Kindertragödie», «Menschen untereinander» (beide 1926). Sie endeten stets versöhnlich – ähnlich wie «Irgendwo in Berlin». Unter den Filmen gab es nur wenige «Ausreißer», auch was die Darstellung von Kindern betrifft. Beispielsweise «§ 218, minderjährig». Ein 14-jähriges Dienstmädchen wird von der Hausfrau ausgebeutet, vom Hausherrn geschwängert und so in den Selbstmord getrieben (vgl. HFF 1975: I/94 f.).

Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre wurden auch kritische, sogenannte linke Filme gedreht. Es waren – unter anderem aus finanziellen Gründen – vergleichsweise wenige. Aber sie hatten eine solche gesellschaftsanalytische, kapitalismuskritische und künstlerische Sprengkraft, dass sie bei der Weimarer Zensur nur mit List und erheb-

lichen Schnitten durchgebracht werden konnten.[13] In diesen Filmen spielen Kinder wichtige Rollen. Die ersten Filme dieser Art unterschieden sich von den oben genannten schon durch die Betonung des dokumentarischen Prinzips: Drehorte waren die Wirklichkeit, die SchauspielerInnen waren oft Laien, die ihr eigenes Leben erzählten.

Der erste Film, «Hunger in Waldenburg» (1929; R: Phil Jutzi[14]/Leo Lania), spielte im niederschlesischen Kohlerevier (heute: Walbrzych). In Dokumentaraufnahmen wurde eine fiktive Handlung eingebaut, in der (von nur einem Berufsschauspieler abgesehen) Waldenburger Bergarbeiter, ihre Frauen und Kinder mitwirkten: «In diesem Film wird zum ersten Mal der Tagesablauf eines Proleten gezeigt. Der Tag der Mietzahlung wird zum Drama» (HFF 1975: II/80 ff.). Es folgt die Zwangsexmittierung. «Der Hunger frisst sie auf. Männer und Frauen und Kinder» (ebd.). Nicht unwichtig in unserem Kontext: «Der Ertrag der ersten drei Vorstellungen wird den hungernden Kindern in Waldenburg zugeführt» (ebd.: 79). Im Jahr darauf folgte der erste proletarische Filmbericht der Welt-Film-Serie: «Wie lebt der Berliner Arbeiter?» (1930; R: Slatan Dudow[15]). Dokumentaraufnahmen aus der damals berüchtigten Gormannstraße in Berlin-Mitte: «Sechs, sieben, acht Menschen in einem engen Zimmer, zerlumpte Kinder, sterbende Greise. Arbeitslosigkeit, Hunger und Zwangsexmittierung» (HFF 1975: II/56).

Dann folgten wenige Spielfilme, darunter «Mutter Krausens Fahrt ins Glück» (1930; R: Phil Jutzi; SZ: Jan Fethke/Willy Döll), ebenfalls ein Zille-Film, aber produziert von der Prometheus-Film-Gesellschaft[16] unter dem, wie es damals hieß, «Protektorat» von Käthe Kollwitz, Hans Baluschek und Otto Nagel, was eine genauere Sicht auf die Realität garantierte. Mutter Krause (Alexandra Schmitt), Witwe, wohnt mit ihren gerade erwachsen gewordenen Kindern Paul und Erna sowie einem Schlafburschen, einer Straßendirne und deren Kind in einer typischen Arbeiterwohnung. (Stummfilm-Zwischentitel): «Man kann einen Menschen mit einer Wohnung genauso erschlagen wie mit einer Axt. Heinrich Zille» (Freund 1976: 74). Mutter Krause trägt Zeitungen aus. Ihr arbeitsloser Sohn Paul hilft ihr einmal beim Kassieren, geht anschließend ein Bier trinken, gibt erst «einen» aus und verprasst dann die ganzen Einnahmen – in dem rauschhaften Gefühl, mit 20 Mark in der Tasche jemand zu sein. Mit diesem «Verbrechen» gerät das fragile Gleichgewicht der erzwungenen Wohngemeinschaft aus dem Lot. Das Drama des Alltags nimmt seinen Lauf. Mutter Krause kann das fehlende Geld nicht aufbringen, verliert Lohn, die Arbeitsstelle und wird vom Arbeitgeber angezeigt. Paul lässt sich, um den aus-

13 Im Faschismus ist es den (Kultur-)Politikern fast gelungen, diese Filme aus der Filmgeschichte zu tilgen. Sie wurden in den 1950er Jahren durch FilmwissenschaftlerInnen aus der DDR wieder aufgefunden und restauriert.

14 Phil Jutzi (1896–1946), Schauspieler, Kameramann, Regisseur. 1933 trat er der NSDAP bei.

15 Slatan Dudow (1903–1963), Schauspieler, Regisseur. Während des Faschismus Exil in Frankreich, nach seiner Ausweisung in der Schweiz. Ab 1948 bei der DEFA.

16 Prometheus Film: von 1924 bis 1931 eine bedeutende Filmverleih-, Vertriebs- und Produktionsgesellschaft der politischen Linken. Gegründet von der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH). Produzent: Willi Münzenberg.

stehenden Betrag zu beschaffen, zu einem Diebstahl verleiten, wird erwischt, abgeführt, eingesperrt.

Diese Filmhandlung hätte auch ohne «das Kind» (Fee Wachsmuth) funktionieren können. Die Filmemacher gaben ihm keinen Namen, nannten es «das Kind», wollten es wohl als Repräsentanten «der Kinder» in diesem Milieu verstanden wissen. Gezeigt wird: Das Mädchen ist in diesen Alltag hineingeboren, in Enge, Hunger, Geldstreitigkeiten, Gewalt, Sexualität, Saufereien, Kriminalität, billige Freizeitvergnügen. Es kennt nichts anderes, kann diesem Alltag nicht entrinnen, beobachtet ihn aber hellwach und kommentiert ihn – aus seinen eigenen Erfahrungen heraus. Die Filmemacher haben dem Mädchen Titel zugeordnet, die für die Aussage des Films wichtig sind. Als Paul mit dem Kind Brummkreisel spielt und lachend sagt (Titel): «Das stammt aus der Werkstatt vom Weihnachtsmann», sagt das Kind (Titel): «So wat machen se ins Gefängnis. Mein Vata is ja selbst drin gewesen» (Freund 1976: 20). Das Kind lacht. Diese Kinder wissen Bescheid. Die naiven Bemerkungen des Mädchens gehen an die Grundfesten der Gesellschaft: «Mutter Krause, is et wahr, dass es Leute jibt, die alle Tage warmet Essen haben?» (ebd.: 18). Und es ist «das Kind», das den Konflikt zwischen Mutter und Sohn schlichten will.

Frau Krause, die Mutter, die Bescheidene, Arbeitsame, Redliche, die alles tut, um die armselige «Wohngemeinschaft» am Leben zu halten, sieht nach Pauls Verhaftung keinen Ausweg mehr. Sie sucht ihre letzten Pfennige zusammen, steckt sie in die Gaszähluhr, trägt den Kanarienvogel aus der Küche, aber nicht das schlafende Kind. Sie sagt: (Titel): «Was hast du armet Wesen auf dieser Welt zu verlieren? Komm, du fährst mit Mutter Krause ins Jlück». Sie zieht den Gasschlauch heraus und nimmt «das Kind» mit in den Tod. Selbstauslöschung. Eine «private» Lösung, die das Kind «schützt» vor der Welt, in der zu leben es verurteilt wäre. Aber damit endet der Film nicht. Es folgen Bilder von einer gleichzeitig stattfindenden und wiederholt zwischengeblendeten Demonstration, auf der Spruchbänder mit politischen Losungen zu erkennen sind: «Wir fordern menschenwürdige Wohnungen!»; «Werktätige Frauen reiht Euch ein!»; «Arbeiterfrau, denk an dein Kind!» (ebd.: 82 f.).

Zwei andere «linke» Filme nahmen das «ungeborene» Kind und den Paragrafen 218 ins Visier: Embryos als Auslöser für existenzielle Konflikte und der Paragraf 218 mit verheerenden Folgen für Schwangere, für Mütter, für ganze Familien. «Cyankali» (1930; R/SZ: Hans Tintner;[17] nach dem gleichnamigen Theaterstück von Friedrich Wolf; Atlantis-Film-Produktion) zeigt die Geschichte der schwangeren Hete (Grete Mosheim), die von einer Kurpfuscherin Zyankali verabreicht bekommt und in den Armen ihrer Mutter stirbt. Die Mutter wird wegen Beihilfe zur Abtreibung verhaftet. Gegen Friedrich Wolfs Einspruch entschärfte der Film die Aussage des Theaterstücks: «Aus der Anklage wird larmoyante Milieuskizze und Mitleidsbettelei» (Herbert Jhe-

17 Hans Tintner (1894–1942, umgekommen im KZ Auschwitz), österreichischer Schauspieler, Filmregisseur und Produzent.

ring 1930, zitiert nach Dahlke u. a. 1988: 224). Deutlich wurde trotzdem: Was ist das für eine Gesellschaft, in der Kinderkriegen und Abtreibungen lebensbedrohende Tragödien sind.

Der zweite Film mit dieser Thematik war «Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?» (R: Slatan Dudow; SZ: Bert Brecht/Ernst Ottwalt/Slatan Dudow; Musik: Hanns Eisler). Dies ist ein Film ganz im Sinne von Brechts Motto: «Ändere die Welt: sie braucht es!» (Brecht 1993: 58). Er spielt 1931 in Berlin und in der Zeltstadt «Kuhle Wampe». Brecht, Ottwalt, Dudow und Eisler waren nicht darauf aus, das «Milljöh» noch einmal zu «entdecken», sondern vielmehr darauf, das «Bekannte» – Arbeitslosigkeit, Selbstmord, Exmittierung, ungewünschte Schwangerschaft – dem «Erkennen» auszuliefern. Die Geschichte der kleinbürgerlichen Arbeiterfamilie Bönike erzählend, machen sie kapitalistische Strukturen und Besitzverhältnisse als Ursachen von Krisen und Elend durchschaubar. Und sie gehen noch darüber hinaus. Sie zeigen die ProletarierInnen nicht als bedauerns- und bemitleidenswerte Opfer der Verhältnisse, sondern als kritisierbare Menschen, die selbst in dieser Gesellschaft einen Spielraum hatten, sich zu entscheiden, ob sie sich wie Objekte oder Subjekte ihres Schicksals, wie Opfer oder Akteure der Geschichte verhalten wollten. Das damalige Publikum sollte lernen, Strukturen zu durchschauen *und* soziale Verhaltensweisen zu beobachten und zu beurteilen. Dazu nutzten sie die Mittel des noch jungen Tonfilms und vor allem die Montage.

Der Film ist in mit Überschriften versehene Akte gegliedert, in denen die politischen Dimensionen der privaten Vorgänge sichtbar gemacht werden:

1. *Ein Arbeitsloser weniger.* Dokumentaraufnahmen vom damaligen Berlin. Schlagzeile «315.000 Erwerbslose in Berlin – 100.000 ohne Unterstützung». Der junge Bönike nach der Streichung der Arbeitslosenunterstützung 1930/1931 auf Arbeitssuche in Berlin. Sein Selbstmord.

2. *Das Schönste im Leben eines jungen Menschen.* Exmittierung der Familie Bönike. Zuflucht in der Zeltsiedlung «Kuhle Wampe». Annis Verlobung wegen ihrer Schwangerschaft.

3. *Wem gehört die Welt?* Proletarische Solidarität als bewusstes politisches und produktives Verhalten (Vorbereitung und Durchführung eines Massensportfestes; Agitprop-Theater; politische Diskussion).[18]

In unserem Zusammenhang interessiert der zweite Teil: Annis (Hertha Thiele[19]) Schwangerschaft, ihre Konflikte, ihr Verhalten. Gezeigt wird, wie statt Freude nur Sorge aufkommt, wie Anni nur einen Ausweg sieht: Abtreibung, auch wenn sie genau

18 Hier wurde zum ersten Mal das «Solidaritätslied» (Brecht 1993: 116) von Tausenden von ArbeiterInnen und SportlerInnen gesungen. Es wirkten mit: der Arbeitersportverein FICHTE, die Arbeiterspieltruppe «Das rote Sprachrohr», der Uthmann-Chor, die Sängervereinigung Norden, Arbeitersänger Groß Berlin und der Chor der Berliner Staatsoper.

19 Hertha Thiele (1903–1984), Schauspielerin. 1936 Berufsverbot, 1936 Exil in der Schweiz. 1949 Rückkehr in die DDR.

weiß, dass darauf Gefängnisstrafe steht (aus dem Off wird der Paragraf 218 zitiert), dass sie sich einen hygienisch einwandfreien Eingriff finanziell nicht leisten kann und dass sie eine «dreckige» Abtreibung nicht will. Anni wird bei der schwierigen Entscheidung über Leben und Tod des ungeborenen Kindes von grellen Eindrücken und Visionen heimgesucht. Gezeigt werden die einander widersprechenden kulturellen, ökonomischen, sozialen, politischen Einflüsse und Zwänge: ein Gemenge aus lachenden Kindern, Werbeplakate für Nestlés Kindermehl, für Nivea-Kinderseife, Schaufenster mit Babyschuhen und Babypuppen, Türschilder von Hebammen, von Frauenärzten, Reklame von Bestattungsversicherungen, offene Särge in Begräbnisinstituten und die Angst vor ihrer eigenen künftigen Arbeitslosigkeit. Gezeigt wird, wie Anni von dem Kindesvater Fritz im Stich gelassen wird; wie beide von Annis Vater zur Ehe gedrängt werden; wie Anni nach der saufseligen, würdelosen Verlobungsfeier nun Fritz sitzen lässt; wie sie «Kuhle Wampe» verlässt. Und wie im letzten Akt der Satz einer Freundin: «Wir haben ihr etwas Geld geborgt, und jetzt ist alles in Ordnung» (Gersch 1971: 84) darauf schließen lässt, dass die Frauen für Anni gesammelt haben, dass proletarische Frauensolidarität einen menschenwürdigen Eingriff möglich gemacht hat. In den aufgefundenen Filmrollen fehlt dieser Satz, sodass die Geschichte von Annis Schwangerschaft – relativ unlogisch – abrupt endet. Es fehlt auch der aus dem Off gesprochene Text «Strafgesetzbuch § 218 Abs. 1: Eine Frau, die ihre Frucht im Mutterleib tötet oder die Tötung durch andere zulässt, wird mit Gefängnis bestraft» (ebd.). Die Zensoren der Weimarer Republik eliminierten genau die Stellen, die die private Geschichte der Familie Bönike ins Gesellschaftliche hoben und politische Schlussfolgerungen hätten provozieren können (HFF 1975: II/129 ff.).

Diese gesellschaftskritischen Filme entstanden in nur vier Jahren. Sie wurden bereits im ersten Halbjahr 1933 verboten. In diesen Filmen waren Kinder immer dabei. Gezeigt wurde, dass sie durch ihre bloße Existenz – im Mutterleib oder im Leben – die sozialen Konflikte der Erwachsenen bedrohlich verschärften. Gezeigt wurde ebenfalls, dass es angesichts der auch in diesen Milieus vorherrschenden patriarchalischen Verhältnisse die Frauen waren, die sich des Nachwuchsproblems anzunehmen hatten, und dass die meisten Frauen dabei bis an ihre Grenzen gingen. Diese Mutterfiguren wurden im Unterschied zu denen in vielen melodramatischen Filmen der Weimarer Republik (und später in den Heimatfilmen der BRD) nicht «verklärt» und nicht «verkitscht» (Möhrmann 1996). Auch sie wurden als Persönlichkeiten gezeigt, die sich durchkämpften, verantwortungsvoll Entscheidungen trafen und handelten. Dass das Private das Politische ist, wurde bereits in diesen Filmen deutlich: Familien-, Frauen-, Kindergeschichten waren der Fokus für die Dialektik von Verhältnissen und Verhalten, Seismograf für deren Qualität und Anregung für eigene Aktivitäten.

Mein Interesse richtet sich unter anderem darauf, ob die DEFA-FilmemacherInnen in der DDR die damals entwickelten Prinzipien der Kinderdarstellung – die zentrale soziale Funktion von Kindern in der Gesellschaft – aufgenommen haben. Und wenn ja, in welcher Weise.

«Die Buntkarierten»
(1949; SZ: Berta Waterstradt;[20] LV: Berta Waterstradt «Während der Stromsperre» [Hörspiel 1948]; R: Kurt Maetzig)

Erzählt wird das Leben der Guste Schmiedecke (Camilla Spira) von ihrer Geburt 1884 bis ins Jahr 1949. Aber es ist mehr als eine Biografie. Es geht um fünf Generationen einer Berliner Arbeiterfamilie, um knapp 70 Jahre deutscher Geschichte, vier politische Systeme, zwei Weltkriege, eine Weltwirtschaftskrise. Es ist eine Familienchronik, aber nicht aus der üblichen Sicht «von oben» (Adelsfamilien, Unternehmerfamilien), sondern konsequent aus der Sicht «von unten». Für den deutschen Film war das neu: «Ein Epos vom Arbeiterleben»[21] – in 105 Filmminuten.

In einer Familienchronik kommen naturgemäß Kinder vor. In «Die Buntkarierten» geht es, wie in den vorangegangenen DEFA-Filmen, um den Aufruf, Schutz- und Handlungsräume für Kinder zu schaffen. Aber der Zugang zum Problem ist ein anderer. Waterstradt und Maetzig zeigen drei Generationen von Arbeiterkindern. Deren Konflikte werden nicht ausgebreitet, es werden nur Momentaufnahmen aus dem Alltag der Kinder gezeigt, die schlaglichtartig deutlich machen, wie unterschiedlich die aufeinanderfolgenden Generationen lebten, sozialisiert wurden, sich verhielten und dass und warum sie im kapitalistischen Deutschland – Kaiserreich, Weimarer Republik, Faschismus – trotz einiger sozialer Reformen und vieler individueller Anstrengungen – immer «unten» blieben. Das Interesse der FilmemacherInnen an Geschichte ist breit gefächert: historisch und sozial, politisch und moralisch.

Guste gehört zu der ersten Kindergeneration. Ihre Mutter, «in Stellung», verheimlicht die Schwangerschaft, sie überlebt die Entbindung nicht. Guste, unehelich geboren, wird bei ihren Großeltern abgegeben. Sie erlebt ihre Kindheit in der engen dunklen Wohnung, mit zwei Cousinen in einem Bett, sie erlebt den arbeitslosen, trinkenden Großvater (Friedrich Gnaß), der aufstehen muss, wenn der Schlafbursche kommt, sie hört Tag und Nacht das Rattern von Großmutters Nähmaschine. Die Großmutter (Lotte Lieck) macht sich kaputt: «Kleine Kinder hängen einem wie 'n Gewicht am Halse. Wenn sie bloß groß wären, dass sie ein bisschen helfen könnten.» Wenige Jahre später: Die kleine Guste schläft im Unterricht ein, bekommt Schläge auf die Finger, Prügelstrafe ist normal, niemand macht ein Aufhebens davon. Dann ein unerwarteter Zwischenfall. Eine Klassenkameradin protestiert, die Strafe sei ungerecht, weil Guste «nachts Knöppe annähen» muss. Hier beginnt, was zu einem Leitmotiv des Filmes werden wird: das Thema Zivilcourage. Der spontanen naiven Empörung folgt ein Dammbruch. Auch die anderen Kinder fangen an zu sprechen. Auch

20 Berta Waterstradt (1907–1990), Stenotypistin, Schriftstellerin, seit 1931 Mitglied der KPD. 1933 inhaftiert (2 1/5 Jahre Zuchthaus). Ab 1945 war sie kulturpolitisch tätig, Dramaturgin beim Berliner Rundfunk, ab 1953 freie Schriftstellerin.

21 Titel der Filmkritik von H. U. Eylau in der *Tribüne,* Tageszeitung des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB) vom 9.7.1949.

sie müssen arbeiten, Zeitungen austragen, kleine Geschwister hüten. Ein Mädchen habe, so sagt sie, ihre kleinen Brüder an einen Baum gebunden, um sich ein wenig Ruhe zu verschaffen. Die junge Lehrerin – eben hat sie noch geschlagen – ist fassungslos, meldet die Zustände dem Rektor. Der bleibt ungerührt: Laut preußischem Schulrecht sei der Umgang mit der Armut Privatangelegenheit der Familien. Etwas älter geworden entwickelt Guste aufmüpfige Berufspläne: «Ich werde Herrschaft.» Sie will endlich bis zehn schlafen und den ganzen Tag Buletten essen dürfen. «Ich geh nicht in die Fabrik und nicht in Stellung. Ihr werdet schon sehen.» Aber natürlich wird sie Dienstmädchen – mit allen «deutschen» Tugenden: proper, arbeitsam, zuverlässig. Doch etwas hat sie aus dem Leben ihrer Mutter gelernt: Sie will kein uneheliches Kind. Und so trägt sie dem Malergesellen Paul Schmiedecke (Werner Hinz) beim ersten Rendezvous und noch ehe sie bereit ist, auch nur eine Runde mit ihm zu tanzen, aufgeregt, aber couragiert vor, was sie nicht ausstehen kann und sich nicht gefallen lassen wird: dass Arbeiter saufen, Kinder machen und die Mädchen sitzen lassen. Paul versichert glaubwürdig, er trinke nicht, sei aktiv in der Gewerkschaft und werde erst nach der Hochzeit an Kinder denken. Zur Hochzeit schenkt die «Herrschaft» der Braut die «Buntkarierten», die traditionelle Dienstmädchen-Bettwäsche. Das Ehepaar Schmiedecke bekommt zwei Kinder. Das kleine Familienglück dauert nur kurz. Im Herbst 1914 wird Paul einberufen.

Die zweite Kinder-Generation: Hans und Suse durchleben ihre Kindheit im Ersten Weltkrieg. Sie müssen nicht, wie ihre Mutter, Kinderarbeit verrichten. Aber auch sie hungern. Sie erleben noch keine Bombenangriffe. Aber sie erleben die Ängste der Mutter um den Vater und ihre ständige Erschöpfung wegen der Tag- und Nachtschichten, in denen sie Granaten drehen muss. Auch Hans geht – wie einst seine Mutter – in die noch immer preußische Schule. Im dritten Kriegsjahr quält er sich mit dem Aufsatzthema herum: «Warum wir unseren Kronprinzen lieben». Er weiß es nicht. Guste, die ihm helfen soll, reagiert gereizt, sie quälen andere Fragen: Warum der Krieg, der Hunger, die Ängste? Mitten im Krieg hat sie ihr einschneidendstes politisches Bildungserlebnis: In der Straßenbahn zwischen den übermüdeten Granatendreherinnen sitzt ein einziger Mann (Willi Rose). Und ausgerechnet der fängt an, couragiert gegen den Krieg zu agitieren. Der Landsturmmann spricht über den Interessen- und Kooperationszusammenhang von Regierung, Banken und Kriegsindustrie. Einige Frauen beschimpfen und bedrohen ihn. Aber Guste ahnt da eine Antwort auf ihre Fragen. Sie ist die Einzige, die begreift, dass «ihre» Granaten den Krieg nicht verkürzen, sondern verlängern. Sie betreibt Sabotage, arbeitet langsam und nachlässig, wird entdeckt, abgemahnt, kündigt und sucht sich, für noch weniger Lohn, eine andere Arbeit, bis nach dem Krieg, bis nach der Revolution, bis Paul zurückkommt, bis die Familie ihr geordnetes Leben wieder beginnen kann.

Die Kinder, in der Weimarer Republik zu Teenagern herangewachsen, machen sich – im Unterschied zu ihrer Mutter im gleichen Alter – wenig Sorgen um ihre Zukunft. Ihre Pflichten, Wünsche, Konflikte sind kleiner. Suse wünscht sich ein Fahrrad,

bekommt keines, und ihre Rebellion besteht darin, dass sie sich «couragiert» einen Bubikopf schneiden lässt, aber dann voller Angst nach Hause geht, weil sie realistisch genug ist, einen Familienkrach zu erwarten, in dem sie zerknirscht äußert, sie wolle auch mal «was vom Leben haben». Hans absolviert eine Lehre, wandelt auf Freiersfüßen, heiratet. Es kommen drei Kinder. Wieder ein kleines, aber kurzes Familienglück.

Dann die Weltwirtschaftskrise. Paul wird arbeitslos. Die ersten Zeitungsmeldungen über die Zusammenarbeit von Hindenburg, Hitler und Krupp. Guste – im Gedenken an ihre politische «Universität» in der Tram – prophezeit Krieg. Sie steht damit in dieser ihrer Familie auf verlorenem Posten. Paul kümmert sich nur um seine Gewerkschaft. Die nunmehr erwachsenen Kinder machen sich lustig über ihre Mutter und deren «Verrückten aus der Straßenbahn». Dann die «Machtergreifung» der FaschistInnen. Die Gewerkschaft wird aufgelöst, Paul stirbt.

Die dritte Kindergeneration: Hans' Kinder. Der Zweite Weltkrieg. Sohn Hans wird nicht einberufen. Als gelernter Dreher wird er in der Waffenproduktion eingesetzt. Seiner Mutter sagt er, er produziere Kinderspielzeug. Gustes Enttäuschung ist groß: Ihr Hans beteiligt sich freiwillig an der Kriegsproduktion, lügt, hat kein Vertrauen zu ihr. Und als sie laut protestiert, weil die Habseligkeiten des deportierten jüdischen Nachbarn zwangsversteigert werden, zerrt Hans sie weg: «Die kehren ja nicht wieder.» Ihr Sohn ist ein guter Arbeiter geworden, aber menschlich ein Anpasser, politisch ein Mitläufer. Gustes Erziehung hat nicht funktioniert. Die gesellschaftlichen Zwänge waren stärker.

Kurz vor Kriegsende kommen Hans, seine Frau und zwei Kinder bei einem Bombenangriff ums Leben. Nur Christel (Brigitte Krause), die älteste Tochter, überlebt, weil sie als Flakhelferin Dienst hatte. Gustes Trauer ist tief. Dennoch urteilt sie hart über ihren Sohn: «Hans hat mal gesagt: Soll ich etwa auf dem Schafott enden? Wäre mir lieber gewesen als dieser völlig sinnlose Tod.» Später im überfüllten Luftschutzkeller schimpft sie auf den Krieg und wird, während sie Kindern und Frauen hilft, abgeholt. Sie protestiert laut. Niemand hilft ihr. Sie bleibt im Gefängnis – bis zur Befreiung.

Dann erst kommt auch Christel zurück. Wie einst die Großmutter für das Waisenkind Guste gesorgt hatte, so sorgt nun die Großmutter Guste für das Waisenkind Christel. Aber es gibt gravierende Unterschiede. Christel muss nicht «in Stellung». Sie bewirbt sich an der Humboldt-Universität und wird für das Wintersemester 1949 immatrikuliert. Endlich bekommt ein Mitglied der Familie Schmiedecke den Zugang zu Wissen, die Chance zu systematischer Bildung. Zu diesem Anlass näht Guste für Christel ein Kleid aus den «Buntkarierten».

Aber der Kalte Krieg ist schon in vollem Gange. Christel hat Angst: «Und wenn nun Krieg kommt. Es steht in der Zeitung.» Guste: «Du sollst nicht nachplappern. Du bist doch meine Enkelin. Ihr müsst's schaffen, dass es keinen Krieg gibt.» Im Unterschied zu den ersten DEFA-Filmen geht es hier nicht nur um den Schutz der Kinder vor Kriegen, sondern auch schon um die Verantwortung der Jugendlichen für den Frieden.

«Die Buntkarierten» hatten Premiere im Juli 1949 – zwischen der Gründung der BRD im Mai und der Gründung der DDR im Oktober. Dieser Termin ist insofern interessant, als der Film in den politisch aufgeheizten Monaten gedreht wurde, in denen – mit Zustimmung und Schutz der jeweiligen Besatzungsmächte – langfristig über die Zukunft Deutschlands entschieden wurde. Beide Staaten schrieben damals fest, welche Entwicklungen sie zu nehmen beabsichtigten. Möglicherweise schon damals, aber ganz sicher im Nachhinein liest sich dieses durchaus kritische «Epos vom Arbeiterleben» wie ein Beitrag zur historischen Legitimierung eines Arbeiterstaates, optimistisch hinsichtlich der Friedens-, Bildungs- und Demokratiepolitik, aber nicht utopisch. Das politische Potenzial des Proletariats wird sichtbar gemacht, auch durch die Bilder von Kindern und Jugendlichen, unter ihnen auffällig viele Mädchen.

Kinder-Bilder in den 1950er Jahren: Halbstarke und Helden

Gründung des DEFA-Studios für Kinderfilme

Im Gesetzblatt der DDR vom 22. April 1953 erschien eine von Otto Grotewohl, Ministerpräsident der DDR, unterzeichnete staatliche Verordnung, der zufolge ein «DEFA-Studio für Kinderfilme» eingerichtet werden sollte (Verordnung 1953: 574). Dem waren wichtige politische und kulturpolitische Ereignisse vorausgegangen. Anfang Juli 1952 war auf der 2. Parteikonferenz der SED der Aufbau der Grundlagen des Sozialismus beschlossen, Ende Juli war die Resolution des Politbüros der SED «Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst» veröffentlicht worden. Auf der ersten Filmkonferenz im September 1952 zum Thema «Über die Fragen der fortschrittlichen deutschen Filmkunst» (rd. 250 TeilnehmerInnen) war es um die Kritik an einigen der neuesten Filme (zu viel Gesellschaftskritik) und um die Perspektive der DEFA (bewusste Mitarbeit an der Erziehung der arbeitenden Massen im Geiste des Sozialismus) gegangen, aber noch nicht um die Produktion von Kinderfilmen, obwohl darüber innerhalb der DEFA bereits seit einiger Zeit diskutiert wurde.

Bis dahin waren alle DEFA-Filme an Erwachsene adressiert gewesen. Kinder und Jugendliche waren damals ein zahlreiches und ein begeistertes Kinopublikum, aber es war üblich, aus dem Kinoprogramm für Erwachsene «kinder- und jugendgeeignete» Filme auszuwählen. In dem Aufsatz «Aufbruch zur Kontinuität» schreibt Ulrike Odenwald:[22] «Es gibt in den ersten Jahren nach 1945 überhaupt nicht die Idee, Filme gezielt *für* Kinder zu machen. Den Filmemachern […] fehlt jede begriffliche Vorstellung für das, was wir heute darunter verstehen» (Odenwald 2001: 301). Selbst die ersten Märchenfilme der DEFA nach Wilhelm Hauffs Kunstmärchen «Das kalte Herz» (1950; R: Paul Verhoeven) und «Der kleine Muck» (1953; R: Wolfgang Stau-

22 Ulrike Odenwald ist das Pseudonym des Kinderfilmregisseurs, Drehbuchautors, Dramaturgen und Schauspielers Walter Beck (*1929). Beck besuchte ab 1949 das Nachwuchsstudio der DEFA. 1984–1989 Präsident des Nationalen Kinder- und Jugendfilmfestivals «Goldener Spatz» in Gera.

dte) – Kultfilme bis heute – wurden für Erwachsene konzipiert (Odenwald 2001: 311). Im Nachhinein bezeichnet Odenwald die für Kinder freigegebenen Filme der 1940er und der beginnenden 1950er Jahre als «bedingte» Kinderfilme – zur Unterscheidung von den «echten» Kinderfilmen (ebd.: 301), die ab Mitte der 1950er Jahre hergestellt und über die DDR hinaus berühmt wurden.
Odenwald berichtet,

- dass ab Anfang der 1950er Jahre die Kinobegeisterung von Kindern auffiel und die Frage aufkam, wie dieses Interesse besser als bisher befriedigt werden sollte;
- dass im November 1951 einige DEFA-Regisseure und -Dramaturgen auf einer Studienreise die Kinderfilmproduktion kennenlernten, die es – ebenso wie eigenständige Kindertheater und Kinderopern – in der Sowjetunion längst gab;
- dass sie nach ihrer Rückkehr bei der Stoffplanung für das kommende Jahr auf den Mangel an Kinderfilmen aufmerksam machten;
- dass dann jene Verordnung über die Gründung eines eigenständigen DEFA-Studios für Kinderfilm erfolgte.

Ein Zeichen dafür, dass Kinder ernst genommen wurden und den Staat etwas kosten durften. Von «echten» Kinderfilmen wird in dieser Studie nur in Ausnahmen die Rede sein.

Thematische Linien im DEFA-Studio für Spielfilme

Das DEFA-Studio für Spielfilme setzte in den 1950er Jahren die 1946 begonnene Produktion von Filmen zur deutschen Geschichte und Gegenwart fort und begründete damit thematische Linien, die bis zur Auflösung der DEFA weitergeführt, erweitert und differenziert wurden. Die kritische Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte, die es in der ostdeutschen Filmproduktion im Unterschied zu der damaligen westdeutschen Filmproduktion gab (Gregor 1981: 39 f.), war in der DDR politisch gewollt. FilmemacherInnen bekamen – wie alle anderen Kunstschaffenden auch – den gesellschaftlichen Auftrag, ihren Beitrag zur Schaffung des angestrebten neuen nationalen, geschichts- und klassenbewussten Selbstbewusstseins der Bevölkerung zu leisten. Die «vergangenheitsgeschichtlichen» Filme nahmen ihre Stoffe vor allem aus der Geschichte Preußens, der Arbeiterbewegung, des Faschismus und des antifaschistischen Widerstands sowie der beiden Weltkriege. Die «gegenwartsgeschichtlichen» Filme beschäftigten sich mit Menschen in der Nachkriegszeit in beiden deutschen Staaten, im Kalten Krieg und beim sozialistischen Aufbau (vgl. Brömsel/Biehl 1994: 356 ff.).

Als «gegenwartsgeschichtlich» bezeichne ich die Filme, weil die FilmemacherInnen der DEFA, besonders einige junge, bewusst daran arbeiteten, auch die Gegenwart als einen geschichtlichen Vorgang zu begreifen und sie als geworden, veränderbar und kritisierbar darzustellen. Die kritische Auseinandersetzung mit der DDR-Gegenwart war allerdings gelegentlich komplizierter als die mit der Vergangenheit. Die neuen Konflikte verlangten nach neuen Erzählweisen und neuen ästhetischen Gestaltungs-

mitteln. Und sie war oft auch deshalb schwieriger, weil Gegenwartsstoffe, wenn sie als geschichtliche Stoffe verstanden werden, immer die aktuelle Politik und damit das Handeln der jeweiligen Machthabenden tangieren. Und genau da lag – bis zum Ende der DEFA – die sensible Grenze für kritische Positionen.

Bereits bei einem groben Überblick über die 1950er Jahre fallen drei Dinge auf:

Erstens. In Filmen, die vor 1945 spielen, kommen häufig ungeborene oder neugeborene Kinder vor. Sie kommen nicht oder selten ins Bild, aber sie haben eine wichtige dramaturgische Funktion. Wie in «Kuhle Wampe» und in «Cyankali» verschärft allein ihre Existenz die sozialen Konflikte der Erwachsenen erheblich und ist damit zugleich eine Metapher für die Menschenfeindlichkeit der jeweiligen Gesellschaft.

«Kein Hüsung» (1954; SZ: Ehm Welk nach dem 1857 erschienenen gleichnamigen Roman von Fritz Reuter; R: Artur Pohl) spielt in einem mecklenburgischen Dorf vor der Revolution von 1848. Johann (Rudolf Krieg) und die schwangere Mariken (Eva Kotthaus) stehen im Dienst eines Barons (Hans Anselm Perten). Für die Heirat benötigen sie – laut den damals noch geltenden mittelalterlichen Landesgesetzen – dessen Einwilligung und dessen «Hüsung», das Wohnrecht auf seinem Land. Er gibt sie ihnen nicht, weil Mariken ihn einst abgewiesen hat. Mariken versucht es bei der Baronin (Ursula Burg), aber auch sie weist Mariken ab. Unmoralischen Lebenswandel dulde sie nicht. Bei einem letzten verzweifelten Vorstoß erschlägt Johann den Baron in Notwehr und flieht. Mariken bekommt das Kind. Auf Anordnung der Gräfin muss sie mit ihm in einer armseligen Hütte hausen. Dann wird ihr das Kind weggenommen. Mariken stirbt bald. Johann gelingt die Flucht, er nimmt an der 1848er Revolution teil, kommt später zurück, holt den Jungen und will ihn zu einem politischen Kämpfer erziehen. Eine optimistische Tragödie.

In diesem Sinne spielen (ungeborene) Kinder auch mehrfach in Filmen eine Rolle, in denen Menschen aus Überzeugung im antifaschistischen Widerstandskampf arbeiten und sich angesichts der ständigen Gefahr gezwungen sehen zu entscheiden, ob sie das Kind bekommen wollen oder nicht. Jedes Kind, das – wie beispielsweise in «Stärker als die Nacht» (1954; SZ: Kurt und Jeanne Stern; R: Slatan Dudow) – ausgetragen wird und das Licht dieser Welt erblickt, steht für die Hoffnung auf eine bessere und friedliche Zukunft.

Zweitens. Einige FilmemacherInnen drehten schon zu Beginn der 1950er Jahre Filme zum Thema «alleinerziehende Mütter», zu dem Kinder naturgemäß gehören. In den 1950er Jahren geht es noch nicht, wie in den späteren Jahrzehnten zunehmend, um Frauen, die sich emanzipieren wollen, und um außereheliche oder Scheidungskinder, die den ehelichen vor dem Gesetz gleichgestellt sind. Es geht vielmehr um Frauen, die den Ehemann, auf dessen Existenz sie ihre eigene Zukunft und die ihrer Kinder gebaut haben, durch einen Schicksalsschlag verlieren und die sich und die Kinder allein durchbringen müssen. In «Gejagt bis zum Morgen» (1957; SZ: Arthur Kuhnert/Ludwig Turek; R: Joachim Hasler 1929–1995, nach Erinnerungen des, wie er sich selbst nannte, «proletarischen Schriftstellers» Ludwig Turek 1898–1975) bleibt

eine Arbeiterfrau mit ihren zwei Söhnen allein – ohne Unterstützung, ohne Geld. Die Not ist so groß, dass der 13-jährige Ludwig betteln geht und sein Bett opfert, um daraus für seinen kleinen, an Tuberkulose gestorbenen Bruder einen Sarg tischlern zu lassen. Auf dem Friedhof kommt es um den Sarg zu einer Auseinandersetzung mit dem betrunkenen Tischler, der unglücklich in die Grube stürzt und stirbt. Ludwig wird von der kaiserlichen Polizei des Mordes verdächtigt. Er flieht, bis er am Morgen vom Sohn des Tischlers gerettet wird, der von Ludwigs Unschuld überzeugt ist und ihm und seiner Mutter Arbeit in seiner kleinen Druckerei verspricht. Dieses Happy End wirkt vielleicht dramaturgisch inkonsequent, aber es zeigt, welcher Zufälle es für Arbeiterwitwen und -waisen bedurfte, um durchzukommen.

In «Besondere Kennzeichen: keine» (1956; SZ: Berta Waterstradt; R: Joachim Kunert *1929) verliert eine junge Frau (besondere Kennzeichen: keine) ihren Mann durch den Krieg und muss ihre beiden kleinen Kinder allein durchbringen. Widerwillig arbeitet sie als Trümmerfrau, um Geld und Lebensmittelmarken zu verdienen; sie wird Näherin, besinnt sich auf ihren Wunsch, Lehrerin zu werden, studiert, unterrichtet. Aus der unfreiwilligen Erwerbsarbeit wird durch das Erlebnis der zunehmenden eigenen Leistungsmöglichkeiten eine bewusste Emanzipation. Nach einigen Irrtümern findet sie am Ende sogar den richtigen Mann, der auch für ihre Kinder gut ist. Gemessen an anderen DEFA-Filmen werden diese Kinder als erstaunlich pflegeleicht dargestellt, allerdings ohne verniedlicht zu werden. Je größer sie werden, um so mehr werden sie zu einer Stütze für ihre Mutter, weil diese, das wird ausführlich gezeigt, ihre Kinder bei jeder größeren Entscheidung nicht nur zurate zieht, sondern auch auf die möglichen Folgen aufmerksam macht. Der Film sollte zweifellos dazu ermutigen, nicht trotz, sondern wegen und für die Kinder ein neues Leben zu beginnen.

Drittens. Zur gleichen Zeit gab es offensichtlich mehr und größere Schwierigkeiten bei der politisch-moralischen Erziehung von Jugendlichen, als von den Regierenden erwartet. Einige FilmemacherInnen interessierten sich für «schwer erziehbare» Jugendliche, aber bemerkenswerter Weise nicht für deren Leben *in* den Heimen oder Jugendwerkhöfen, sondern ihre Leben *danach.* Im Unterschied zu den etwa gleichzeitig entstandenen Filmen über «halbstarke» Jungen geht es hier vorwiegend um Mädchen. Nachdem sie aus den Anstalten geflohen sind, müssen sie sich allein durchschlagen. In dem heiter-ernsten Film «Vergesst mir meine Traudel nicht» (1957; SZ: Kuba 1914–1967/Kurt Maetzig; R: Maetzig) spielt Eva-Maria Hagen die 17-jährige Traudel, die sich erfolgreich aus dem Heim nach Berlin durchschlägt und sich dabei «ebenso raffiniert wie naiv, verlogen wie treuherzig» (Schenk 1994: 386) verhält. Mit charmanter Unverschämtheit wickelt sie junge Männer um den Finger. Im Heim hat sie sich ein unwiderstehliches Selbstbewusstsein angeeignet, aber eine Reihe von ganz «normalen» Alltagstätigkeiten und Verhaltensweisen nicht gelernt. Beispielsweise hat sie offenbar nie geübt, allein Kleider auszusuchen und zu kaufen, und so treibt sie mit ihrer Unentschlossenheit eine Verkäuferin an den Rand des Wahnsinns, ohne es

auch nur zu bemerken, und wählt schließlich gegen deren sachkundigen Rat ein sehr teures Rüschenkleid, das ihr nicht steht, aber einen langgehegten Kindheitstraum erfüllt. Im Laufe der verwickelten Handlung stellt sich allmählich heraus, dass sie nicht als Asoziale oder schwer Erziehbare in dem Heim gelandet war, sondern als Waise. Es findet sich der letzte Brief ihrer Mutter aus dem KZ Ravensbrück, der mit den Worten endet: «Vergesst mir meine Traudel nicht.» An ihrem 18. Geburtstag, dem Tag ihrer Volljährigkeit, bekommt sie einen Ausweis mit den richtigen Angaben. Bald darauf wird sie den jungen Mann heiraten, den sie auf ihrer abenteuerlichen Reise kennengelernt hat. Ein Happy End, das ohne ihre tragische Vorgeschichte und deren Aufdeckung wohl nicht möglich gewesen wäre.

Helga, das «Mädchen von 16 ½» (1958; SZ: Ilse Czech-Kuckhoff *1908; R: Carl Balhaus 1905–1968), Kriegswaise, läuft ihrer Tante davon, treibt sich in Berlin herum, macht Männerbekanntschaften und landet in einem Jugendwerkhof, aus dem sie flieht, um einen jungen Mann zu suchen, den sie nicht vergessen kann. Sie findet ihn in einer Bar. Er ist heruntergekommen, pleite und will sie «anschaffen» schicken. Sie ist mittlerweile reif genug, um sich zu verweigern. Sie kehrt in den Jugendwerkhof und zu einem Jungen zurück, der lange um sie geworben hat. Ebenfalls ein Schluss, der ErzieherInnen und Jugendlichen Mut machen sollte, aber insgesamt ein Film, der wegen «mangelhafter Kenntnis des Lebens» kritisiert wurde (Schenk 1994: 389) und im Unterschied zu der heiteren «Traudel» wenig Publikum in die Kinos lockte.

Viertens. Publikumserfolge wurden die später als Berlin-Filme bezeichneten Produktionen: «Eine Berliner Romanze» (1956) und «Berlin – Ecke Schönhauser» (1957).

«Berlin – Ecke Schönhauser»
(1957; SZ: Wolfgang Kohlhaase; R: Gerhard Klein)
Der (nicht nur in diesem Kontext) interessanteste dieser Filme in den 1950er Jahren ist zweifellos «Berlin – Ecke Schönhauser». Es ist der dritte Spielfilm von Regisseur Gerhard Klein und Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase. Beide waren Berliner, beide stammten aus dem Arbeitermilieu. Kohlhaase (*1931), Sohn eines Maschinenschlossers, war aufgewachsen in Berlin-Adlershof; der ältere Gerhard Klein (1920–1970) war aufgewachsen in einer Berliner Kleingartenkolonie, hatte den Arbeitsdienst absolvieren, anschließend in den Krieg ziehen müssen und, so Kohlhaase: «Er konnte von Glück reden, dass er überlebt hat»; denn er war «vor Moskau halb erfroren und fast verreckt […]. [1946] kam er in das getrennte, gespaltene und doch offene Berlin. Berlin war ja einer der Weltorte, etwas Enormes und etwas Abnormes zugleich, eine ständige Herausforderung, ein ständiges Abenteuer. Ich meine, dass man für 20 Pfennig von einer in die andere Stadt fahren konnte und sich gar nicht fragen mußte: Soll ich jetzt hierhin oder dahin? Es stand ja beides zur Verfügung. Und zugleich begann eine völlig unterschiedliche, ja gegensätzliche Entwicklung. Davon war Klein betroffen und darüber wollte er etwas erzählen: Über die zwei Welten in einer Stadt» (Kohlhaase 1984: 20 f.).

Die Mitte der 1950er Jahre gehört zu den angespanntesten Zeiten des Kalten Krieges. 1955 ratifizierte der Deutsche Bundestag die Pariser Verträge, die BRD trat damit in die Europäische Wirtschaftsunion und die NATO ein, stellte mit Unterstützung der Westmächte (die USA gaben drei Milliarden US-Dollar) die Bundeswehr auf und beschloss die Hallsteindoktrin, der zufolge die Bundesregierung den diplomatischen Kontakt zu jedem Land abbrechen würde, das die DDR anerkennt. Mit diesen Schritten wurde der sogenannte Alleinvertretungsanspruch der BRD untermauert und rückte die Vereinigung der beiden deutschen Staaten in weite Ferne.

Ihren ersten Spielfilm, den West-Ost-Kinderkrimi «Alarm im Zirkus» (1955), hatten Kohlhaase und Klein in der neu gegründeten Kinderfilmgruppe gedreht. Es folgte «Eine Berliner Romanze» (1956), die Liebesgeschichte zwischen einem Mädchen aus Ost- und zwei Jungen aus West-Berlin, die den Autoren, wie Kohlhaase später einräumte, «ein bißchen schematisch geraten [war], nicht in den Details, aber […] der Film verarbeitet das Ost-West-Problem nur aus dem Verständnis des Jahres '55, das ein unausgegorenes Verständnis war» (Schmidt 1984: 26). «Eine Berliner Romanze» lief mit beachtlichem Erfolg – besonders wegen des differenzierten Spiels der jungen DarstellerInnen Annekathrin Bürger, Ulrich Thein und Jens-Uwe Pape.

Bei ihrem dritten Film zeigte sich, dass Klein und Kohlhaase schnell gelernt hatten, die Ost-West-Problematik differenziert und realistisch zu gestalten. «Berlin – Ecke Schönhauser» – das ist die belebte Kreuzung der Geschäftsstraßen Schönhauser Allee und Eberswalder Straße, an der sechs Straßen, mehrere Straßenbahnlinien und die U-Bahn-Linie Pankow–Alexanderplatz zusammentreffen, die hier als Hochbahn auf einem Viadukt fährt, der von den BerlinerInnen «Magistratsschirm» genannt wird, weil er vor Regen und Sonne schützt. Schon in den 1950er Jahren fanden sich am Fuße der U-Bahn-Treppe täglich viele Jugendliche – vor allem Jungen – aus dem Viertel ein, um ihre freie Zeit totzuschlagen. Zu ihnen gehören die Hauptfiguren des Films: Dieter (Ekkehard Schall), Karl-Heinz (Harry Engel), Kohle (Ernst-Georg Schwill) und als einziges Mädchen Angela (Ilse Pagé), die alle zwischen 16 und 18 Jahre alt sind.

Der Film beginnt damit, dass Dieter über die nahe Grenze in den Sowjetischen Sektor und in die zuständige Volkspolizeiwache rennt und atemlos sagt: «Kohle ist tot.» Der Kommissar der Volkspolizei (VP) (Raimund Schelcher) scheint nicht überrascht. Offenbar kennt er die Jungen und sie ihn. Er zögert, bevor er antwortet. Dann Rückblende: Die Ereignisse werden erzählt, die zu Kohles Tod führten. Die Jungen unter dem Magistratsschirm pöbeln Leute an, langweilen sich, kommen auf die Idee, eine Straßenlaterne zu zerschmeißen. Eine Mutprobe. Keiner will es riskieren. Da verspricht Karl-Heinz dem Kohle eine West-Mark. Dafür tut er es, und er trifft. Passanten sind empört, sie beschimpfen die «Rowdies». Die reagieren arrogant und frech. Polizei wird herbeigerufen. Alle Jungen werden zur Wache geführt, wo der besagte VP-Kommissar ihre Personalausweise zunächst einsammelt, dann zurückgibt und dabei jeden nach seiner Familiensituation fragt. Kohle, der nach eigenen Aussagen

zweimal sitzen geblieben ist und deshalb keine Lehrstelle bekommen hat, «nicht einmal in einem Volkseigenen Betrieb», wie er mit Humor kommentiert, verspricht der Kommissar, sich darum zu kümmern. Mit ein paar guten Ratschlägen schickt er alle nach Hause. Aber sie werden sich weiterhin an ihrem Treffpunkt einfinden.

In den 1950er Jahren traten in vielen Ländern viele der um 1940 und später Geborenen unerwartet renitent und aggressiv auf. Sie stellten nicht nur ihre Eltern, sondern die jeweiligen Gesellschaften vor ganz neue soziale und politische Probleme. Tatsächlich gab es zwischen dieser Kriegs- beziehungsweise Nachkriegsgeneration und allen vorangegangenen Generationen erhebliche Brüche im Hinblick auf politische, soziale und kulturelle Erfahrungen. Viele Angehörige der jungen Generation konnten sich die Lebens-, Kriegs- und Nachkriegserfahrungen ihrer Eltern nicht vorstellen und wollten deren Erziehungsprinzipien und Wertvorstellungen nicht folgen (Hobsbawm 1998: 412). Über solche widerspenstigen Jugendlichen wurden sehr bald Kinofilme gedreht: Am berühmtesten ist der US-amerikanische Film «Denn sie wissen nicht, was sie tun» (1955; R: Nicolas Ray) mit James Dean in der Hauptrolle. Der Originaltitel «Rebels without cause» (Rebellen ohne Grund) lässt vermuten, dass der Film als Warnung an Erwachsene, insbesondere Eltern, und an Jugendliche selbst gedacht war. Tatsächlich aber nahmen viele junge Männer – auch Mädchen – ihn zum Vorbild. Eine Art «Werther-Effekt». Ähnlich erging es dem in der BRD erschienenen Film «Die Halbstarken» (1956; R: Georg Tressler) mit Horst Buchholz und Karin Baal. Halbstarke war ein Begriff, der sich damals in den deutschsprachigen Ländern durchsetzte. In andere Sprachen ist er wörtlich nicht zu übersetzen. Wie «Berlin – Ecke Schönhauser» erzählten auch diese beiden Filme tragisch endende Geschichten, in denen versucht wurde, die Ursachen und Motive dieses neuen sozialen Phänomens zu ergründen.

Sowohl in «Denn sie wissen nicht, was sie tun» als auch in die «Die Halbstarken» sind Vater-Sohn-Konflikte die zentralen Gründe für die Auflehnung der Heranwachsenden. Die Jungen sehen in ihren Vätern keine Vor- und Leitbilder, was diese aber ihrerseits erwarten. In dem US-amerikanischen Film kommt der Sohn mit seinem Vater nicht klar, weil der sich – statt gegen seine dominante Frau und gegen die Anforderungen der US-amerikanischen Gesellschaft aufzumucken – nachgiebig bis unterwürfig verhält. Er ist in den Augen des Sohnes ein Schwächling und Feigling. Der Sohn will anders sein, ein Mann, ein Held. Er will sich wenigstens in seiner Schule Anerkennung, Respekt und Macht erkämpfen, nimmt teil an einem illegalen Wettrennen mit geklauten Autos gegen einen Mitschüler, seinen Rivalen. Diese «Mutprobe» kostet in letzter Konsequenz zwei Todesopfer.

In dem bundesdeutschen Film dagegen kommt der Sohn mit dem Vater, der sich seiner Frau und seinen Söhnen gegenüber diktatorisch verhält, nicht klar. Als Grund für das Verhalten des Vaters wird angegeben, dass er ohne eigene Schuld in hohe Schulden geraten sei. Um diesem Vater zu entkommen, verlässt der Sohn die Familie. Überzeugt, finanzieller Druck sei die Ursache allen Unglücks und Glück (= Reich-

tum, Wohlleben, Weiber) könne man kaufen, plant er Raubzüge. Er fängt an, sich – wie sein Vater – Schwächeren gegenüber diktatorisch zu verhalten, und bringt seine Freunde dazu, mit ihm einen dilettantisch vorbereiteten Überfall auf einen Geldtransport zu verüben. Der missglückt. Auch in diesem Film gibt es Tote, Verletzte und – vor allem die Reue des Vaters über sein egoistisches Verhalten.

In beiden Filmen geht es also um Schwierigkeiten beim Erwachsenwerden in kleinbürgerlichen Milieus und um Eltern, die ihre eigenen Konflikte an ihren heranwachsenden Kindern auslassen, unter anderem, indem sie mit ihnen nicht «auf Augenhöhe» kommunizieren. In dem US-amerikanischen Film versagen sie, weil sie ihren Kindern Wertvorstellungen, Geschlechterrollen und Verhaltensweisen vorleben, die die Jungen nicht akzeptieren und respektieren können. In dem bundesdeutschen Film versagen sie, weil die Familie und die Individuen durch die Macht des Geldes zerstört werden. In beiden Filmen werden die Ursachen für das Verhalten der Jungen letztendlich in den Familien gesucht.

In deutlichem Unterschied zu diesen beiden Filmen, die eindeutig in der überkommenen literarischen Tradition der Vater-Sohn-Konflikte stehen, schildert «Berlin – Ecke Schönhauser» ein vergleichsweise komplexes gesellschaftliches Bedingungsgefüge. Während der Spielort der «Halbstarken» (West-Berlin) nur mühsam an den Autokennzeichen zu entdecken ist und jede bundesdeutsche Großstadt sein könnte, ist Ost-Berlin als Ort der Handlung von «Berlin – Ecke Schönhauser» unabdingbar. Das Zerdeppern einer Laterne und die Wette um eine West-Mark – diese vergleichsweise unspektakulären Vorgänge sind die Auslöser für alle weiteren dramatischen Ereignisse, die so nur in dem geteilten, noch «offenen» Nachkriegs-Berlin möglich sind.

Angela und die drei Jungen gehen nicht, wie der VP-Kommissar ihnen geraten hat, nach Hause. Gezeigt wird, warum. Ihr jeweiliges Zuhause wird kurz und treffend charakterisiert. Dieter hat im Krieg beide Eltern verloren, er muss ein Zimmer mit seinem großen Bruder, einem überzeugten Volkspolizisten, teilen. Der mag Dieter, weil er gut arbeitet und beispielsweise, als ein Blindgänger entdeckt wird, besonnen reagiert, Menschen rettet, Sachschäden verhindert. Aber der «Große» kann und will nicht begreifen, warum der «Kleine» sich sowohl ihm als auch der FDJ-Leitung[23] seines Betriebes gegenüber beharrlich weigert, seine freie Zeit «vernünftig» – was für ihn heißt: mit nützlicher gesellschaftlicher Arbeit – zu verbringen. Er begreift auch nicht, warum der «Kleine» auf seiner eigenen Meinung besteht: «Warum kann ich nicht reden, wie ich will? Warum habt ihr lauter fertige Vorschriften? Wenn ich an der Ecke steh', bin ich halbstark, wenn ich Boogie tanze, bin ich amerikanisch. Und wenn ich das Hemd über die Hose trage, ist das politisch falsch.» Diese Diskussion, die wie offenbar schon viele Diskussionen vorher erregt, fair, aber ergebnislos verläuft, zeigt, welche gravierenden Unterschiede hinsichtlich der Lebensentwürfe und

23 FDJ = Freie Deutsche Jugend, DDR-Jugendorganisation.

Wertvorstellungen es – bei aller grundsätzlichen Übereinstimmung – zwischen den nur wenige Jahre auseinanderliegenden Kriegskindern gibt. Später, als vieles schiefgelaufen ist und der FDJ-Sekretär aus Dieters Betrieb als Entschuldigung das über Jahrzehnte beliebt gebliebene Argument anführt, sie hätten sich «nicht genügend mit ihm auseinandergesetzt», wird der große Bruder sagen: «Zusammensetzen wäre mitunter vielleicht besser. Wir haben jahrelang hier in einer Bude zusammengewohnt, und ich habe nicht begriffen, dass man nur mit einem leben kann, wenn man ihm auch zuhören will.» Die drei anderen jungen Berliner müssen sich mit ihren Eltern auseinandersetzen, die ebenfalls noch jung, das heißt um die 40 Jahre alt sind. Angela und Kohle wohnen bei ihren Müttern, sie haben im Krieg «nur» ihre Väter verloren.

In «Berlin – Ecke Schönhauser» wird ein moderneres Frauen- und Mädchen-Bild gezeigt als in dem US-amerikanischen und in dem bundesdeutschen Film, in denen beide Mütter Hausfrauen sind. Die Mutter des US-amerikanischen Helden ist herrschsüchtig, die des deutschen demütig. Dafür ist die Freundin des deutschen Helden berechnend; die des US-amerikanischen Helden anschmiegsam und folgsam. Beide Filme folgen dem alten komplementären Muster: die Frau als «Herrin» oder als «Dienerin». Die Mütter von Angela und von Kohle dagegen sind berufstätig, verdienen ganz selbstverständlich das lebensnotwendige Geld für sich und ihre Kinder und versuchen, die Vereinbarkeitsproblematik zu meistern, indem sie mit mehr oder weniger Erfolg ihren Kindern Aufgaben im Haushalt übertragen. Gezeigt wird auch, dass beide Kriegswitwen in Konflikte zwischen ihrer Frau- und ihrer Mutterrolle geraten; dass sie – um ihrer Kinder, ihrer selbst und ihrer aller Würde willen – unerwartete moralische Entscheidungen treffen müssen. Und dass ihre heranwachsenden Kinder sie dabei genau und kritisch beobachten.

Kohles Mutter lebt mit einem Mann zusammen, der ihre beiden Kinder drangsaliert, der sich aber – angesichts des anhaltenden Männermangels – für die Frau unentbehrlich weiß. Als sie ihn dabei ertappt, wie er Kohle verprügelt, droht sie, ihn rauszuwerfen. Als der seinerseits droht, bevor er gehe, werde er alles kurz und klein schlagen, begreift Kohle, dass seine Mutter sich für das ihrer Einschätzung nach kleinere Übel entscheiden wird: Sie wird alles lassen, wie es ist. Angelas Mutter hat einen verheirateten Liebhaber, ihren Chef. Wenn er abends kommt, schickt sie ihre 16-jährige Tochter bis Mitternacht aus der winzigen Wohnung, «runter» – immer in dem Zwiespalt zwischen schlechtem Gewissen und dem Wunsch, Angela möge die Bedürfnisse ihrer alleinstehenden Mutter begreifen und respektieren. Angela begreift nicht, fühlt sich zurückgesetzt. Es kommt zu heftigen Krächen zwischen beiden Frauen. Als Angela später wegen der Jungs von der Polizei verhört wird, ahnt die Mutter, dass die Tochter «unten» in kriminelle Machenschaften verwickelt worden sein könnte. Als ihr Liebhaber, statt ihr Mut zu machen, ihr aus Angst, selbst in die Sache hineingezogen zu werden, Vorwürfe macht, wirft sie ihn hinaus – ungeachtet seiner Ankündigung, er als ihr Abteilungsleiter werde sie Konsequenzen spüren lassen. Karl-Heinz hat in Ost-Berlin die Schule geschmissen, weil seine Eltern, Besitzer eines offenbar beträcht-

lichen Kontos in West-Berlin, zwei Jahre zuvor beschlossen hatten, «rüberzugehen». Nun haben sie zwei Mietshäuser in Ost-Berlin geerbt und sitzen unentschlossen zwischen Baum und Borke.

Im Unterschied zu «Rebels without cause» und «Die Halbstarken» erzählt «Berlin – Ecke Schönhauser» Geschichten von mehreren, sehr verschiedenartigen Familien, die aber alle in ihrem Alltag noch mit den Folgen des Krieges zu kämpfen haben: mit Wohnungsnot, Munitionsfunden, Versorgungsengpässen, mit Männermangel, moralischen Konflikten, der Verführung durch das Wirtschaftswunder-West-Berlin und last but not least mit der Teilung der Stadt, die hier für die Teilung der Welt steht und damit für weltpolitische Vorgänge, in denen sich *alle* Figuren, auch die jungen, zurechtfinden müssen.

Alle diese Personen, die Kinder und die Erwachsenen, ernst zu nehmen und ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, ohne ihnen alles zu verzeihen, das ist ein Prinzip der FilmemacherInnen. Ein weiteres Prinzip besteht darin zu zeigen, wie sich diese Jugendlichen mühen, in diesem schwierigen Bedingungsgeflecht ihren Weg allein zu finden, ohne die Hilfe der selbst hilfsbedürftigen Erwachsenen. Jeder für sich und miteinander. Aber sie bilden keine Gang und sie folgen keinem Anführer. Trotz bester Absichten geraten sie in diesem konfliktgeladenen Umfeld immer wieder in gefährliche Situationen.

Gezeigt wird, dass die Ecke Schönhauser auch nach ihrer Begegnung mit der Polizei der Ort bleibt, an dem sie nicht nur «abhängen», sondern auch ihre Entscheidungen treffen. Angela und Dieter «gehen zusammen». Als Dieter mit eigenen Augen sieht, wie Kohle von seinem «Stiefvater» öffentlich gedemütigt wird, verspricht er Kohle, immer, was auch komme, zu ihm zu halten. Und Karl-Heinz fragt Dieter: «Würdest du in den Westen gehen, wenn du könntest?» Karl-Heinz meint die Frage ernst; denn er steht unter erheblichem Druck. Von seinen Eltern im Stich gelassen, bereitet er allein seine Zukunft im Westen vor. Um an das notwendige Westgeld zu kommen, klaut er DDR-Personalausweise und verkauft sie an kleine Ganoven in West-Berlin, die sie an andere West-BerlinerInnen weiterverkaufen. Ein einträgliches Geschäft; denn diese konnten bis zum August 1961 in Ost-Berlin ihre Einkäufe machen, wo Grundnahrungsmittel, Industriewaren oder Bücher ohnehin billiger und darüber hinaus noch zum illegalen Kurs von einer Mark West zu fünf Mark Ost zu haben waren. Aber einkaufen konnten sie nur unter Vorlage eines speziellen Dokuments, das nur den West-BerlinerInnen zustand, die in Ost-Berlin arbeiteten, oder eben eines DDR-Personalausweises. Karl-Heinz ist mit den Ausweislieferungen im Rückstand. Er braucht für seine Diebstähle einen Komplizen. Dieter denkt nach und lehnt das Angebot ab.

Alle diese Entscheidungen haben verhängnisvolle Folgen. Karl-Heinz fliegt auf, flieht in den Westsektor, wo seine Geschäftspartner ihm einen Job versprechen – auf Probe. Er soll einen Mann k. o. schlagen, stellt sich aber ungeschickt an und schlägt ihn stattdessen tot. Die Kumpane lassen Karl-Heinz sitzen. Er kehrt in Panik nach

Ost-Berlin zurück, um von seinen Eltern Geld für seine Flucht zu holen. Dieter als sein Freund und möglicher Mitwisser wird indessen in Ost-Berlin vorgeführt und verhört. Kohle und Dieter lauern Karl-Heinz im Dunkeln auf, Kohle, weil er die erwettete Westmark noch immer nicht bekommen hat, und Dieter, weil er seinetwegen von der Polizei verdächtigt wird. Die drei Jungen streiten. Karl-Heinz zieht eine Pistole, Dieter wirft etwas, ein Schuss löst sich, Karl-Heinz fällt und bleibt liegen. Die beiden glauben, ihn getötet zu haben. Sie wissen nicht weiter, sehen nur einen Ausweg: West-Berlin. In dem dortigen Flüchtlingsauffanglager begründen sie ihre Flucht politisch, denn, so treuherzig der naive, aber gewitzte Kohle: «Politisch zieht immer.»

Als Angelas Mutter von der Schwangerschaft ihrer 16-jährigen Tochter erfährt, brechen auch bei ihr die alten Vorurteile wieder durch: «Wie ein Straßenmädchen. Das hätte dein Vater erleben sollen.» Alleingelassen wird Angela mit alledem nicht fertig. Sie haut ab, irrt durch das nächtliche Ost-Berlin, wird aufgegriffen und kommt bei Dieters Bruder unter. Indessen bekommt Dieter im Aufnahmelager Skrupel: Wenn nun Karl-Heinz gar nicht tot ist, wenn es nun Notwehr war, «dann sind wir doch umsonst abgehauen. Jetzt werden alle sagen, dass sie Recht gehabt haben. Ich bin ein Schwein.» Er erwägt zurückzugehen. Kohle dagegen will das auf gar keinen Fall, endlich ist er dem Stiefvater entronnen und mit seinem besten Freund zusammen. Der Lagerleiter erfährt von diesem Gespräch und unterzieht Dieter einer intensiven Befragung: ob Dieter als Bruder eines Volkspolizisten einen politischen Auftrag habe, ob er für die Russen spioniere. Nach diesem Verhör soll Kohle allein nach Westdeutschland ausgeflogen werden. Kohle will die Trennung mit einem Trick verhindern. Er tut, was er einmal im Kino gesehen hat. Er braut einen Trank, der hohes Fieber verursachen soll, und macht dabei Pläne: gemeinsam nach Holland (da versteht man Deutsch), dann nach Indien (das ist neutral), dann Angela nachholen. Von dem giftigen Trank wacht Kohle nicht mehr auf. Dieter verlässt heimlich das Lager.

Dann folgen die Bilder vom Beginn des Films: Dieter rennt über die Sektorengrenze nach Ost-Berlin ins Polizeirevier und sagt atemlos: «Kohle ist tot.» Der Kommissar schweigt, blickt nicht hoch, tippt langsam auf einer alten Schreibmaschine und sagt: «Kohle ist tot. Und ich wollte ihm eine Lehrstelle besorgen.» Und dann: «Karl-Heinz muss für zehn Jahre ins Gefängnis. Totschlag.» Ablesbar wird, dass die Aufgaben, die dieser Kommissar übernahm, als er sich entschied, Volkspolizist zu werden, und die er als seine persönliche Mitverantwortung für die Gestaltung neuer zwischenmenschlicher Beziehungen verstand, sich als schwieriger und schwerer erweisen, als er erwartet hat. Dieter, der diese Besorgnis spürt, fragt leise: «Was soll'n jetzt werden?» Der Kommissar ebenso leise: «Geh nach Hause.» Was kann er nun noch tun? Aber Dieter bleibt. Der Kommissar: «Angela hat sehr auf dich gewartet. Sie ist wieder bei ihrer Mutter. Und wenn du gehst, dann denk darüber nach, wie das alles passieren konnte.» Da erst geht Dieter. Währenddessen aus dem Off weiter die Stimme des Kommissars: «Denn ich bin schuld, und du bist schuld. Wo wir nicht sind, sind unsere Feinde.» «Das heißt», kommentierte Kohlhaase diesen klassenkämpferischen Satz, «man darf

keinen Platz unbesetzt lassen. Das war ein Motiv, das dem ganzen Film zugrunde liegt, nämlich: Leute, die wir im Abseits stehen lassen, werden dort bleiben» (Schmidt 1984: 23).

Dass Klein und Kohlhaase in den 1950er Jahren begeisterte Anhänger der italienischen Neorealisten waren und dass sie – wie diese – die Wirklichkeit studierten, ist nicht zu übersehen. Kohlhaase: «Wir kannten noch aus der Zeit von ‹Alarm im Zirkus› ein paar Leute von der Volkspolizei. Ich bin auch oft in das Gericht gegangen und habe Akten gelesen, aber nicht um einen Kriminalfilm zu machen. Ich suchte vor allem Akten über junge Leute, suchte mehr nach Verhaltensmustern, nach merkwürdigen Details, nach Dingen, die man sich nicht ausdenken kann. ‹Ecke Schönhauser› stützt sich auf keine Akte und ist doch eine Summe von Dingen, die ich mir aus solchen Ecken zusammengeholt habe» (Schmidt 1984: 26).

Eingriffe der SED und der Regierung in das Kultur- und Kunstschaffen der DDR sind nicht mein Thema. Sie sind nach der Implosion der DDR vielfach untersucht und beschrieben worden und werden es noch. Aber die 2. Filmkonferenz vom Juli 1958 möchte ich hier nicht unerwähnt lassen. Sie folgte dem 30. ZK-Plenum der SED, der Kulturkonferenz vom Oktober 1957 und der I. Internationalen Filmkonferenz der Sozialistischen Länder vom Dezember 1957 in Prag, die «dem ‹Revisionismus› den Garaus machen» wollte (Schenk 1994: 132). An der 2. Filmkonferenz der DDR nahmen etwa 500 Delegierte (= Multiplikatoren) teil: FilmemacherInnen, FunktionärInnen, Gäste aus volkseigenen Betrieben und landwirtschaftlichen Genossenschaften. Der Stellvertretende Minister für Kultur, Alexander Abusch, übte scharfe Kritik an der bisherigen DEFA-Produktion: Er stellte Sozialistischen Realismus contra Neorealismus. Neorealismus mit seiner sozialkritischen Darstellung des Seienden genüge nicht, könne die historische Entwicklungstendenz nicht ausreichend wiedergeben. Und es würden «anormale oder gar abnorme Figuren» bevorzugt (BpB 1998: 74 f.). Die Kritik zielte vor allem auf Klein und Kohlhaase und damit auch auf die FilmkritikerInnen und ZuschauerInnen, die «Berlin – Ecke Schönhauser» gut gefunden hatten. Wie es damals und später noch lange «normal» war, übte der Regisseur Selbstkritik, um größeren Schaden von dem Film, dem Team, dem DEFA-Studio und sicherlich auch von sich selbst abzuwenden. Kohlhaase sagte: Der Film «will nicht nur Veränderung abbilden, sondern Veränderung bewirken. Das war unser Bemühen mit diesem Film, in einem gewissen Maße ist es geglückt» (Kohlhaase 1958). Abuschs Kritik war grundsätzlicher Natur. Er definierte eine kulturpolitische Grundposition, die die Grenzen der künstlerischen Freiheiten beschrieb. Er forderte vor allem historischen Optimismus und positive Helden. Zu diesem Zeitpunkt war «Sie nannten ihn Amigo» schon in Arbeit.

«Sie nannten ihn Amigo»
(1959; SZ: Wera und Claus Küchenmeister/Heiner Carow; R: Heiner Carow; DR: Eleonore Schmidt-Schwarze)

August 1939. Im Bild: Weite Sommerlandschaft. Weidende Schafe. Aus dem Off: Text (gesprochen von Mathilde Danegger): «Deutschland friedliches Land». Schnitt. Bilder aus einem Konzentrationslager: Häftlinge stehend in Reih und Glied, ein Prügelblock, Leichen. Schnitt: Großaufnahme: Ein Junge mit einem KZ-Käppi (Ernst-Georg Schwill). Er stellt sich vor: «Rainer Meister, sie nennen mich Amigo. 17 Jahre. Als ich hierher kam, war ich 15.» Seine Geschichte wird mittels Rückblende erzählt.

August 1939: Sommerferien. In einem engen Berliner Hinterhof spielen viele Kinder. Dazu erklingt aus dem Off eine anrührende, von einem Kinderchor gesungene Melodie: «Wer möchte nicht im Leben bleiben, die Sonne und den Mond besehen, mit Winden sich umher zu treiben, und an Wassern still zu stehn.» Einen Monat später wird der Krieg beginnen, aber das ist nicht das Thema des Films. Dennoch ziehen sich Kriegsgefahr und Friedenssehnsucht leitmotivisch durch den Film. Immer wenn spielende Kinder zu sehen sind, erklingt aus dem Off eine weitere Strophe[24] des Liedes, das für diesen Film geschrieben (Text: Wera Küchenmeister; Musik: Kurt Schwaen) und in der DDR oft von Kinderchören gesungen wurde.

Die DrehbuchautorInnen Claus und Vera Küchenmeister[25] und der Regisseur Heiner Carow[26] hatten von Brechts Theatertheorie und -praxis vor allem die Kunst der Montage von Bild, Text, Musik und Ton gelernt, mit der sie knapp und genau die damalige Phase des deutschen Faschismus charakterisierten, sowie die Kunst des dramaturgisch durchdachten Filmschnitts, durch die sie die ZuschauerInnen veranlassten, genau zu beobachten, welche Vorgänge den Jungen Amigo Meister ins KZ bringen, wie und warum sie miteinander verflochten sind, wohin sie führen.

Die Berliner Hinterhofkinder sind die Helden des Films. Amigo ist einer von ihnen, etwas älter als die anderen, aber immer bereit, mit den Jüngeren zu spielen. Ein anderer ist Axel Sinewski, genannt Sine (Dietmar Simon), jünger als Amigo und der beste Freund von Amigos kleinem Bruder Hotta. Die dramatische Handlung beginnt damit, dass Walter Meister (Wilhelm Koch-Hooge) seinem großen Sohn Amigo einen freundschaftlichen Nasenstüber gibt, bevor er spät abends in seiner Eisenbahneruniform das Haus verlässt. Diese beiden haben, begreift man, ein sehr gutes Verhältnis zueinander. Der Vater geht, so vermutet man, zur Arbeit, aber tatsächlich wird er

24 Die zweite und dritte Strophe des Liedes lauten: «Wer möchte nicht im Leben bleiben,/den Mensch' und Tieren zugesellt. Wer ließe sich denn gern vertreiben/Von dieser reichen bunten Welt. O lasset uns im Leben bleiben,/weil jeden Tag ein Tag beginnt. O wollt sie nicht zu früh vertreiben/Alle die lebendig sind.»

25 Klaus Küchenmeister (1930–2014) und Wera Küchenmeister (1929–2013), Studium der Theaterwissenschaft am Deutschen Theaterinstitut Weimar, Meisterschüler bei Bertolt Brecht.

26 Heiner Carow (1929–1997), Drehbuchautor, Regisseur. 1950 Studium im DEFA-Nachwuchsstudio (Regie). Anschließend Studio für populärwissenschaftliche Filme. 1957 Regisseur im Studio für Spielfilme. 1982–1991 Vizepräsident der Akademie der Künste der DDR.

in dieser Nacht zusammen mit Gleichgesinnten einen Güterzug zum Halten bringen und aus einem Waggon einen KZ-Häftling (Fred Düren) befreien, den sie nicht kennen. Amigo und Hotta wissen nichts von der illegalen Arbeit ihres Vaters. Sie dürfen nicht einmal etwas ahnen.

Die Männer hören, dass die Zugbewacher auf den fliehenden Häftling schießen, und befürchten, dass er den Schuppen nicht erreichen wird, in dem alles Notwendige für seine Flucht bereitliegt. Durch Steckbriefe mit dem Foto des Flüchtigen und dem Text: «Belohnung. Raubmörder gesucht: Peter Grosse» erfahren sie, dass der unbekannte Häftling überlebt hat.

Nach dieser Exposition kommen die Kinder wieder ins Spiel. Hotta und Sine stoßen auf den Fremden in einem Verschlag auf dem engen Hof, kriegen Angst, schicken den «großen Bruder» vor. Und nun wird gezeigt, dass Amigo den Fremden tatsächlich für einen entflohenen Kriminellen hält und wie er es geradezu genießt, dass dieser erwachsene Mann ihm, einem Kind, ausgeliefert ist. Mit freundlicher Stimme, aber breitem Grienen provoziert er: «Warum gehst du denn nicht nach Hause?» Er möge wohl keine schwedischen Gardinen. Der Mann schneidet ihm das Wort ab: «Machen wir's kurz, Junge. Hol die Polizei!» Da erst entdeckt Amigo den roten Winkel an der Häftlingskleidung und erschrickt: «Sie sind ja 'n Politischer.» Im Unterschied zu vielen – auch erwachsenen – Zeitgenossen kennt er den roten Winkel, weil, wie er stolz sagt, sein Vater «auch schon gesessen» hat. Dem will er gleich Bescheid sagen. Der Fremde, einerseits erleichtert, andrerseits besorgt, vergattert den Jungen zum Schweigen und befolgt damit ein wichtiges Gebot für illegale Arbeit. Amigo verspricht, dem Gebot Folge zu leisten. Beides wird sich später als verhängnisvoller Fehler erweisen. Aber die beiden in dem Verschlag wissen nicht, dass Amigos Vater längst tief in die ganze Sache verwickelt ist. Der Fremde verschärft sein Schweigegebot sogar: «Dein Vater darf nichts wissen. Wenn dein Vater aufgehängt ist, wird es heißen, du bist schuld.» Er weiß, dass er Amigo eine unzumutbare Last auferlegt. Und Amigo weiß, dass er sich von diesem Moment an wie ein Erwachsener verhalten muss. Er muss einem Fremden zur Flucht verhelfen; er darf seinen Vater nicht informieren; er muss verhindern, dass Hotta und Sine sich verplappern. Von ihm ganz allein hängt es ab, ob er Wege und Mittel finden wird, diesen Konflikt zu lösen, der – das begreift er sofort – für alle Beteiligten lebensgefährlich ist.

Wir ZuschauerInnen verstehen: «Sie nannten ihn Amigo» ist nicht nur ein Film darüber, wie tief die faschistische Diktatur in das Leben von «einfachen» Leuten und deren Kindern eingedrungen ist. Es ist vor allem ein Film darüber, dass Heranwachsende durchaus das Heft des Handelns in die Hand nehmen können. Amigo geht die Sache optimistisch, energisch, strategisch und sehr naiv an. Er beruhigt Hotta und Sine mit Lügen und nimmt ihnen seinerseits das Versprechen ab zu schweigen. Um seinen Vater nicht zu gefährden, schweigt er ihm gegenüber, obwohl ihm das sichtlich schwerfällt. Und er sieht, um dem Fremden sinnvoll zu helfen, keinen anderen Weg, als seine Eltern zu bestehlen. Er bringt dem Politischen im Laufe weniger Tage eine

Hose, Socken, ein Paar Schuhe, eine Zigarette und sogar Streichhölzer. «Pepp», so soll er den Fremden nennen, lobt ihn: «Du denkst aber auch an alles!» Er lächelt dabei. Er ahnt, dass die Sachen geklaut sind, und hat Skrupel, sie anzunehmen, aber er braucht sie. Er hat Skrupel, den Jungen in diese prekäre Situation gebracht zu haben, und er weiß, dass seine Anerkennung und sein Vertrauen Amigos einziger Halt in diesen Tagen sind. Er sagt ihm sehr ernst: «Dass du mir hilfst, wollte ich nicht. Du bist sehr jung … Wer von einem Illegalen weiß, ist auch ein Illegaler.» Er ermahnt ihn: «Sei vorsichtig.» So macht er den 15-Jährigen zu seinem gleichberechtigten Partner, zu seinem Genossen.

Für Amigo ist das wie ein Ritterschlag. Und den hat er sehr nötig. Denn natürlich wird der Diebstahl entdeckt. Amigo leugnet alles. Seine Mutter (Angelika Hurwicz) wähnt ihn auf dem «falschen Weg», sein Vater nennt ihn feige. Das tut Amigo weh. Aber er schweigt und – klaut Bargeld aus dem verplombten Gaszähler. Erst als den Eltern deswegen eine Anzeige droht und erst als er mit ansehen muss, wie die verzweifelte Mutter dem Vater die Schuld für Amigos Untaten zuweist und ihn anschreit: «Vollbring du gute Taten, aber für wen denn! Und wir können verrecken, wenn du sitzt!». Erst da, als er spürt, dass die Eltern sich seinetwegen zerstreiten, erst da gibt Amigo das Geld zurück und erst dann erzählt er dem Vater alles. Plötzlich erscheint ihm alles, wenn auch nicht gut, so doch weniger bedrückend und vielleicht sogar lösbar.

Aber der Verrat kommt von einer Seite, mit der Amigo nicht gerechnet hat: von Sine. Das ist in diesem Film die zweite Geschichte eines Kindes, das in Konflikte gerät, die es überfordern. Sine hat keine Mutter mehr, sein Vater (Erich Franz) ist «Beinahe-Bahnbeamter», was für die ärmeren Hofkinder als «etwas Besseres» gilt und das sie verachten. Gezeigt wird aber: Sine hat es keineswegs besser. Er muss dem alleinerziehenden Vater oft helfen, beispielsweise Pferdeäpfel für die Tomatentöpfe im Fensterbrett sammeln, weswegen die anderen Kinder ihn «Pferdeäppelsine» rufen, was ihn wirklich ärgert. Auch Sine sieht den Steckbrief an der Litfaßsäule, auch er erkennt den Fremden auf dem Foto, liest «Raubmörder». Und ihm kommen Zweifel, ob sein Schweigen richtig ist. In seiner Gewissensnot fragt er seinen Vater – mit gespielter Unschuldsmiene –, was man eigentlich machen müsse, wenn man einen entflohenen Häftling entdeckt. Der Vater hakt nach, wird misstrauisch, kommt auf die Idee, es handele sich um etwas Politisches, verdächtigt sofort die Familie Meister und verbietet seinem Sohn, mit Hotta und Amigo zu spielen. Zum Trost überreicht er ihm vorzeitig und mit verlegenem, ängstlichen Übereifer, das Geburtstagsgeschenk: eine HJ-Uniform. Er tröstet und besticht das eigene Kind und setzt ein Zeichen: Wir verhalten uns politisch korrekt. Eine Rückversicherung. Alle sollen sie sehen. Tatsächlich erscheint der überrumpelte Sine in der Uniform auf dem Hof. Die Kinder lachen ihn aus – allen voran Hotta. Es entsteht eine Balgerei. Amigo trennt die beiden Kampfhähne und versucht, Schadensbegrenzung zu betreiben. Aber Sine fühlt sich von Amigo hintergangen. Der Fremde, sagt er, sei «ein Illegaler. Mach mir doch

nichts vor. Und dein Vater ist auch so ein Verbrecher.» Und Amigo: «Ein Verbrecher. Weil er gegen die Nazis ist?!» Sie streiten, wer den besseren Vater hat, aber in Wirklichkeit geht es ihnen um ihr eigenes Verhalten, um ihre ethischen Werte, ihre eigene Identität. In dieser substanziellen Auseinandersetzung – mit einem Kind – wird Amigo zum ersten und einzigen Mal in dem Film hilflos, wütend, handgreiflich. Dann droht er, ihn, den vermeintlichen oder potenziellen Verräter, einzusperren. Plötzlich laufen ihm die Tränen. Zum ersten und zum einzigen Mal heult er. Zwei Kinder in einer Situation, an der sie unschuldig sind und aus der sie keinen Ausweg wissen. Schließlich lässt Amigo Sine laufen. Dann entreißt Amigo – kaltblütig, aber wie in einem Rausch – einem wildfremden stockbetrunkenen Mann die Jacke, um sie seinem erwachsenen Schützling zu geben. Er will seinen Auftrag zu Ende bringen.

Am nächsten Tag treffen sich die beiden jungen Feinde auf der Straße. Beide haben nachgedacht und beschlossen, sich zu vertragen. Aber wie? Amigo, der sich für sein aggressives Verhalten entschuldigen und die frühere Normalität wieder herstellen will, eröffnet die Friedensverhandlung mit einem gespielt unverfänglichen: «Na, Sine?!» Und Sine sofort: «Ich bin kein Schwein.» Spontan drückt er Amigo die Eisenbahnerjacke, die er für seinen Vater aus der Reinigung holen musste, in die Hand und sagt: «Für den!» und läuft davon. Nun kommt wieder Sines Vater ins Spiel. Er gerät in Panik, als Sine mit der Wahrheit herausrückt. Wenn seine Jacke bei dem Illegalen gefunden wird, werden sie ihn ins Lager sperren. Er rennt zur Polizei, um den Verlust der Jacke zu melden, und nimmt Sine mit, der aussagen soll, er habe die Jacke verloren. Vorauseilender Gehorsam, der sich nicht auszahlt. Sinewskis Aufgeregtheit lässt die Polizisten stutzen. Vater und Sohn werden getrennt verhört. Beide verheddern sich in Widersprüche. Als das Verhör sich den realen Fakten nähert, als die Polizisten ihn bedrängen und sogar prügeln, kneift Sine die Lippen zusammen und schweigt. Indessen sagt sein Vater: «Ich war's nicht, aber ich kann mir denken, wer's war, der Meister und der Große von Meister.»

Es folgt, was folgen muss: Gestapo-Beamte führen Amigos Vater ab. Dann suchen sie Amigo. Die Kinder verraten nichts. Die Beamten warten. Der Illegale, Amigo, Hotta und Sine hocken in dem Verschlag, sie hören die Schritte der Beamten, sehen deren Schuhe und Hosenbeine. Die vier begreifen: Lange können sie das nicht durchhalten. Amigo fasst einen Entschluss, die verneinende Geste des Illegalen kann ihn nicht daran hindern. Als sei er aus dem Nichts gekommen, steht Amigo plötzlich in dem stockdunklen Hof. Die Beamten leuchten ihm mit einer Taschenlampe ins Gesicht. «Da bist du ja.» «Ja.» Ganz undramatisch. Er wird abgeführt. Der Illegale taucht – dank Sinewskis Jacke – als Eisenbahner verkleidet auf einem Bahnsteig in einer Menge unter, in der auch Sine und Hotta zu sehen sind. Ob die Flucht gelingt, bleibt offen. Erzählt wird noch, dass Amigos Vater hingerichtet wird[27] und dass Amigo das KZ überlebt.

27 Auch der Dreher und Journalist Walter Küchenmeister, Claus Küchenmeisters Vater, der der Widerstandsgruppe Rote Kapelle angehörte, wurde 1943 hingerichtet.

Der Abnahmekommission war die Aussage von «Sie nannten ihn Amigo» nicht «historisch optimistisch» und der Held nicht «positiv» genug. Bevor der Film in die Kinos kommen durfte, musste Regisseur Heiner Carow eine Szene anfügen: Amigo als Panzerfahrer der Volksarmee. Später hat er diesen Schluss, der nicht nur angeklebt wirkte, sondern auch die Aussage des Films veränderte, wieder herausgeschnitten. Er wollte nicht die schwierige Biografie eines Panzerfahrers erzählen. Er ging weit darüber hinaus: Er erzählte – aus aktuellen Fragen von 1958 heraus – etwas über Zivilcourage und Feigheit, über Mut und Verrat und außerdem sehr viel darüber, dass Kinder – nicht anders als Erwachsene – in Konflikte geraten (können), dass sie sich deren Lösung keineswegs leicht machen und dass sie sehr wohl in der Lage sind, verantwortungsbewusst zu handeln. Amigo heißt Freund.

Auf mich wirkte und wirkt der Film wie eine Mahnung. Er berichtet über deutsche Geschichte, ermahnt das erwachsene Publikum, Kinder und Jugendliche nicht zu unterschätzen, und ermutigt das junge Publikum, gewaltfrei und seriös über moralische Fragen zu streiten und couragiert zu handeln.

Kinder-Bilder in den 1960er Jahren:
Ansprüche. Verbote

Im August 1961 schloss die DDR ihre Grenzen zur BRD und nach West-Berlin. Das war eine historisch bedeutsame politische Maßnahme, auf die die Filmschaffenden – wie alle DDR-BürgerInnen – unterschiedlich und widersprüchlich reagierten. Einerseits fiel nun die Möglichkeit weg, aus welchen Gründen auch immer in den Westen zu gehen. Man musste sich in und mit der DDR arrangieren. Andrerseits hofften und glaubten viele Menschen, auch Filmschaffende, an der weiteren Gestaltung der DDR mitarbeiten zu können, ohne auf die ständige politische Einwirkung von außen Rücksicht nehmen zu müssen.

Nun endlich – acht Jahre nach Stalins Tod und fünf Jahre nach der berühmten «Geheimrede» Chruschtschows auf dem XX. Parteitag der KPdSU –, so hofften viele, würde die spezifische Form des Stalinismus, die in der DDR geherrscht hatte, überwunden werden, um historisch neue Formen von gesellschaftlichem Zusammenleben zu erdenken, zu erarbeiten, zu erproben und zu praktizieren. Diese neuen Formen sollten auf den hergestellten sozialistischen Eigentumsverhältnissen beruhen und auf weitere Vergesellschaftung ausgerichtet sein, auf kritische und selbstkritische öffentliche Diskussion und kreative Kooperation. Die DEFA-Leute wollten, wie es Kohlhaase Ende der 1950er Jahre formuliert hatte, mit ihren Filmen «nicht nur Veränderung abbilden, sondern Veränderung bewirken» (Kohlhaase 1958).

In dieser ersten Hälfte der 1960er Jahre trat auch die *erste Generation von in der DDR sozialisierten und ausgebildeten Filmschaffenden* auf den Plan. Sie stellten die anstehenden Fragen der Gesellschaftsgestaltung selbstbewusst, offensiv und ganz und gar aus der Sicht ihrer eigenen Generationserfahrungen. Und – das ist in unserem Zusammenhang wichtig – sie erzählten meistens Geschichten aus dem Alltag von

Menschen, die jünger waren als sie selbst. Ihre FilmheldInnen waren durchweg junge Leute, die nach Kriegsende geboren und um die 18 Jahre alt waren.

Es war und bleibt eine Katastrophe, dass die wichtigsten DEFA-Spielfilme, die in diesen optimistischen Jahren konzipiert und produziert wurden und die 1964/1965 in die Kinos der DDR kommen sollten, im Dezember 1965 von der berühmt-berüchtigten 11. Plenartagung des ZK der SED verboten wurden. Wie üblich wurden Redeprotokolle auch dieser Plenartagung in der Presse publiziert. Nur dadurch erfuhr die interessierte Öffentlichkeit, dass es diese Filme gab und dass sie von Jugendlichen handelten. Die Öffentlichkeit erfuhr auch, dass diese Filme genau den Vorstellungen und Bildern zuwiderliefen, die die führenden ZK-Mitglieder zum einen von der Filmkunst, ihrer gesellschaftlichen Funktion sowie ihren Wirkungsmöglichkeiten und -strategien hatten, zum anderen von der jungen DDR-Generation, die drauf und dran war, Verantwortung zu übernehmen. Die Begründungen für die Verbote der Filme: Es handele sich um Pornografie, Skeptizismus und ideologische Diversion (11. Plenum 1965).

Die Filme wurden verboten. Das Material wurde nicht vernichtet, aber weggeschlossen. Das Filmszenarium von «Karla» wurde 1978 publiziert (Plenzdorf 1978), die anderen Szenarien, falls überhaupt, erst nach 1989 (Mückenberger 1990). Das Filmmaterial wurde 1990 hervorgeholt oder wiedergefunden. In mühsamer Arbeit wurden die ursprünglichen Fassungen wiederhergestellt, wie die von «Karla» (Zschoche 2002: 59). Oder es wurden, wie bei «Wenn du groß bist, lieber Adam», wo teilweise der Ton fehlte, Inserts mit den im Drehbuch stehenden Dialogstellen eingefügt. Diese sogenannten Kellerfilme wurden im Jahr 1990 gezeigt, seitdem hin und wieder in Studiokinos oder im Fernsehen.

So konnten wir DDR-BürgerInnen erst mit 25-jähriger Verspätung und nach dem Zusammenbruch der DDR zur Kenntnis nehmen, welche wichtigen Filme uns vorenthalten und welche horrenden Kräfte und Mittel auf die Verbote der Filme, die anschließenden Disziplinarmaßnahmen (Kaderpolitik, Struktur- und Zensurmaßnahmen) und auf die politisch-ästhetische Agitierung der Bevölkerung ver(sch)wendet worden waren. Das Verbot von 1965 bestätigte, wie berechtigt die Kritik an mangelnder Meinungsfreiheit und Demokratie sowie am Umgang mit der Wahrheit war und wie notwendig und überfällig die Fragen waren, die die FilmemacherInnen gestellt hatten: Wollen wir DDR-BürgerInnen uns der Doppelzüngigkeit beugen, uns damit selbst einengen, unsere gesellschaftsgestaltenden Kräfte beschneiden? Oder wollen wir eine Gesellschaft aufbauen, zu deren Fundamenten Offenheit und Ehrlichkeit gehören? Sind wir bereit und in der Lage, Wahrheiten zu ertragen und produktiv mit ihnen umzugehen? Und in engem Zusammenhang damit auch die Frage nach der Kunst: Wollen wir Kunstwerke, die die real existierenden Konflikte beschönigen und verschleiern? Oder solche, die das Leben zeigen, wie es wirklich ist: als fortgeschritten und veränderungsbedürftig?

Kinder und Jugendliche in 1965 verbotenen DEFA-Spielfilmen

«Wenn du groß bist, lieber Adam»

(1965; SZ: Helga Schütz[28]/Egon Günther;[29] R: Egon Günther)

Drehbuchautor und Regisseur Egon Günther machte den Umgang mit der Wahrheit zum Thema seiner ersten Spielfilme «Das Kleid» (1991)[30] und «Wenn du groß bist, lieber Adam». Für beide Filme verwendete er Märchenmotive von H. C. Andersen.

Als der kleine Adam (Stephan Jahnke) mit der Straßenbahn fährt, steigt ein weißer Schwan zu, der naturgemäß kein Geld hat. Um ihn vor Betrug und Strafe zu bewahren, spendiert Adam ihm einen Fahrschein und bekommt von ihm als Dank eine Taschenlampe. Merkwürdig: Manche Leute beginnen zu schweben, wenn Adam sie anleuchtet, andere nicht. Das macht ihn neugierig und er entdeckt, dass nur Menschen den Boden unter den Füßen verlieren, die schon mal gelogen haben.

Helga Schütz und Egon Günther adaptierten und variierten das alte Märchenmotiv von Aladins Wunderlampe aus «Tausendundeine Nacht»: Statt eines gewieften jungen Mannes machten sie ein Kind zur zentralen Figur, einen Jungen, der in einer normalen DDR-Familie aufwächst und der, solange seine Mutter auswärts studiert, mit seinem Vater (Gerry Wolff) allein lebt. Schütz und Günther veränderten auch die Fähigkeiten der Wunderlampe. Während die alte Öllampe ihrem jeweiligen Besitzer jedwede Art von Wünschen erfüllen kann und Aladin Reichtum, Macht und die Sultanstochter beschert, verfügt Adams moderne Taschenlampe weder über ökonomische und politische Kräfte noch über die Fähigkeit, individuelle Wünsche zu erfüllen. Sie hat nur die eine gewissermaßen kriminalistisch-moralische Fähigkeit: Sie macht LügnerInnen ausfindig und für alle sichtbar.

Der kleine Adam, so wird gezeigt, findet die Lampe lustig, sein Vater findet sie nützlich. Und so kommen beide – mit ganz unterschiedlichen Absichten – auf die Idee, solche Lampen serienmäßig und zum allgemeinen Gebrauch herzustellen. Und dann machen beide die dritte Entdeckung: Niemand, wirklich niemand, will eine solche Wunderlampe haben. Der Minister (Günther Simon), bei dem sie schließlich vorsprechen, räumt ein, von Berufs wegen müsste er eine solche Lampe anschaffen, aber sie würde das ganze staatliche Gefüge durcheinanderbringen. Nichts würde mehr funktionieren. Damit sagt dieser Minister offenbar die Wahrheit, denn er fliegt nicht in die Luft. Er selbst beseitigt diesen ebenso einfachen wie zuverlässigen Lügendetektor, obwohl und weil der geeignet wäre, Wahrheit und Ehrlichkeit zu vergesellschaf-

28 Helga Schütz (*1937), Tochter eines Metallformers, Gärtnerlehre, 1955 Arbeiter-und-Bauern-Fakultät, 1958 Studium an der HFF Babelsberg, Fachrichtung Dramaturgie. Seit 1962 freie Drehbuchautorin, Schriftstellerin.

29 Egon Günther (*1927), Sohn eines Motorenschlossers, Schlosserlehre, Technischer Zeichner. 1944 eingezogen,1945 Kriegsgefangenschaft. In der SBZ Neulehrer. Studium der Pädagogik, Philosophie, Germanistik, Lehrer, Lektor. 1958 DEFA. Ab 1961 Regisseur. 1978 Übersiedlung in die BRD. 1990 Rückkehr in die DDR.

30 Der Film basiert auf Andersens Märchen «Des Kaisers neue Kleider». Günther nimmt zwei wesentliche Veränderungen vor: Das neue Kleid des Kaisers kann angeblich nur von denen gesehen werden, die nicht dumm sind und für ihr Amt taugen. Nicht ein Kind sagt die Wahrheit, sondern das Volk. Der Film wurde vor seinem Erscheinen verboten.

ten. Höchst persönlich wirft er die Lampe in die Elbe, wo sie – ganz zufällig – einem Schwan auf den Kopf fällt. Kein Happy End. Aber es bleibt die Hoffnung, dass der Schwan sie später wieder einem hilfsbereiten und ehrlichen Kind schenken wird.

«Wenn du groß bist, lieber Adam» ist zugleich ein humorvolles Märchen, eine realistische Alltagsdarstellung und eine scharfe Gesellschaftssatire. Den FilmemacherInnen gelang diese widersprüchliche Mischung nicht nur durch die Gestaltung des unwahrscheinlichen Beginns der Geschichte und ihrer wahrscheinlichen Auflösung, sondern auch und vor allem durch die Besetzung der Hauptperson mit einem fantasievollen, einfallsreichen und gewitzten Kind, das eine naive und ansteckende Freude an technischen Geräten hat. Seinen Vater zeigen sie als einen stets zu Experimenten aufgelegten Optimisten und den Minister als interessierten Realpolitiker. Im Unterschied zu den führenden Funktionären hielten die FilmemacherInnen die DDR-BürgerInnen damals für mündig, so einen wunder-vollen Film zu rezipieren, für bereit, die heikle politische Botschaft zu empfangen, und für fähig, daraus kritisch und selbstkritisch Schlussfolgerungen zu ziehen. Zumal, so der vorsichtige Wunsch des Films, die Lampe (hoffentlich) Gemein-, Volkseigentum sein wird, wenn der kleine Adam groß ist. Aber in dem Jahr, in dem Adam 35 Jahre alt geworden wäre, implodierte die DDR. Auch deshalb, weil sie die Forderungen der Bevölkerung nach Wahrheit und Durchschaubarkeit – wie andere Forderungen auch – nicht befriedigen, nicht einmal aushalten konnte. Erst dann gelangte der Film an die Öffentlichkeit. Auch wenn die Verhältnisse heute grundlegend anders sind – der Film hat nichts eingebüßt an radikaler gesellschaftskritischer Wahrheit. Und auch nichts hinsichtlich der Überzeugungskraft des kleinen Adam.

Die «HeldInnen» der anderen verbotenen Filme waren Heranwachsende, die in der ersten Hälfte der 1960er Jahre um die 18 Jahre alt waren und damit – laut DDR-Gesetzgebung – kurz vor ihrer Volljährigkeit standen. Es ist kein Zufall, dass in der politisch schwierigen, zugleich aufregenden und optimistischen Zeit nach dem Bau der Mauer genau diese Altersgruppe von den DEFA-Regisseuren zu zentralen Filmfiguren gemacht wurden. Menschen dieses Alters sind hervorragende Seismografen für gesellschaftliche Zustände und Entwicklungen. Sie sind noch nicht überzeugt davon, dass «man ja doch nichts machen kann». Sie machen sich ernsthaft Gedanken über ihre Zukunft, über ihr Leben als Erwachsene (Beruf, Partnerschaften, Familie, Kinder, Lebensstandard etc.) und über die Chancen, die sie in der jeweiligen Gesellschaft haben. So kritisieren sie bewusst oder unbewusst, direkt oder indirekt die gesellschaftlichen Verhältnisse – aus ihren eigenen Erfahrungen und Interessen heraus.

Wichtig für die FilmemacherInnen war zudem, dass diese jungen Figuren die erste Generation repräsentierten, die durchweg in der DDR sozialisiert war. Sie hatten ihr ganzes bisheriges Leben in der DDR verbracht, standen bereits im Arbeitsprozess oder kurz vor dem Abitur. Sie waren dabei, ihren Aufbruch ins Leben, in ihre «Mündigkeit» vorzubereiten. Auf sie, ihre Kenntnisse, Meinungen, Sensibilität für (gesellschaftliche)

Konflikte, Konfliktfähigkeit, Bereitschaft zur Mitgestaltung der sozialistischen Gesellschaft und auf ihr Durchsetzungsvermögen, kurz: auf ihr Verhalten als Menschen und als StaatsbürgerInnen würde es künftig in erheblichem Maße ankommen. Von jener Alternative, die die vorangegangenen Jahrgänge noch gehabt hatten, einer Flucht in den Westen, war bei ihnen nicht mehr die Rede.

In den Filmen wird auch gezeigt, dass es ein Lebensabschnitt ist, in dem jede und jeder Einzelne nicht nur nachdenken, sondern auch Entscheidungen darüber treffen muss, wie er oder sie künftig leben will, und dass sie diese Entscheidungen nicht in einem wohlbehüteten oder in einem Wolkenkuckucksheim, sondern in ihrem eigenen, scheinbar kleinen, aber durchaus auch schmerzhaften DDR-Alltag treffen mussten. Gezeigt wird, dass und wie sie diese Konflikte erlebten und austrugen – im Miteinander und damit auch im Gegeneinander der drei Generationen: der Gründergeneration, der Aufbaugeneration und ihrer eigenen Generation, die Fortschritte als selbstverständlich annahm, Schwächen hart kritisierte, neue Bedürfnisse entwickelte, eigene Lebensmaximen formulierte und zu leben versuchte.

Die jungen Menschen (jedenfalls diejenigen in den DEFA-Filmen) stellten damals andere Fragen als die Gleichaltrigen heute. Sie fragten weniger nach ihren Ausbildungschancen, ihren Berufschancen auf dem Arbeitsmarkt oder nach ihrem künftigen Einkommen. Sie fragten – ähnlich wie später auch die «Achtundsechziger» – nach Wertvorstellungen, eigener Verantwortung und nach eigenen Haltungen: Soll ich mich anpassen und verkriechen oder einstehen für meine Ansichten, Fragen, Ziele und mich den Konflikten stellen? Soll ich alles beim Alten lassen oder Veränderungen anstreben?

Junge Leute und Volkseigene Betriebe (VEB): «Berlin um die Ecke»
(1966; R: Gerhard Klein; SZ: Wolfgang Kohlhaase)
Es ist der dritte Film der «Berlin-Trilogie» nach «Eine Berliner Romanze» und «Berlin – Ecke Schönhauser». Die Mitglieder der Jugendbrigade[31] eines großen Berliner Metallbetriebes fordern bessere Arbeitsbedingungen (Maschinen, Ersatzteile, Arbeitsmaterial) und gleichen Lohn für gleiche Arbeit. Ihre Forderungen bleiben folgenlos. Daraufhin machen sie es wie ihre älteren KollegInnen: Sie schönen, genauer sie fälschen die Berichte über ihre Arbeitsleistungen, das heißt, sie erhöhen mithilfe eines Bleistifts und auf Kosten aller ihren Lohn und machen sich auf diese Weise strafbar. Aber im Unterschied zu den Älteren machen zwei Jugendliche (Dieter Mann; Kaspar Eichel) ihre eigene Straftat öffentlich und provozieren so im Betrieb eine grundsätzliche Auseinandersetzung über Gemeineigentum, Gleichberechtigung und Arbeitsmoral, in der die Meinungen hart aufeinanderprallen, auch die der Mitglieder ihrer eigenen Jugendbrigade. Nur ein alter Arbeiter (Erwin Geschonneck) hält die Forderungen beiden Wortführer für berechtigt und bringt ihnen Vertrauen entgegen. Als

31 Jugendbrigaden in der DDR waren Arbeitskollektive, deren Mitglieder durchschnittlich nicht älter als 25 Jahre alt waren.

die beiden in der Betriebszeitung kritisiert werden, greift einer von ihnen den Redakteur tätlich an. Die anschließende Auflösung der Jugendbrigade – getreu dem uralten Prinzip «teile und herrsche» – verunsichert einige junge Arbeiter in ihren Wertvorstellungen und in ihrem Privatleben.

Diese grundsätzlichen Auseinandersetzungen bleiben im Film innerhalb des Betriebes. Mittels des Filmes sollten sie in die Öffentlichkeit getragen werden. Aber das DEFA-Studio für Spielfilme reichte den Film, bestärkt von der Hauptverwaltung Film des Ministeriums für Kultur, gar nicht erst zur staatlichen Zulassung ein; denn, so die Stellungnahme der Hauptverwaltung Film, «Berlin um die Ecke» habe eine «verlogene und antisozialistische Aussage» und behaupte, es gebe in der DDR einen «Generationskonflikt» (Hauptverwaltung Film des Ministeriums für Kultur 1966: 30 f.). Den aber durfte es nicht geben.

Junge Leute und die Volksbildung

Das Ziel der Schule sei die Kultur der Zukunft, und moderne Pädagogik müsse für die werdende Kultur Raum schaffen, hatte Walter Benjamin in den 1920er Jahren geschrieben (Benjamin 1991: 15). In der DDR, die sich zum Ziel gesetzt hatte, in historisch überschaubaren Zeiträumen eine grundlegende soziale und kulturelle Revolution durchzuführen, hatte die Volksbildung als Bildung des Volkes einen sehr hohen politischen Stellenwert. Das Konzept betraf wesentlich auch die Schul- und die Ausbildung der nachwachsenden Generationen. Es ist nur konsequent, dass die DEFA-Leute, ihrer gesellschaftlichen und Selbstdefinition nach «Kultur-Schaffende», sich mit dem Schulwesen in dieser «Erziehungsdiktatur» immer wieder kritisch auseinandersetzten. Und das vorwiegend in solchen geschichtlichen Phasen, in denen gesellschaftliche Diskussionen und Reformen möglich waren oder, wie in den 1960er Jahren, möglich schienen.

«Denk bloß nicht, ich heule»

(1965; R: Frank Vogel;[32] SZ: Manfred Freitag/Joachim Nestler)

Die Vorgeschichte: Peter (Peter Reusse), das Physik-Ass der Schule, will Physiker werden, möglichst Kosmonaut. Er verteilt illegale Flugblätter und schreibt in einem Aufsatz zum Thema «Du brauchst die Republik, die Republik braucht dich», er brauche die Republik nicht, und wird deswegen von der Schule verwiesen. Auch ein Praktikum in der Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft (LPG) schmeißt er, seinen Lehrvertrag unterschreibt er nicht.

Schon 1965 griff das DEFA-Studio für Spielfilme das später viel diskutierte Problem der politisch motivierten Relegierungen von SchülerInnen und Disziplinarverfahren gegen LehrerInnen auf. «Denk bloß nicht, ich heule» ist die Geschichte eines

32 Frank Vogel (1929–1999), Studium der Germanistik, Journalistik, Geschichte in Leipzig. Ab 1951 Regiestudium an der Filmhochschule in Moskau. Bei der DEFA ab 1955 Regieassistent, ab 1958 Regisseur.

Verweigerers. Auch in «Berlin – Ecke Schönhauser» hatten Gleichaltrige sich verweigert. Damals war es um offene Grenzen, Entscheidungen für Ost oder West, sogar um Leben und Tod gegangen. Nun, nur acht Jahre später, bestand eine neue politische Situation: Fragen nach dem Funktionieren der zwischenmenschlichen Beziehungen stellten sich wieder einmal neu. Warum macht dieser Peter das alles, obwohl er gute Zukunftschancen hat? Und was machen wir in dieser nun geschlossenen sozialistischen Gesellschaft mit so einem wie Peter?

Zuerst sucht Peter Rat bei seinem Vater: «Was soll ich denn machen? Die geben mir doch keine andere Stelle. Irgendwas muss ich doch machen!» (Mückenberger 1990: 186). Der Vater (Harry Hindemith) trinkt, philosophiert über Alkohol und Frauen und sagt: «Das Wichtigste im Leben ist: Leben!» (ebd.: 186 f.). Wenig später stirbt er. Daraufhin gibt Peter den Lebemann. Er verprasst das Geld seines Vaters, will von seiner Mutter (Helga Göring) neues «borgen». Aber sie rückt, aus Sorge um ihn, keines mehr heraus. Peter durchsucht seines Vaters Schreibtisch nach Geld und findet alte Papiere. Auf diese Weise erfährt er, dass er als Säugling von seinen Eltern zwischen Trümmern gefunden wurde. Zu wem kann und soll Peter nun noch Vertrauen haben? Er geht weg, schläft im Park, wird zum «Aussteiger». Dass Peter unter seiner Selbstisolation leidet, erfährt nur das Publikum. Seine Mitmenschen sehen nur seine wachsende Angeberei, Arroganz, Selbstüberschätzung und lassen ihn schließlich links liegen. Seine Mutter lässt er nicht an sich heran. Nur Anne (Anne Kathrein Kretzschmar), ein Mädchen aus der Schule, fühlt sich zu ihm hingezogen, geht auf ihn zu und hofft auf die Hilfe ihres Vaters, des LPG-Vorsitzenden (Hans Hardt-Hardtloff). Der hält Peter für einen dieser jungen Männer, die alles haben, aber nichts dafür tun wollen, «weil wir ihnen alles geben» (ebd.: 272). Er schickt beide weg, die nun auf sich allein gestellt, jeder auf seine Weise versuchen, mit der Situation fertigzuwerden.

Der Film stellt Fragen: Wie soll ein solcher fast volljähriger, auf sich selbst fixierter, vom Leben enttäuschter Mensch existieren, wenn er nicht begreift, dass er ein soziales Wesen ist, auf andere Menschen zugehen muss? Und: Auf welche Weise sollen diejenigen, die nicht bereit sind, ihn aufzugeben, ihm zur Seite stehen? Darüber entstehen zwischen Anne und ihrem Vater Meinungsverschiedenheiten und zum ersten Mal sogar gravierende Missstimmungen. Der Vater verlangt, Peter solle kämpfen. Anne versteht ihren Vater, der sein Leben lang kämpfen musste – im KZ, später für die Gründung der LPG, dann um die Erhöhung der Arbeitsproduktivität. Aber sie vertritt schon eine andere Position, sie kann sie nur noch nicht richtig in Worte fassen: «Mit dem Kämpfen …, das ist richtig, bloß – früher hattet ihr einen Gegner vor euch. Aber jetzt, jetzt ist es vielleicht schwerer, jetzt steckt der Gegner in uns, in dem und in dem. Ich meine, man findet sich schwer zurecht, weil oft der, in dem der Gegner steckt, auch wiederum kein Gegner ist» (ebd.: 259). Anne setzt auf Vertrauen, Reden, Helfen. Der Vater warnt: «Man darf nicht jedem trauen. Deine Mutter war auch die Güte selber, glaubte jedem aufs Wort … Sie hat damals alles unterschrieben, ist ihm auf den Leim gegangen, diesem Nazi – Unschuldsgesicht, Menschenfreund … Sie

wollte mir auch bloß helfen. Sie wollte nur, dass sie mich freilassen … Warum verstehst du das nicht?» (ebd.: 249). Anne versteht es – und verlässt sich auf ihr Gefühl, auf Peters Einsicht und ihre eigene praktische Initiative. Sie findet für ihn eine Bleibe, eine verlassene, zerfallende Schäferei; sie überzeugt die Mitglieder ihrer FDJ-Leitung, sich bei der Schulleitung für Peter einzusetzen; sie arbeitet mit Peter den Schulstoff durch, so gut sie kann. Dieser Weg ist mühsam und lang, auch weil Peter immer wieder ausschert. Schließlich folgt er der zornigen Aufforderung, dem «Befehl» (ebd.: 282) von Annes Vater. Er stellt sich dem «Kampf» um das Abitur. Aber den Direktor interessiert nicht, dass und was Peter gelernt hat und ob es für das Abitur reicht. Er bleibt bei seinen alten (Vor-)Urteilen, agitiert Peter betreffs «Lebensdisziplin» (= Ordnung, Einordnung, Unterordnung), prophezeit ihm, dass er sie nie lernen werde, und schickt ihn weg. Auf Peters größte Selbstüberwindung folgt sein tiefster Fall. Er organisiert einen Racheakt, er trinkt, randaliert, spürt aber, dass er sich selbst schadet und die unglücklich macht, die ihn trotz allem noch mögen.

In seiner Verzweiflung nutzt er das Sommerfest der LPG, den am wenigsten geeigneten Ort, als letzte Gelegenheit, um seine Not mitzuteilen. Zwischen zwei Tanzrunden steigt er auf das Podium und fängt an zu sprechen. Und überraschenderweise erweist sich dieser Platz, auf dem die DorfbewohnerInnen feiern und trinken, als eine geeignete Öffentlichkeit für «Basisdemokratie». Peter erlebt, wie die Leute anfangen, über seine Probleme zu diskutieren – laut, kontrovers, engagiert, ernst und humorvoll –, wie sie sich für ihn Zeit nehmen und zu dem Schluss kommen, es mit ihm noch einmal zu versuchen. Und er erlebt, wie sich dem am Ende auch der LPG-Vorsitzende fügt. Der sagt nur: «Bleib, wenn du willst» (ebd.: 302), und selbst das kostet ihn Selbstbeherrschung. Peter steigen Tränen in die Augen, «freudige und bittere Tränen. Er versucht zu lächeln und sagt: ‹Denk bloß nicht, ich heule. Ich heul' noch lange nicht!›» (ebd.: 303). Peter ist «angekommen», ohne sich selbst zu verleugnen. Für den Film ein glückliches Ende. Für Peter und Anne eine Station, der noch viele Konflikte folgen werden.

Vor dem Verbot wurde dieser Film in Testvorstellungen gezeigt und kontrovers debattiert. Während die meisten jungen ZuschauerInnen die im Film gezeigte Atmosphäre und die Konfliktkonstellationen als durchaus zutreffend und öffentlich diskussionswürdig bezeichneten, kritisierten die meisten Erwachsenen den Film wegen einer irreführenden Darstellung der DDR-Wirklichkeit: wegen untypischer Vorgänge in Schule und Gesellschaft, untypischer Verhaltensweisen von Jugendlichen und der Konstruktion von nicht vorhandenen Generationskonflikten (ebd.: 332 ff.). Mithilfe dieser Argumente wurde der Film verboten. Im Nachhinein liest er sich als ein Beitrag zu dem in der DDR damals viel diskutierten Thema Ankunft im Alltag[33] und zu dem wenige Jahre später diskutierten Thema: Umgang mit «Aussteigern».[34]

33 «Ankunft im Alltag» ist der Titel eines Romans von Brigitte Reimann (1961).

34 Auch «Die neuen Leiden des jungen W.» (1972) von Ulrich Plenzdorf und das Theaterstück «Jochen Schanotta» (1985) von Georg Seidel diskutieren dieses Thema.

«Karla»
(1965; SZ: Ulrich Plenzdorf;[35] R: Herrmann Zschoche[36])
Ulrich Plenzdorf und Herrmann Zschoche waren 30 Jahre alt, als sie «Karla» drehten, ihren ersten Spielfilm für Erwachsene. Beide wandten sich auch später immer wieder Stoffen und Themen über Jugendliche in der DDR zu. Zu «Karla» angeregt wurden sie durch «Tagebuchaufzeichnungen einer jungen Lehrerin», die in der Studentenzeitung *Forum* abgedruckt worden waren (Dau 1963; 1964; 1966).

Karla (Jutta Hoffmann) tritt unmittelbar nach dem Studium ihre erste Stelle als Lehrerin in einer Kleinstadt im Norden der DDR an. Schon in der ersten Unterrichtsstunde erlebt die Klasse 12a mehrere Überraschungen. Bisher hatten sie Deutsch und Geschichte bei dem alten Direktor Hirte (Hans Hardt-Hardtloff). Die neue Lehrerin ist kaum älter als sie selbst. Die «Kinder», so wird Karla sie später nennen, eröffnen sofort den Machtkampf (alle Filmzitate: Plenzdorf 1978: 37 ff.). Sie blödeln, geben sich ostentativ desinteressiert. Klara nimmt einem Schüler, der ins Lesen vertieft zu sein scheint, das Buch weg, ganz sanft, schaut hinein und fragt leise: «Kennt ihr Fontane?» Für die Abiturklasse einer Fontane-Schule ist das natürlich eine blöde Frage. Rudi (Jörg Knochée) macht eine ironische Bemerkung, Erna kramt einige Sätze aus ihrem Gedächtnis hervor: Fontane, der «linke Flügelmann in der Front der kritischen Realisten». Karla impulsiv: «Wer hat Ihnen denn diesen Unsinn erzählt?» Alle schweigen. Dann Rudi mit Genuss: «Diesen Unsinn hat uns der Herr Direktor erzählt.» Karla erschrickt, das hat sie nicht erwartet. Sie blättert weiter in dem Buch, liest ein nationalistisches Gedicht vor. Wieder Schweigen. Dann Erna: «Aber dann wäre er ja reaktionär … und fortschrittlich.» Rudi sofort: «Na eben! Darf er denn das?» und Dieter: «Erst Sturm und Drang – dann lag er lang!». Karla nickt zustimmend. Dann sagt sie: «Nur sind das hier seine ersten Gedichte. Zwanzig Jahre etwa war er alt.»

Die SchülerInnen sind perplex. So alt sind sie auch bald. Sie fangen an zu diskutieren. Rudi liefert ironische Kommentare dazu. Karla fragt ihn: «Sie kennen Fontane gut?» Rudi obenhin: «Nö!» Karla ist ehrlich enttäuscht. Als auch die anderen zugeben, ihn nicht gut zu kennen, sagt sie nachdenklich: «Natürlich. Fontane kommt ja auch erst später im Stoff.» Rudi prompt und aggressiv: «Na also, legen wir unser Gehirn wieder mal auf Eis.» Karla sachlich: «Sie wissen nichts und wollen mit mir diskutieren.» Am Ende dieser ersten Unterrichtsstunde sind die Konflikte exponiert: Zwischen Karla und den «Kindern» werden die Kämpfe weitergehen. Mit dem Direktor wird es Probleme geben. Auch die Kräfteverhältnisse in der Klasse sind klar. Viele «MitläuferInnen», nur wenige exponieren sich: Erna, die Eifrige; Dieter, der Klas-

35 Ulrich Plenzdorf (1934–2007), Sohn eines Maschinenbauers und verfolgten Kommunisten. 1950 Übersiedlung aus Berlin-Kreuzberg nach Berlin-Ost. Sein Studium der Philosophie und des Marxismus-Leninismus brach er ab. Nationale Volksarmee, 1959 bis 1963 Studium an der HFF Babelsberg. Danach Dramaturg und Drehbuchautor am DEFA-Studio für Spielfilme.

36 Hermann Zschoche (*1934), 1954 bis 1959 Studium an der HFF Babelsberg. 1959 Regisseur am Kinderfilmstudio. Ab 1964 am Studio für Spielfilme.

senclown; der Kleine, ständiger Angreifer und ständiger Verlierer; Rudi, der Zyniker. Auf den ersten Blick sind es Figuren, die tradierte Geschlechterrollen repräsentieren. Später wird sich herausstellen, dass die Verhaltensunterschiede vor allem biografisch und sozial begründet sind. Erna ist die Erste aus einer Familie von LandarbeiterInnen, die eine Oberschule besuchen darf. Rudi ist Sohn des Stadtapothekers, aufgewachsen in einer geräumigen Wohnung mit Büchern, er kann Auto fahren, noch bevor er die Fahrerlaubnis machen darf. Es zeigt sich deutlich: In der DDR sind, trotz vieler staatlicher Maßnahmen, die soziokulturellen Unterschiede noch keineswegs beseitigt, auch nicht in dieser dritten Generation.

Und noch etwas ist am Ende dieser ersten Stunde klar: In dieser Schule haben sich SchülerInnen und LehrerInnen auf das Mittelmaß eingerichtet, um einander nicht in die Quere zu kommen und ihre jeweiligen Interessen nicht zu gefährden. Substanzielle Auseinandersetzungen gibt es nicht. Zynische Bemerkungen ändern nichts, sind aber schon gefährlich, wie der Direktor der Neuen bereits beiläufig mitgeteilt hatte: Die KollegInnen wollen Rudi «raushaben. Weil sie nicht mit ihm fertig werden». Aber er, der Direktor, lasse es so weit nicht kommen, weil ihm «'n heißer Feind … noch immer lieber ist als diese lauen Freunde.» Und Karla: «Ick verstehe: Sie wollen seinen Kopp retten, weil wir den brauchen.» Diese Bemerkung – ganz im Geist des Aufbruchs und dazu auf echt Berlinerisch – überrascht den offenbar toleranten Direktor dann doch.

Das Publikum, wenn es den Film denn hätten sehen dürfen, wäre wohl auch überrascht gewesen, dass Karla, die Junge, die Neue, sich vom ersten Moment an dem Direktor gegenüber kaum anders benimmt als den SchülerInnen gegenüber: neugierig, ohne jede Pose, offen, kritisch, mit geradezu unwiderstehlichem Charme und offenbar ohne Sinn für soziale, berufliche oder Generationshierarchien. Dabei wird im Film immer wieder gezeigt, dass es diese Hierarchien gibt, personifiziert durch eine Expertendelegation aus Berlin, also «von ganz oben», durch die Kreisschulrätin, den Direktor, das Lehrerkollegium und nicht zuletzt dadurch, dass die «Kinder», um die im Grunde alles geht, sich in dieser Hierarchie «ganz unten» befinden. Karla verhält sich nach «unten» und nach «oben» prinzipiell gleich, nämlich gemäß ihrer Überzeugung: «Vorausgesetzt, es denkt einer und plappert nicht nur nach – ist es hier und heute geradezu verwerflich, mit dem, was man denkt, hinterm Berg zu halten. Das ist einfach ein Gebot der Ehrlichkeit. Alles andere ist Heuchelei.» Auch hier gibt es also – wie in den anderen 1965er Filmen – die Forderung nach Wahrheit.

Die «Kinder» sind verblüfft und zunächst weder bereit noch fähig, dem (An-)Gebot Folge zu leisten. Immerhin fangen sie an, unter diesem politisch-moralischen Aspekt ihr eigenes Verhalten und das ihrer LehrerInnen zu beobachten, zu reflektieren und vorsichtig Schlussfolgerungen für sich selbst daraus zu ziehen. Nachdem beispielsweise Direktor Hirte im Staatsbürgerkundeunterricht auch nicht ansatzweise versucht hat, sachlich zu diskutieren, wer in der Weltraumforschung den Vorsprung besitzt – Russen oder US-Amerikaner –, sondern die Frage sofort auf das ideologi-

sche Gleis geschoben (mit der Formel: der Marxismus-Leninismus hat es gemacht) und seine Machtposition dazu benutzt hat, die Schüler moralisch zu maßregeln, weil sie offensichtlich das verbotene West-Fernsehen gesehen haben, lässt Rudi plötzlich keine klugen Sprüche mehr ab, sondern erwägt ernsthaft, ob er nicht hätte eingreifen und mithilfe von Mathematik und Physik hätte beweisen sollen, dass und warum die Russen vorn lagen. Hier ging es bereits um das Problem, das seither, vor allem durch die neuen Medien, immer brisanter geworden ist, nämlich, dass ein Schüler oder eine Schülerin mehr weiß als seine/ihre LehrerInnen und ob er oder sie das auch zeigen darf. Rudi wird erst (aber immerhin) gegen Ende des Schuljahres und nach mehreren Hochs und Tiefs wagen, es öffentlich zu zeigen.

Karla dagegen spricht den Direktor noch an demselben Tag daraufhin an: «Ich weiß … nicht, ob es ganz richtig war, wie du die Frage vor der Klasse behandelt hast.» Und der Direktor: «Warum kommt der Bengel denn nicht zu mir, wenn er's besser weiß?» Karla: «Ja, warum wohl …» Der Direktor wäre jederzeit bereit, sich privat von einem Schüler etwas erklären zu lassen. Karla dagegen meint, derartige Vorkommnisse müssten öffentlich behandelt werden, und wenn auch nur in der kleinen Öffentlichkeit einer Schulklasse. Das Gespräch entwickelt sich zu einem Disput über pädagogische Fragen. Der Direktor besteht auf der Autorität der Lehrkraft, Karla besteht auf ihren Idealen: «Sie sollen eben nicht pauken. Sie sollen denken lernen. Darum geht's mir. Und um das Vertrauen. Das hat nämlich was mit Demokratie zu tun. Wenn ich das schaffe, verzichte ich auf meine ganze Autorität.» Karla geht es um eine grundlegende Veränderung des Lehrer-Schüler-Verhältnisses. Sie weiß sehr gut, dass junge Leute nicht für die Schule, sondern für das Leben lernen (sollten), und ist überzeugt, dass das Leben sich in diesen 1960er Jahren rasant verändern wird und ihre SchülerInnen, die künftigen Erwachsenen, mit neuen gesellschaftlichen, wissenschaftlichen, technischen und politisch-moralischen Aufgaben konfrontiert sein werden. Auch für Hirte, ihren Mentor, sind, wie er ironisch meint, Ideale wie Wahrheit, Vernunft, Denken, Ehrlichkeit nicht ganz neu. Aber, so seine Erfahrungen: Schüler sind Schüler. Lehrer sind Lehrer. Und es sei nun mal Tatsache, dass es an der Schule «eine Art Front gibt zwischen Schülern und Lehrern. Und wenn du das ignorierst, kommst du nicht weit.»

In dem Film werden Ereignisse aus der Klasse 12a relativ häufig «ausgewertet», aber keineswegs immer so engagiert und tolerant wie hier zwischen Karla und Hirte, sondern manchmal unter Teilnahme des ganzen Lehrerkollegiums und, sofern Karla oder ihre Kinder durch ihr Verhalten Anlass dazu geben, auch der Schulrätin (Inge Keller). Disziplinarische Gespräche werden prinzipiell auf der Grundlage der geltenden Gesetze geführt, weiten sich aber gelegentlich zum Meinungsstreit über die Funktion der Schule in der Gesellschaft aus. Genau genommen handelt es sich dabei um fallbezogene, philosophisch eingefärbte Auseinandersetzungen von VertreterInnen der pädagogischen Hierarchie über die sehr verschiedenen Kinder- und damit auch Menschen-Bilder, die sie – trotz aller Verpflichtung auf das staatlich festgeschriebene Bildungskonzept – in ihren Köpfen haben.

Im Film werden die Klasse 12a und ihre Lehrerin noch zwei Mal durch gravierende Ereignisse auf den Prüfstand gebracht. Das erste: Rudi findet im Keller des Klubhauses ein vergilbtes Foto, das den Direktor in einer Nazi-Uniform zeigt. Eine heikle Entdeckung. Rudi vertraut sie nur Karla an. Er sieht sie zum ersten Mal verunsichert, was er höchst zufrieden zur Kenntnis nimmt. Als sie vorschlägt, er solle mit dem Direktor sprechen, sagt er – mit dem Gewicht seiner Lebenserfahrung: «Ich bin doch nicht blöd!» Damit schiebt er Karla die Verantwortung zu. Sie nimmt sie an. Sie wird mit dem Direktor sprechen, hat aber Angst davor, verschiebt das Gespräch, erfindet Ausreden, verstößt so gegen ihr eigenes politisch-moralisches Gewissen und sieht zunehmend schlecht aus. Rudi wartet ab, dann verschärft er die Situation. Er erzählt seiner Klasse von dem Foto. Daraufhin wird in der Klasse ein Hakenkreuz entdeckt. Diese Provokation soll dem Direktor gelten. Die SchülerInnen fühlen sich unbehaglich, aber im Recht. Sie besitzen ein eindeutiges Beweisstück dafür, dass der Direktor eine faschistische Vergangenheit hat, und sie wissen, dass er sie verschwiegen hat. Die Klasse erlebt nun, wie der Direktor, tief getroffen, aber selbstbeherrscht, beweist, dass es sich um einen Irrtum handelt: Das Foto stammt aus eine Laienaufführung von Brechts Szene «Das Kreidekreuz». Währenddessen meldet ein Kollege den Vorfall «nach oben». Hirte sieht sich gezwungen, den Pädagogischen Rat einzuberufen, an dem auch die Schulrätin teilnimmt. Was die «Kinder» nicht bedacht hatten: Ihre Provokation gegen den Direktor fällt voll auf die Klassenlehrerin zurück; sie trägt letztlich die Verantwortung für die Klasse. Der Pädagogische Rat endet mit dem Vorschlag, Karla nicht strafzuversetzen, sondern ihr eine Probezeit an der Fontane-Schule zuzugestehen.

Karla beschließt, vorsichtig zu werden, überlegter zu handeln. Wie sie das macht und wie die Klasse darauf reagiert, halten die FilmemacherInnen nicht für erzählenswert. Sie erzählen nur die Folgen: Karla wird nach einem halben Jahr vor der ganzen Schule ausgezeichnet. Für ihre Lehrerfolge und ihre selbstkritische Disziplin, wie es heißt. Die Klasse 12a nimmt das sichtlich distanziert zu Kenntnis. Noch am selben Abend bricht Karla zusammen. Total betrunken präsentiert sie ihrem Mentor eine vernichtende Bilanz: Diese Selbstverleugnung habe ihre Kräfte aufgezehrt und sie langsam abgetötet. Sie endet mit der Prophezeiung, dass die alte Karla bald auferstehen werde.

Und tatsächlich: Karla gibt die letzten Aufsätze vor dem Abitur zurück. Thema «Was mir die Schule gegeben hat». Karla interessieren die Meinungen der jungen Leute. Rudi bekommt eine Fünf, alle anderen eine Vier. Ungeachtet der (zufälligen) Anwesenheit einer Delegation aus Berlin, der Schulrätin und des Direktors entsteht in der Klasse lauter Protest. Karla kontert: Die meisten haben Phrasen aufgeschrieben oder wider besseres Wissen alles undifferenziert gelobt. Karla wird den Aufsatz nicht werten, weil es «eben keine Noten für das Maß an Aufrichtigkeit bei jedem einzelnen» gibt. Dann ein Zwischenruf: «Das hätten Sie uns sagen müssen! … Ich meine, wir konnten nicht wissen, dass …»

Das ist (für mich jedenfalls) der schockierendste und zugleich der entlarvendste Moment in der langen Szene. Daraus entwickelt sich – wie seinerzeit in Karlas erster Unterrichtsstunde – eine Auseinandersetzung um Wahrheit und Lüge, Heuchelei und Ehrlichkeit. Allerdings mit dem Unterschied, dass nun Vorgesetzte anwesend sind und dass Karla nicht mehr allgemein moralisch argumentiert, sondern über ihr eigenes Versagen spricht: Sie habe sich bemüht, in ihrer Klasse die Lust, das Bedürfnis, den Mut zu eigenen Meinungen zu wecken, und sie habe ihnen das alles wieder genommen, indem sie schwierigen Problemen aus dem Weg gegangen sei und die Klasse «mit Lehrstoff gemästet» habe. «Vier Wochen vor dem Abitur hockt ihr da wie überfressene Vögel. Nach Gewicht gezüchtet. Bloß fliegen könnt ihr nicht.» Die Klasse ist beeindruckt und verlegen und schweigt. Schließlich wagt Rudi eine eigene Meinung: Ob Karla ihren Kurs «von allein» geändert habe, «so mir nichts, dir nichts? Wer hat sie davon abgebracht? Von wem ist eine Lehrerin abhängig? Mehr frage ich nicht.» Er beweist nicht nur Mut, er stößt zur Kernfrage vor. Auf Nachfrage nennt er sogar Namen, den Direktor, die Schulrätin. Diese drängt sofort auf Beendigung der Diskussion. Aber ein Gast aus Berlin nimmt sich das Wort. Zu aller Überraschung ermutigt er die Klasse, weiter zu diskutieren. Auf das Publikum von heute mag das wirken wie ein dramaturgischer Trick und der Mann wie ein Deus ex Machina. Tatsächlich aber hatte der Vorgang einen realen Hintergrund: 1963 war das Jugendkommuniqué herausgekommen, 1964 das dementsprechende Jugendgesetz (vgl. die Studie von Ursula Schröter in diesem Band). Kommuniqués und Gesetze bewirkten in der DDR oft jähe Wendungen. Nicht zuletzt im Verhalten von Menschen.

Am Ende des Films wird Karla doch noch in eine Dorfschule versetzt. Denn sie macht sich eines Vergehens schuldig, das, jedenfalls wenn es bekannt wird, disziplinarisch geahndet werden muss. Nach einer Klassenfete mit Alkohol und Musik (aus dem Westen natürlich!) gibt sie Rudis Einladung zu einer Nachtfahrt an die Ostsee nach und lässt sich dort von ihm küssen. Eine bloße Versetzung sei, so die Schulrätin, «zwar vom Gesetz her nicht ganz sauber», aber Karla solle noch eine Chance «zur Verwirklichung ihrer Ideale» bekommen, was auch heißen kann: Sie ist jung, sie wird sich die Hörner abstoßen.

Plenzdorf und Zschoche haben – zusammen mit hochkarätigen SchauspielerInnen – einen konfliktreichen, problemgeladenen Film und beeindruckende Figuren geschaffen, den ZuschauerInnen aus Ost und West auch heute noch mit Spannung und historischem Interesse sehen und der sie zu verblüffenden Assoziationen über ihre eigenen schulischen Erfahrungen anregt. Durch «Karla» zieht sich – eng verflochten mit der Frage nach Wahrheit und Zivilcourage – die Frage nach Vorbildern. Während Hirte und ein gleich alter Journalist auf der erzieherischen Wirkung von persönlichen Vorbildern bestehen, zieht Karla eine solche Wirkung erheblich in Zweifel, jedenfalls, was die «großen» Kinder betrifft. Und in der Tat: Als sie danach gefragt werden, nennen einige bereitwillig die Namen von berühmten Persönlichkeiten aus Geschichte, Wissenschaft und Kunst. Aber sobald sie selbst in Konfliktsituationen geraten und

Angst bekommen, sind alle Vorbilder und alle Rhetorik vergessen und sie (re-)agieren gemäß den Erwartungshaltungen, die sie verinnerlicht haben und glauben, erfüllen zu müssen. Im Film wird gezeigt, dass das Problem mit Vorbildern weitaus komplizierter ist und dass es letztlich um Handlungen zwischen Menschen geht, um Aktionen und Reaktionen zwischen Menschen unterschiedlichen Geschlechts und Alters, die wiederum unterschiedliche Meinungen und Befugnisse haben.

Junge Leute und das Rechtswesen

«Das Kaninchen bin ich»

(1965; SZ: Kurt Maetzig/Manfred Bieler;[37] LV: Manfred Bieler; R: Kurt Maetzig)

Das «Kaninchen» ist Maria Morzeck (Angelika Waller), geboren 1943, Kriegswaise, zusammen mit ihrem zwei Jahre älteren Bruder Dieter (Wolfgang Winkler) aufgewachsen bei ihrer alten Tante Hete (Ilse Voigt) in Berlin, in einer engen Wohnung am Oranienburger Tor. Maria ist eine gute Oberschülerin, sie will Slawistik studieren und Dolmetscherin werden. Aber es kommt «was dazwischen» (alle Filmzitate: Mückenberger 1990, hier: 27), wie sie lapidar sagt. In der Rückblende wird gezeigt, was dazwischen kommt und welche Folgen es hat.

Der Roman «Maria Morzeck»[38] ist eine Ich-Erzählung. In der DDR waren Ich-Erzählungen lange umstritten, bis in die 1970er Jahre hinein, weil diese Erzählweise zu subjektivistischer und damit einseitiger und also unrealistischer Darstellung der Wirklichkeit tendiere. Marcel Reich-Ranicki hielt die Methode der Ich-Erzählung im Fall «Maria Morzeck» aus einem ganz anderen Grund für fragwürdig: Der Autor habe «seine epische Macht an eine verhältnismäßig simple oder gar beschränkte Figur delegiert», Maria sei «eine beredte und gewitzte Abiturientin, die meist nur die groben Umrisse der Phänomene wahrnimmt, vom Politischen wenig versteht und von den Zusammenhängen keinen blassen Schimmer hat» (Reich-Ranicki 1969). Diese Charakteristik trifft entfernt auch auf die Maria im Film zu, jedenfalls am Anfang. Aber aus eben den Gründen, aus denen Reich-Ranicki sie kritisiert, halte ich die Maria im Film für eine kunstwürdige Person, für eine der DEFA durchaus angemessene Hauptfigur. Sie kommt «von unten», sie ist eine Frau, jung, intelligent, voller Jungmädchenträume, politisch nicht engagiert. Sie wird «vom Staat» gefördert und hat gute Zukunftsaussichten. Und plötzlich wird sie fallengelassen. Weil ihr Bruder festgenommen wird.

Erzählt wird dann, wie die knapp 18-jährige Maria sich selbst überlassen und mit Ereignissen konfrontiert wird, auf die sie nicht gefasst, schon gar nicht vorbereitet ist, mit denen sie aber fertigwerden muss. Verglichen mit den gleichaltrigen Hauptfiguren in den anderen verbotenen Filmen geht sie den längsten und kompliziertesten

37 Manfred Bieler (1934–2002), Studium der Germanistik. Schriftsteller. 1968 Übersiedlung in die BRD.

38 Manfred Bielers Roman «Maria Morzeck» wurde in der DDR nicht zur Veröffentlichung zugelassen, von der DEFA aber trotzdem als Filmvorlage genutzt. Erstmals publiziert wurde er 1969 in der BRD.

Weg und macht dabei die vielfältigsten Erfahrungen. Sie gerät in Lebensbereiche, mit denen sie zuvor nie zu tun hatte, in denen sie sich behaupten muss und durch die sie ungeahnt und ungewollt auch in politische Zusammenhänge hineingerät, die (nicht nur für sie) schwer zu durchschauen sind.

Im Unterschied zum Roman ist der Film – schon aus Genregründen – nur bedingt eine Ich-Erzählung. Maetzig und Bieler folgen einer anderen Strategie. Sie erzählen die Vorgänge auktorial, versehen sie aber an entscheidenden Punkten mit Marias persönlichen Kommentaren, die sie aus dem Off direkt an die ZuschauerInnen adressiert. So erfährt das Publikum die Geschichte nicht, wie im Roman, aus Marias individueller, also etwas eingeschränkten Perspektive, aber es erfährt doch, was und wie Maria denkt und fühlt.

Maria geht einen Weg voller Glücks-, Schock- und Aha-Erlebnisse. Ihr erstes Erlebnis hat sie mit der *Justiz.* Maria und Tante Hete, Dieters einzige Verwandte, werden von der Gerichtsverhandlung gegen ihn ausgeschlossen, erfahren nicht, warum er zu drei Jahren Zuchthaus verurteilt wird, und fühlen sich dieser Willkür gegenüber hilflos. Erst viel später erfährt Maria, es sei um staatsfeindliche Hetze gegangen. Das zweite Erlebnis hat sie mit dem *Bildungswesen.* Sie darf Abitur machen, wird aber – des Bruders wegen – nicht zum Studium zugelassen. Sie besorgt sich eine Stelle als Serviererin im «Alt-Bayern» in der Nähe des S-Bahnhofs Friedrichsstraße, damals berüchtigter Grenzübergang nach West-Berlin. In dieser plüschigen Hinterhofkneipe hat sie das dritte Erlebnis: *Männer:* «Jeden Tag … könnte ich mit mindestens fünf Männern nach Hause gehen … Aber ich bleibe eisern. Obwohl's manchmal einfacher wäre, ich schlafe mit ihnen, nur, um sie vom Halse zu haben» (Mückenberger 1990: 51). Viertes Erlebnis: die *Liebe.* Sie verliebt sich in einen 20 Jahre älteren verheirateten Mann. Und, fünftes Erlebnis: Dieser Mann ist Paul Deister, der Richter ihres Bruders (Alfred Müller).

Das zufällige Zusammentreffen von Maria und Paul wirkt etwas konstruiert. Als Paul seinen Namen nennt, erschrickt Maria. Sie nimmt sich aber vor, die Begegnung irgendwie zu Dieters Gunsten auszunutzen. Aber wieder kommt etwas «dazwischen»: Maria und Paul verlieben sich ineinander; auf eine vorsichtige, zarte und glaubhafte Weise. In dieser Liebesgeschichte gibt es – genau genommen – zwei voneinander unabhängige, aber ineinander verwobene Dreiecksgeschichten. Die eine – Ehemann zwischen Ehefrau und junger Geliebten – läuft nach dem sattsam bekannten Muster ab. Sogar die übliche, sehr späte Konfrontation der beiden Frauen fehlt nicht: Gabriele Deister, langjährige Ehefrau, gebildet, wohlsituiert und weltgewandt, versus Maria, blutjunge Geliebte, Oranienburger Tor (damals noch Arbeiterviertel), Serviererin im «Alt-Bayern». Dazu Marias Kommentar aus dem Off: «Wir stehen da wie die Schlange und das Kaninchen. Das Kaninchen bin ich» (ebd.: 138). Mit dieser Metapher charakterisiert Maria klug das Kräfteverhältnis, nicht nur psychologisch, sondern auch juristisch, sozial und politisch. Maria ist – noch – die Verliererin. Aber als Gabriele einen Handel vorschlägt: Gabriele duldet das Verhältnis, und Maria ver-

zichtet im Gegenzug auf weitere Nachforschungen im Falle Dieter Morzeck, entwickelt Maria – schon – den Mut, Gabriele einfach rauszuschmeißen.

Es ist die andere Dreiecksgeschichte, die des jungen Mädchens, das zwischen Geliebtem und Bruder steht, die die FilmemacherInnen vor allem interessiert. Sie ist – typisch für die beginnenden 1960er Jahre – politisch motiviert. Marias Liebe zu beiden Männern würde, von Pauls Ehe abgesehen, nichts entgegenstehen, hätten die beiden Männer nicht jene gemeinsame Vorgeschichte, an der Maria selbst keinen Anteil hat. Aber nur sie erfasst sofort die Kompliziertheit der Konstellation. Und während Paul das Zusammensein mit ihr als eine, wenn auch besonders eindrucksvolle und möglicherweise sogar dauerhafte Affäre genießt, (er-)lebt sie ihre erste große Liebe mit allen Hochs, Tiefs, Euphorie und Abkühlungen unter permanentem psychischen Druck. Sie hat ihren inhaftierten Bruder verraten. Sie kann mit dem Geliebten darüber nicht sprechen. Sie kann nichts machen.

Nachdem sie durch Zufall von dem Rechtspflegeerlass des Staatrates[39] erfahren hat, schreibt sie das lang geplante Gnadengesuch für Dieter. Dazu (aus dem Off) ihr Kommentar: «Warum hast du mir nicht die Wahrheit gesagt? Paul! Jetzt will ich die Wahrheit wissen. Die ganze Wahrheit» (ebd.: 126). Maria geht in die Offensive. Sie weicht Paul nicht von der Seite und stellt ihm Fragen: Was Dieter eigentlich wirklich gemacht habe. Warum «staatsfeindliche Hetze» jetzt erheblich weniger hart bestraft werde als vor zwei Jahren. Ob er da keinen Widerspruch sehe. Recht – was das überhaupt sei. Was Recht in der DDR sei. Ob es also richtig war, Dieter zu drei Jahren Haft zu verurteilen. Die Fragen sind logisch und konsequent. Maria will endlich wissen, wer er ist, der Mann, den sie liebt und der zugleich Vertreter des Rechtes ist. Paul sieht sich in die Enge getrieben: «Warum reitest du denn so darauf rum? Natürlich war es Recht» (ebd.: 130). Er versucht, sich rauszureden: Inzwischen habe sich eben vieles geändert. Maria: «Wer? Du?» (ebd.).

Dass sie mit ihrer spontanen Bemerkung bis zum Kern seines Problems vorgedrungen ist, wird sie selbst bald herausfinden. Paul hat sich nicht geändert. Er war Karrierist und ist es geblieben. Früher um seiner Karriere willen zu hart, nun, nachdem sich in der Tat einiges geändert hat, um seiner Karriere willen zu feige. Sie durchschaut sofort, dass sein Selbstmordversuch eine Inszenierung ist, um allgemein und auch bei ihr Mitleid zu erregen, aber sie liebt ihn noch, lässt sich von seinem Charme und seinen Schwüren noch einmal «rumkriegen», und neben ihm im Bett begreift sie plötzlich, dass Paul gerade dabei ist, Dieter und auch sie selbst noch einmal zu instrumentalisieren. Entschlossen schmeißt sie auch ihn raus. Rauswerfen ist – noch immer – die einzige Waffe, die ihr zur Verfügung steht. Dann weint sie. Aber damit ist ihr Leidensweg noch nicht zu Ende. Tante Hete und sie holen Dieter aus dem Gefängnis Rummelsburg ab. Alle drei sind glücklich. Aber als er von ihrem Verhältnis

39 Erlass des Staatsrates der DDR über die grundsätzlichen Aufgaben und die Arbeitsweise der Organe der Rechtspflege vom 4.4.1963.

erfährt, verprügelt er sie – hilflos vor Wut und Enttäuschung, eine harte, sehr brutale Szene. Damit wurde ein Thema auf die Leinwand gebracht, das nicht nur in der DDR-Gesellschaft noch lange ein Tabu blieb: physische Gewalt in der Familie. Ein Mann schlägt, die Frau wehrt sich nicht. Sie hält es aus. Und weint.

Für Maria ist das Maß voll. Wieder, wie am Anfang des Films, steht sie in Tante Hetes Küche. Jetzt ist sie nackt, steht in einer kleinen Zinkbadewanne, gießt sich kannenweise kaltes Wasser über Kopf und Körper, kühlt ihre blauen Flecken, wäscht gleichsam ihre Vergangenheit ab, zieht sich schick an und schminkt sich und kommentiert: «Da hilft das ganze Fassadenputzen nicht. Ich seh' aus wie 'ne Blutappelsine, über die 'n Auto gefahren ist» (ebd.: 173). Dann macht sie sich «abgebrüht», wie Tante Hete findet, entschlossen, wie sie selbst findet, auf den Weg. Sie sucht und findet ein Zimmer, altmodisch und mit einer sehr moralischen Vermieterin, aber es ist ihre erste eigene Wohnung. Sie geht in die Humboldt-Universität und lässt sich immatrikulieren. Ihr Berufsziel ist immer noch Dolmetscherin, Vermittlerin. Dann verschwindet sie zwischen den Passanten auf der Friedrichstraße. Maria Morzeck – eine von vielen!? Auch hier kein wirkliches Happy End, eher ein optimistischer, weil selbstverordneter und selbstrealisierter Neustart. Der Film ist nicht nur die Liebesgeschichte einer Urberliner Göre, er ist zugleich die Emanzipationsgeschichte eines jungen Mädchens, das in persönliche und gesellschaftliche Turbulenzen gerät und lernt, sich zu wehren, zu behaupten und durchzusetzen.

«Das Kaninchen bin ich» ist der Film, auf den die geballte Kritik des 11. ZK-Plenums der SED einschlug. Nur diesen Film hatten zumindest einige der ZK-Mitgliedern gesehen, und aus ihm leiteten sie jene Verallgemeinerungen ab, die besagten, bei den DEFA-Spielfilmen des Jahrgangs 1964/1965 handele es sich um völlig falsche, feindliche Darstellungen der DDR-Wirklichkeit und um Werke, die der Gefährdung der Jugend durch Pornografie, Skeptizismus und ideologische Diversion dienten. Tatsächlich kamen Liebesszenen vor, aber gewiss keine Pornografie. Tatsächlich stellten die Filme substanzielle Fragen an Rechtswesen, Kaderpolitik, Bildungswesen, Arbeitsrecht der DDR, aber sie stellten nichts von alledem grundsätzlich infrage. Tatsächlich zeigten sie, dass der Zweifel eine unerlässliche Methode der Wirklichkeitsaneignung ist, waren aber keineswegs auf ideologische Diversion aus. Sie wiesen – im Gegenteil – auf eine große Zahl von konstitutiven Widersprüchen hin, von denen sie meinten, an ihnen müsse zur weiteren Entwicklung einer sozialistischen Gesellschaft gearbeitet werden, umgehend und radikal. Aber in der Realität wirkten die Widersprüche weiter, verschärften sich, spitzten sich zu bis zur Implosion der DDR.

Klaus Wischnewski, damals DEFA-Dramaturg bei «Karla» und im Zuge des 11. Plenums von der DEFA entlassen, sagte später:

«Das Merkwürdige in jenen Jahren war, dass das, was wir an Entschlossenheit und Illusionen produzierten, von der Gesamtsituation der DDR herausgefordert war. Wir fühlten uns – von den Wirtschaftskonzepten bis hin zur Bitterfelder Konferenz – legitimiert. […] Aber in den Abläufen vom Dezember 1965 bis zum Po-

grom gegen ‹Spur der Steine› im Sommer 1966 wurde uns gezeigt, dass wir nicht legitimiert waren. Nicht zum eigenen Denken, nicht zum eigenen Vorschlag […]. Aber wir sahen keine Alternative […]. Es gab viele Kollisionen, aber das 11. Plenum war ohne Zweifel eine Katastrophe für das Land und auch international. Und man fragt sich, wir fragen uns: Wie konnte man das eigentlich verarbeiten und weiter machen?» (Agde 1991: 171).

Nicht nur den FilmemacherInnen, auch dem potenziellen Filmpublikum traute die SED-Führung kein eigenständiges Urteils- und Denkvermögen zu. Während die FilmemacherInnen – im Sinne von Bertolt Brechts Theatertheorien – beabsichtigten, mit ihren Werken das Publikum zu kritisch produktiven Diskussionen über existenzielle Fragen der Gesellschaft- und Persönlichkeitsentwicklung anzuregen, blieben die führenden PolitikerInnen bei ihrer Meinung, dass Kunstwerke ausschließlich auf identifikatorische Weise rezipiert werden, dass Kunstfiguren direkt zur Nachahmung anregen und dass besonders die jungen, also ungefestigten, also formungsbedürftigen Menschen durch die Filme in ihrer Entwicklung zu sozialistischen Menschen negativ bis feindlich beeinflusst würden. Sie starteten im ganzen Land eine breit angelegte Kampagne über Künste, KünstlerInnen und deren Funktion in der sozialistischen Gesellschaft. In dieser Kampagne wurde allerdings nicht über die in den Filmen behandelten Konflikte geredet, denn diese tangierten Machtfragen und zeigten die Notwendigkeit von innersystemischen Reformen.

Hinsichtlich des Kinder- und Jugend-Bildes der Parteiführung ist diese kleine Geschichte aufschlussreich. Kurt Maetzig, der dienstälteste Regisseur der DEFA und der älteste der betroffenen Regisseure, übte in seiner Parteiorganisation des DEFA-Studios Selbstkritik mit der Absicht, die Maßnahmen gegen die DEFA zu begrenzen. Im Rahmen der Kampagne wurde dieser Diskussionsbeitrag im *Neuen Deutschland* (ND) vom 5. Januar 1966 als Zeichen für die beginnende Einsicht in politisch-ideologische Fehler veröffentlicht. Der damalige Staatsratsvorsitzende Walter Ulbricht antwortete am 23. Januar 1966 im ND mit einem offenen Brief. Darin heißt es unter anderem.: «Denken Sie auch daran, der begabten jungen Schauspielerin, der Sie die Hauptrolle in ihrem Film gegeben haben, zu helfen, nicht enttäuscht zu sein, sondern zu einer echten politischen Klarheit zu kommen und an neuen, würdigen Aufgaben ihr Talent unter Beweis zu stellen» (Ulbricht 1966). Ulbricht war der erste Mann im Staat. Seine hier geäußerte Position entsprach ziemlich genau der Haltung, die Direktor Hirte in «Karla» den ihm anvertrauten «Kindern» gegenüber einnimmt: Er mag die junge Generation, er fühlt sich für sie verantwortlich, er ist besorgt um sie, aber er traut ihr keine eigene Position, kein eigenes Urteilsvermögen, keine Eigeninitiativen zu. Ulbricht sprach Angelika Waller nicht an. Er sprach über sie, als sei sie ein liebenswertes, begabtes und bildbares Objekt, als sei sie Wachs in den Händen des Regisseurs, der kraft seines Alters und seines Amtes die Aufgabe habe, sie auf den richtigen Weg zu führen.

Angelika Waller sagte Mitte der 1990er Jahre, als sie längst eine erfolgreiche Schauspielerin und Dozentin an der Filmhochschule Konrad Wolf in Babelsberg war: «Ich wusste sehr genau, was in diesem Drehbuch steht, ich bin da nicht in etwas reingeschliddert. Ich wollte das unbedingt drehen. […] Ich war sehr jung, aber ich war politisch unheimlich reif. Wenn ich mir heute Studenten angucke, denke ich: Mein Gott, was hast du damals schon gewusst über Zusammenhänge! Und wie hat man sich auch reinbegeben!» (Ullrich 1997: 161).

Im Kern waren die Filme und alle Vorgänge um das «Kahlschlag-Plenum» 1965 das kompakteste kulturelle Ereignis zu der Frage, mit der die DDR-Führung nie klargekommen ist, der «Freiheit der Andersdenkenden» (Luxemburg 1974: 359). Wobei interessant ist, dass die Vorschläge der FilmemacherInnen in einer Zeit nicht angenommen wurden, in der sehr fortschrittliche Gesetzesentwürfe ausgearbeitet, publiziert und öffentlich diskutiert, nach regen öffentlichen Diskussionen und Änderungsvorschlägen überarbeitet und vom Parlament verabschiedet wurden: das Familiengesetz, das Gesetz über das einheitliche Schulsystem und das Jugendkommuniqué.

In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre wurde nur ein Film gedreht, der zeigte, wie ein Heranwachsender in existenzielle politische Umbrüche gerät und sich darin verhalten muss. Aber das war kein Gegenwartsstoff. Er spielt im Frühjahr 1945 in einem Dorf an der Ostsee und heißt «Die Russen kommen» (1968; R: Heiner Carow; SZ: Claus Küchenmeister/Heiner Carow; nach einer Erzählung von Egon Richter). Die zentrale Figur ist der 15-jährige Günter (Gerd Krause-Melzer). Er hofft fanatisch auf den Sieg der Hitlerarmee. Sein Vater ist im Krieg gefallen. Die totale Vernichtung des Feindes ist für den Hitlerjungen die einzig mögliche und gerechte Strafe, und er will dazu das Seine beitragen. Er fängt einen geflohenen Fremdarbeiter und übergibt ihn dem Dorfpolizisten. Der erschießt ihn. Bald darauf besetzt die Rote Armee das Dorf. Der Mord wird untersucht. Der Polizist schiebt ihn auf Günter. Der wird verhaftet, muss sich vor dem sowjetischen Kommandanten rechtfertigen, aber er – noch immer überzeugt vom faschistischen Ehrenkodex – verrät den Mörder nicht. Als der wahre Sachverhalt dennoch aufgeklärt wird und der Polizist den Jungen brutal zum Schweigen bringen will, bekennt der sich zur Wahrheit. Die Ereignisse und Traumata bringen ihn an den Rand des Wahnsinns.

In diesem Günter sehe ich eine analoge und zugleich eine Gegenfigur zu jenem Rainer, den das gleiche Filmteam neun Jahre zuvor in «Sie nannten ihn Amigo» (1959) gezeigt hatte. Beide Jungen sind etwa gleich alt, intelligent, aufgeweckt. Beide wachsen in den Faschismus hinein, der eine durch Erziehung als kleiner Faschist, der andere durch Erziehung als kleiner Kommunist. Beide, so wird gezeigt, verhalten sich politisch und moralisch ihren tiefsten Überzeugungen gemäß, beide geraten in Extremsituationen und entwickeln enorme Zivilcourage, um nicht zum Verräter zu werden – allerdings mit gewaltigen Unterschieden in den Konsequenzen. Während der eine zum Tod eines Menschen beiträgt und den Mörder deckt, begibt sich der andere in Lebensgefahr, um das Leben eines anderen Menschen zu retten. Wehe dem

Land, das solche jungen Helden nötig hat. «Die Russen kommen» wurde in dem politisch ereignisreichen Jahr 1968 gedreht, verboten und erst knapp 20 Jahre später (1987) für die Öffentlichkeit freigegeben.

Die anderen DEFA-Spielfilme, die nach dem Plenum über junge Menschen gedreht wurden, zeigen, dass das Thema «Jugendliche und ihr Engagement für Veränderungen der Gesellschaft» verschwunden, weggebrochen worden war. Der Unterschied dieser Filme zu den später sogenannten Keller- oder Kaninchenfilmen ist gravierend. Die Milieus dieser Filme sind der Zirkus und der Leistungssport. Die Geschichten handeln von jungen Menschen, die von Ruhm träumen und außergewöhnliche Leistungen und enormen Fleiß, Mut und Selbstüberwindung entwickeln, um ihre Träume zu verwirklichen. In «Schwarze Panther» (1966; SZ: Dorothea Richter/Paul Berndt; R: Josef Mach) wird Martina (Angelika Waller, die kurz zuvor das «Kaninchen» gespielt hatte) auf eigenen Wunsch und gegen den Widerstand ihres Vaters Dompteuse von schwarzen Panthern und nimmt dafür eine lange und anstrengende Ausbildung auf sich. In «Das Mädchen auf dem Brett» (1967; SZ: Ralph Knebel; R: Kurt Maetzig) versagt die erfolgreiche Wasserspringerin Katharina (Christiane Lanzke) bei einem internationalen Wettkampf, bringt damit die DDR-Mannschaft um den Sieg, wird unsicher, bekommt Depressionen und beginnt langsam, mit der Hilfe anderer (Männer), sich wieder ihren Aufgaben zu stellen. Unbestritten beweisen die beiden jungen Mädchen Sensibilität und Mut, ebenso wie ihre Darstellerinnen. Christiane Lanzke war Wasserspringerin, aber keine Schauspielerin; Angelika Waller war Schauspielerin, aber keine Dompteuse. Sie verzichtete sogar im Pantherkäfig auf ein Double. Aber mit diesen vergleichsweise braven Geschichten sowie dem Mangel an Widersachern verloren die Bilder der Heranwachsenden an Vielschichtigkeit in der Darstellung und an künstlerischer Attraktivität. Bis in die zweite Hälfte der 1980er Jahre hinein wurden keine Filme über Jugendliche mehr gedreht, die auf welche Weise auch immer an der Gestaltung der Gesellschaft teilnehmen.

Ende der 1960er Jahre wandten sich die FilmemacherInnen «leichteren» Themen zu, wie Liebe, Familie, Scheidung, ablesbar schon an Filmtiteln wie «Leben zu zweit» (SZ: Gisela Steineckert; R: Herrmann Zschoche), «Wir lassen uns scheiden» (SZ: Rudi Strahl; R: Ingrid Reschke), beide 1968, und «Das siebente Jahr» (SZ/R: Frank Vogel) 1969. In solchen Filmen kamen – in der DDR geradezu selbstverständlich – fast immer auch Kinder vor.

Kinder-Bilder in den 1970er Jahren:
Auf der Suche nach dem persönlichen Glück. Das Private ist das Politische

Im Mai 1971, zehn Jahre nach der Schließung der DDR-Grenze und fünf Jahre nach dem 11. Plenum, wurde Walter Ulbricht durch Erich Honecker abgelöst. Wichtig für diese Studie sind in diesem Zusammenhang zwei Äußerungen Honeckers. Auf dem VIII. Parteitag der SED (Juni 1971) verkündete er die «ökonomische Hauptaufgabe» für die kommenden fünf Jahre. Sie sollte «in der Erhöhung des *materiellen* und *kulturellen* Lebensniveaus des Volkes» bestehen (Dokumente 1986: 24; Hervorhebung: R. U.). Und ein Satz aus seiner Rede auf der 4. ZK-Tagung im Dezember 1971: «Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben» (Honecker 1975: 426 f.). An diese Formulierungen, die jemand sofort aus den veröffentlichten voluminösen Redetexten herauspickte, knüpften die Kulturschaffenden in der DDR wieder Hoffnungen.

Die Tabu-Bemerkung betraf auch das DEFA-Studio für Spielfilme und damit die Filme über oder mit Kinder(n) und Jugendliche(n). Die FilmemacherInnen nahmen allerdings das Thema der frühen 1960er Jahre – Jugendliche, die sich «einmischen» – nicht wieder auf. In den beginnenden 1970er Jahren hatten sich die Gesellschaft, die Interessen und – nicht zuletzt – das Lebensgefühl der Menschen verändert. Die FilmemacherInnen setzten fort, womit sie in den letzten 1960er Jahren begonnen hatten. Sie drehten Filme über Liebe, Familie, Scheidungen. Private Geschichten – ein Rückzug aus dem Politischen? Der politische Blick war den FilmemacherInnen geblieben. Günther Rücker (1924–2008), damals vielbeschäftigter Schriftsteller, Drehbuchautor und Regisseur, sagte 1972: «Wenn man schon mal ein Thema hat, muss man zeigen, dass dieses Thema ein gesellschaftliches ist» (Rücker 1988: 546). Das große Thema der hier interessierenden DEFA-Filme war die Suche nach dem persönlichen Glück. Die FilmemacherInnen sahen darin durchaus ein politisches Thema. Glück wird in diesen Filmen nicht vorrangig als Reichtum an materiellen Gütern verstanden, sondern als Reichtum an zwischenmenschlichen Beziehungen und an deren menschlicher Qualität. Das wurde – auch von vielen ZuschauerInnen – als Kritik an der offiziellen politischen Linie empfunden, die zu der Zeit zunehmend auf die Erhöhung des materiellen Lebensniveaus setzte – und im ökonomischen Wettbewerb der Systeme auch weitgehend setzen musste. Die Filme erzählten Geschichten darüber, wie es in der seit einem Jahrzehnt «geschlossenen Gesellschaft»[40] um die veränderten und sich verändernden Verhältnisse zwischen den Geschlechtern, Generationen und sozialen Schichten stand. Dabei, so Rücker damals, kam es ihnen nicht darauf an, «wieder einmal zu einem Problem Stellung zu nehmen», sondern darauf, dass die Geschichte «wirklich aus einem Anliegen geschrieben worden» ist (Rücker 1988: 544). Die Filme erzählten Liebesgeschichten. Auch solche von Kindern.

40 «Geschlossene Gesellschaft» ist der Titel eines Films des Fernsehens der DDR (1978; R: Frank Beyer).

Minderjährige und die Liebe

Die 14- bis 16-Jährigen in «Liebe mit 16» und in «Sieben Sommersprossen» geraten nicht in welt-, deutschland-, schul- oder rechtspolitische Auseinandersetzungen, sie sind weder KlassenkämpferInnen noch AussteigerInnen. Sie sind unauffällig, alles läuft normal. Sie wachsen in sozialer Sicherheit auf, gehen in die Schule, werden einen Beruf ergreifen, einen Arbeitsplatz haben. Das alles wird vorausgesetzt. Erzählt wird, was sie in ihrer *Freizeit* erleben. Die Hauptfiguren ragen nur durch eines aus der Schar der pubertierenden AltersgenossInnen heraus. Sie «verknallen» sich nicht nur, sie verlieben sich, sie lernen zu lieben. Beide Filme zeigen, dass diese Kinder sich und ihre Liebe immer noch verbergen und verteidigen müssen, nicht wie die blutjungen Liebespaare in den vorangegangenen Jahrhunderten wegen der Standesunterschiede, Familienfehden oder der Glaubenszugehörigkeit ihrer Eltern, sondern nur noch aus einem Grund: Sie sind sehr jung. Nur deswegen geraten sie in Konflikt mit einem tradierten Moralkodex, gesellschaftlichen Klischees, Vorurteilen, Strafmaßnahmen von Erwachsenen und nicht zuletzt in Intrigen ihrer AltersgenossInnen. Diese «kleinen», zumindest nicht mehr lebensbedrohlichen Geschichten werden leicht und teilweise amüsant erzählt. Beide enden glücklich.

«Liebe mit 16»

«Liebe mit 16» (1974; SZ: Gisela Steineckert/Rainer Simon/Ulrich Plenzdorf; R: Herrmann Zschoche) ist die Geschichte von dem Jungen Matti (Heinz Peter Linse), der sich in das Mädchen Ina (Simone von Zglinicki) verguckt. Sie findet ihn zuerst nicht toll. Er lässt nicht locker. Sie lässt sich auf ihn ein. Sie flirten, frotzeln, spielen das bekannte Repertoire an verliebten Verhaltensweisen durch, gestehen einander – feige und verschämt – ihre Schwächen ein; benehmen sich altklug, lachen viel, beispielsweise beim Küssenüben. Sie probieren sich aus. Binnen kurzer Zeit entsteht eine starke Zuneigung. Was folgt, ist der alte Konflikt. Beide Elternpaare haben nicht mitgekriegt, dass ihre Kinder mittlerweile keine kleinen Kinder mehr sind. Als sie von der Existenz des Freundes beziehungsweise der Freundin erfahren, tun sie, was ihnen plötzlich das Wichtigste zu sein scheint: Sie «klären» ihre Kinder «auf». Die winken ab; das hat die Schule längst erledigt. Und sie wollen die Kinder auseinanderbringen. Auch das mit den alten Mitteln, von mütterlichen Bestechungsversuchen (ein neues Kleid!) bis zum väterlichen Machtwort (schließlich «will man ja nicht so schnell Großeltern werden»!). Aber Ina und Matti lassen sich so billig nicht nur nicht auseinanderbringen, sie schaffen es mittels Notlügen sogar, in dasselbe Sommerlager zu fahren. Danach holen die hintergangenen Eltern ihre «gefährdete» 16-jährige Tochter immer von der Tanzstunde ab. Matti und Ina entziehen sich dieser plötzlichen Fürsorge durch rasches Verschwinden. Die Eltern sind, so wird auf amüsante Weise gezeigt, ihren Kindern immer mehrere Schritte hinterher. Auf den Gedanken, mit den beiden «auf Augenhöhe» zu reden, kommen sie ebenso wenig wie auf die Idee, ihnen (einen) Raum für ihr Zusammensein zu geben. So bleiben die Kinder auf

Heimlichkeiten, ihre Erfindungsgabe und die Solidarität eines Freundes angewiesen. Der stellt ihnen das Bootshaus seiner Eltern zur Verfügung. Ina und Matti – beide sind neugierig auf das «erste Mal»; sie schlafen miteinander, beide sind unsicher, Ina ist enttäuscht. Dann folgt die Angst vor einer Schwangerschaft. Aber sie vertrauen sich keinem Erwachsenen an. An diesem Punkt zeigt sich, dass sie es ernst mit ihrer Liebe meinen. Matti: «Irgendwie werden wir's schon groß kriegen.» Aber das wird, wie sich bald herausstellt, nicht notwendig sein.

Die beiden Elternpaare begegnen sich zum ersten Mal auf dem Abschlussball und so vorurteilsgeladen, wie sie vorher waren, so voreilig sind sie nun. Noch am selben Abend kommen sie auf eine mögliche künftige Heirat zu sprechen. Aber die Kinder sind ihnen wieder einen Schritt voraus. Sie wissen, es kann sich alles noch ändern. Die Geschichte gewinnt ihren Reiz aus dem unbefangenen Verhalten der Kinder und ihre Komik aus dem anachronistischen Verhalten der Erwachsenen.

«Sieben Sommersprossen»

In «Sieben Sommersprossen» (1978; SZ: Christa Kožik; R: Herrmann Zschoche) sehen sich die 14-jährige sommersprossige Karoline (Kareen Schröter) und der 15-jährige Robbi (Harald Rathmann) in einem Ferienlager zum ersten Mal nach zwei Jahren wieder und verlieben sich auf den ersten Wiedersehens-Blick. Auch in diesem Film wird gezeigt, wie sich die Liebe entwickelt. Wie sie sich heimlich treffen; wie sie nackt im See baden; wie sie schmusen, ohne «es» zu tun – sie möchte noch nicht, und er zwingt sie nicht. Außerdem hat sie ihrer Mutter versprochen, «keine Dummheiten» zu machen. Gezeigt wird, wie sie viel miteinander reden und Antworten suchen auf Fragen, über die sie mit anderen nicht sprechen können, über ihre Familien und dass sie von zu Hause weg möchten; über ihre pubertären Befindlichkeiten, die sie nicht verstehen, nicht leiden und nicht beherrschen können, über Liebe und Sexualität, Gefühl und Verstand. Immerhin gibt es im Ferienlager keine Eltern, die sich einmischen. Wohl aber gibt es die «Kleinen», die dem Paar auflauern, und Gleichaltrige, die es genau beobachten, und die Lagerleiterin (Christa Löser). Aber die bekommt erst etwas mit, als Karoline verschwunden ist und erst nach ein paar Stunden – ohnmächtig – am Seeufer gefunden wird. Während Karoline gerade eine Tragödie durchlebt, ist die Leiterin nur daran interessiert, im Lager wieder Ordnung und Disziplin herzustellen, einen Schuldigen zu finden und auf eine für alle Nichtbeteiligten pädagogisch wirkungsvolle Weise zu bestrafen. Gezeigt wird, dass sie Karoline verdächtigt, Robbi verführt zu haben; denn, so ihre überraschende Beweisführung, der Junge stamme aus einer intakten Familie, die Mutter des Mädchens aber habe drei Kinder und sei geschieden, und Karolines Schwester hätte schon mit 17 Jahren ein Kind gekriegt. Die Chefin entscheidet allein, gegen die Mehrheit der BetreuerInnen, Karoline nach Hause zu schicken. Sie hat diese Entscheidung gut durchdacht. Mit einer alleinerziehenden Angestellten wird sie notfalls «fertigwerden», mit einem Werksdirektor nicht. Hier – wie in «Liebe mit 16» – geht es um

Misstrauen, Vorurteile und Strafen, aber hier sind sie gefährlicher, weil sie mit Macht gepaart sind.

Andrerseits wird gezeigt, dass die anderen Mädchen die Angelegenheit selbstständig und verantwortungsvoll in die Hand nehmen. Sie wissen, dass eine von ihnen aus Eifersucht einen Verdacht auf Karoline gelenkt hat. Sie verraten sie nicht, fordern sie aber auf, der Lagerleiterin die Wahrheit sagen. Schließlich tut sie es, und Karoline darf bleiben. Aber die Leiterin verbietet alle weiteren Proben zu «Romeo und Julia». Durch die Liebes- und Eifersuchtsgeschichte zwischen Karoline, Robbi und Marleen sieht sie ihr Erziehungskonzept bestätigt. Es lautet: Sport und Arbeit in der Landwirtschaft. Die Proben hatte sie ohnehin nur widerwillig erlaubt. Theater spielen? Luxus. Das Thema Liebe? Uninteressant für die Kinder. Und sollte es sie interessieren, so dürfe man ihre Fantasie nicht anfachen. Ein theaterenthusiastischer Betreuer, Pädagogikstudent, und die Kinder machen heimlich weiter. Es ist amüsant und zugleich aufschlussreich zu sehen, wie sie sich anfangs über die «schwülstige» Sprache lustig machen; wie sie ungewohnte Aktionen, beispielsweise einen Handkuss, störrisch verweigern («kann ick nich!»); wie sie allmählich den Sinn der Texte begreifen und damit auch ihre eigenen Gefühle besser verstehen und auszudrücken lernen und wie sie an Selbstwertgefühl gewinnen. Natürlich endet alles gut. Romeo-Robbi und Julia-Karoline sterben auf anrührende Weise, verbeugen sich, strahlen, gucken sich kurz an, und alle können sehen, wie glücklich die beiden sind. «Sieben Sommersprossen» «überwältigt Filmemacher, Pädagogen und Eltern», schrieb der 1965 aus der DEFA entlassene Dramaturg Klaus Wischnewski im Jahr 1994 (zitiert nach Schenk 1994: 259).

Zehn Jahre später erzählten Herrmann Zschoche und Christa Kožik in «Grüne Hochzeit» (1989) die Geschichte von Robbi und Karoline weiter. Sie heiraten, weil Karoline schwanger ist. Sie bekommt Zwillinge, und ihre Liebe droht unter dem kräftezehrenden Kampf gegen die Banalitäten des Alltags zu zerbrechen.

Mütter, Väter und solche, die es werden wollen, auf der Suche nach dem Glück

Die FilmemacherInnen erzählten in der ersten Hälfte der 1970er Jahre auch und vor allem beeindruckende Geschichten über die Glücksuche von Erwachsenen. Zu Beginn des Jahrzehnts wurden «Der Dritte» und «Die Legende von Paul und Paula», beides «Kultfilme» der DEFA, sowie «Die Schlüssel» gedreht, in der zweiten Hälfte «Bis dass der Tod euch scheidet».

Es entsprach der damaligen Realität in der DDR, dass in diesen Filmen junge Frauen im Zentrum standen und dass sie mit ihren hohen Lebensansprüchen[41] es waren, die das Filmgeschehen vorantrieben. Margit, Mitte 30, Paula und Ric, Mitte 20. Margit ist Mathematikerin, Ric Facharbeiterin, Paula und Sonja sind Verkäuferinnen. Alle

41 In diesen 1970er Jahren erschienen in der Literatur wichtige Romane wie «Franziska Linkerhand» von Brigitte Reimann, «Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz» von Irmtraud Morgner, «Kindheitsmuster» von Christa Wolf oder «‹Guten Morgen, du Schöne›» von Maxie Wander.

haben einen Arbeitsplatz, alle sind finanziell unabhängig. Sonja, verheiratet, hat ein Kind, Ric noch keins. Margit und Paula haben je zwei uneheliche Kinder von je zwei verschiedenen Vätern. Sie ernähren und erziehen ihre Kinder allein. Ihre Konflikte entstehen nicht aufgrund dieses sozialen Status. In der DDR waren un- und außereheliche Kinder seit 1950 den ehelichen gleichgestellt. In diesen Filmen gibt es auch keine gravierenden Probleme zwischen den Kindern und ihren Eltern beziehungsweise Müttern. Die Kinder wachsen «normal» auf, lieben ihre Mütter und ihre Mütter lieben sie. Eigentlich ist alles in Ordnung.

Aber diese Frauen fragen sich: Soll das schon alles sein? Für das ganze Leben? Das war zu der Zeit, als in der DDR die soziale Emanzipation der Frauen vergleichsweise fortgeschritten war, ein großes Thema. Umbrüche in den Beziehungen der Geschlechter, Familien und Generationen wurden sichtbar, neue Widersprüche spürbar.

Die Filme dieses Jahrzehnts erzählen ausgefallene Geschichten, spitzen die Konflikte zu und stellen überzeugende Spannungsverhältnisse her. Diese Frauen sind (beruflich, sozial, gesetzlich) emanzipiert, aber sie sind nicht glücklich. Sie träumen davon, «als ganzer Mensch zu leben», wie Christa Wolf einmal treffend formulierte (Wolf 1979: 289). Und dazu gehört für sie, die sich – mehr oder weniger schmerzhaft – von Männern gelöst haben, (überraschenderweise?) ein Mann. Nicht irgendein Mann, sondern einer, der ihnen Partner sein kann. Den sie lieben und achten und der sie liebt und achtet. Der nicht auf ihre Kosten leben, der sie nicht erziehen, verbiegen und nicht nach seinem Bilde formen will. Ein Mann, der sie akzeptiert. Kurz: ein emanzipierter Mann. Die Frauen theoretisieren kaum über die Emanzipation von Frauen und von Männern. Sie machen sich auf den Weg, einen solchen Partner zu finden, zu «erobern» und/oder zu behalten. Und – das fällt auf – aus diesen Beziehungsgeschichten lassen die FilmemacherInnen die Kinder nicht aus. Kinder sind immer dabei, physisch anwesend oder wenigstens in den Gedanken der Frauen – quasi als ein Auswahl- und Testkriterium für die Partnerwahl: Wird der Mann die Kinder in Kauf nehmen? Tolerieren? Akzeptieren? Wird er ihnen gestatten und ermöglichen, emanzipiert zu leben? Wird er sie lieben (können)?

Die Filme erzählen Geschichten über diese Art von Problemen, in die viele Kinder seit den 1960er Jahren hineingeboren wurden, in denen sie aufwuchsen, mit denen auch sie, als die Schwächsten in der Gesellschaft, fertig werden mussten. Die Filme machen auf sehr verschiedene Aspekte dieser Problematik aufmerksam.

«Der Dritte»

(1972; SZ: Günther Rücker; LV: Eberhard Panitz: «Unter den Bäumen regnet es zweimal»; R: Egon Günther)

«Der Dritte» ist der Mann (Rolf Ludwig), den Margit (Jutta Hoffmann) sich ausgesucht hat. Er ist der dritte nach zwei «falschen» Männern, in die sie sich verliebte, die ihr Kinder machten und die Kinder und sie dann sitzen ließen. Aber dieser muss der Richtige sein. Der Film erzählt, auf welche aufwendige Weise sie sich ihm nähert

und dass sie Erkundigungen über ihn einholt, vor allem über seine Haltung zu Frauen und zu Kindern. Warum sie zu solchen altmodischen Maßnahmen greift, wird in Rückblenden gezeigt, in Episoden, die interessanterweise fast alle vom Kindsein und vom Kinderhaben handeln.

Margit war 16 Jahre alt, als ihre Mutter starb und sie, alleingelassen, in die Arme der Kirche floh. Sie wurde Diakonissenschwester, hielt aber das asketische Regime nicht aus, kündigte, ging arbeiten und auf die Berufsschule. Der erste Mann war Margits Lehrer an der Berufsschule (Peter Köhncke). Kurz nach der Geburt der gemeinsamen Tochter verabschiedete er sich per Brief, ohne sein Kind auch nur ein einziges Mal gesehen zu haben. Der zweite Mann war ein Blinder (Armin Mueller-Stahl), in den sie sich seiner Hilflosigkeit und seiner ansteckenden Literatur- und Musikbegeisterung wegen verliebte, der sich aber als ichbezogen und selbstmitleidig erwies und in den Westen ging, nicht nur, weil er vom Musikstudium zurückgestellt wurde, sondern auch, weil er Geld unterschlagen hatte. Da war seine Tochter noch klein. Margit reiste ihm nicht nach. In den Rückblenden wird gezeigt, wie Margit sich durchkämpfte, immer allein verantwortlich für die Kinder und täglich in Hektik: bei der allmorgendlichen Übergabe der Töchter an die Krippenerzieherinnen oder in der überfüllten Straßenbahn mit dem blinden Mann und den beiden kleinen Mädchen. Gezeigt wird auch der Moment, als die kleine zu erblinden droht, Margit in Panik gerät, das Kind schüttelt, umarmt, anschreit, tröstet. Dann, wie sie wiederum ein paar Jahre später mit den heranwachsenden Töchtern kameradschaftlich, humorvoll, neugierig und besorgt umgeht; wie sie die beiden löchert, ob es im Ferienlager auch Jungs gab. Und wie sie nicht fassen kann, dass die Große sich schon die Fingernägel lackiert.

Als sie den Dritten endlich und unter einem Vorwand in ihre Wohnung eingeladen hat, und als die beiden Mädchen fragen, wer denn dieser Mann sei, und als er, überrascht, sich Zeit lässt und dann sachlich feststellt: «Ihr seid dreie, was?», erst da erklärt sie ihm, warum sie das ganze Manöver veranstaltet hat. Margit beschreibt sich als Frau, die im Beruf völlig auf der Höhe der modernen Anforderungen steht. «Aber wenn mir ein Mann gefällt, wenn ich ihn brauche zum Leben, wenn ich ihn haben will, möchte, muß, dann mache ich mich aller Wahrscheinlichkeit nach immer noch lächerlich, wenn ich ihm das sage.» Die Kinder – überrascht und leicht peinlich berührt von dem Ausbruch ihrer Mutter – versuchen, sich heimlich zu verdrücken. Aber Margit fordert sie auf, zu bleiben und gut zuzuhören: «Will ich ans Ziel, muß ich ihm meine Liebe verheimlichen, mein Verlangen ganz tief verstecken, unkenntlich machen … und auf ein gnädiges Schicksal … harren. Daß ich bemerkt werde. Daß er mich begehrenswert findet» (Rücker 1988: 220).

Margit beschreibt in diesem Monolog zwei wichtige Beobachtungen. Zum einen, dass die gesellschaftlichen Erwartungshaltungen auf dem Gebiet der Geschlechterbeziehungen noch ganz so sind, «wie zu Großmutters Zeiten» (ebd.: 219), und zum anderen dass sie selbst sich diesen anachronistischen Erwartungshaltungen entsprechend verhalten hat. Und dass sie genau das nicht wollte. «Aber ich hab's gemacht.

Hab's gemacht» (zitiert nach dem Film). Margit gibt hier eine frühe, sehr emotionale Beschreibung des verhängnisvollen dialektischen Zusammenwirkens von überkommenen äußeren Zwängen und gesellschaftlichen Erwartungshaltungen und von deren (in diesem Fall unfreiwilliger) unproduktiver Verinnerlichung. Mit diesem Problem haben sich Feministinnen Jahre später theoretisch befasst. In «Der Dritte» wurde es – in Anwesenheit der Kinder, des Mannes und des Publikums – als individuelles Problem formuliert. Anschaulich, fassbar und verallgemeinerbar zu Gedanken, die Christa Wolf so formulierte: «Wir werden uns daran gewöhnen müssen, dass Frauen nicht mehr nur nach Gleichberechtigung, sondern nach neuen Lebensformen suchen.» Und: «Wie können wir Frauen ‹befreit› sein, solange nicht alle Menschen es sind?» (Wolf [1977] 1979: 280; 290).

Am Ende wird geheiratet. Ein Neubeginn!? Die Kinder jedenfalls sind selig, ist der dritte Mann ihrer Mutter doch ihr erster Vater. Aber die ganz große Harmonie verspricht der Film nicht. Margit sagt noch während der Feier zu ihrer besten Freundin: «Na, da muss man mal sehen … was, Lucie?» Und Lucie verständnisvoll: «Ja, klar …» Darüber der Titel: «DAS ENDE» (Rücker 1988: 221).

«Die Legende von Paul und Paula»
(1973; SZ: Ulrich Plenzdorf; R: Heiner Carow)
Das ist für einen Film ein eher ungewöhnlicher Titel. In der Literatur dient die Form der Legende – laut Wörterbuch – «der Darstellung moralisch-didaktischer oder menschlich erhebender außerordentlicher Schicksale» und der «Veranschaulichung existenzieller menschlicher Erlebnisse und Situationen» (Träger 1986: 291). Plenzdorf und Carow wählten diesen Titel mit Bedacht. Sie erzählen in dem Film eine «menschlich erhebende» Liebesgeschichte, die in der DDR außerordentlich wirkte, heute aber noch «außer-ordentlicher». Und das allein schon hinsichtlich der beiden Hauptfiguren und der sozialen Milieus, aus denen sie kommen. Sie (Angelica Domröse) jung, ledig, zwei uneheliche Kinder, wohnhaft in einem Altbau-Hinterhaus in der Singerstraße, ungelernt, beschäftigt in der Kaufhalle, an der Flaschenrücknahme. Er (Winfried Glatzeder) junger Mann von gegenüber, verheiratet, ein Sohn, wohnt im Neubau, Angestellter in einem Ministerium, glänzende Perspektive.

Plenzdorf und Carow erzählen die langwierige, romantische, leidenschaftliche und tragikomische Liebe nicht, als hätten sie sie erfunden, sondern als wären es die «kleinen» Leute in der Singerstraße (in Berlin-Mitte) gewesen, die diese Geschichte so schön und so wichtig fanden, dass sie sie sich immer wieder erzählten, deuteten, veränderten, sodass sie zur Legende wurde, und als hätten sie, die DEFA-Leute, sie nur entdecken und weitererzählen müssen.

Die drei Kinder sind noch zu klein, um aktiv in Erscheinung zu treten. Sie haben noch nicht einmal Namen. Es geht auch nicht darum, ob sie artig sind und klug oder nicht. Wichtig ist, dass sie in dieser modernen «sozialistischen Legende» selbstverständlich einen Platz haben. Sie waren weder von Paula noch von Paul geplant, nicht

einmal gewollt, aber schließlich doch willkommen und geliebt. Sie erhalten ihren besonderen Wert durch die Art, wie Paul und Paula mit ihnen umgehen. Und wie beide keine einschneidenden Entscheidungen im Hinblick auf ihre gemeinsame Zukunft fällen, ohne an die Kinder, deren Wohlergehen und deren Zukunft zu denken. Paul lässt sich seines Sohnes wegen lange nicht von seiner Frau scheiden. Und für Paula sind ihre Kinder ein wichtiger Teil ihres Lebens und haben auf unkomplizierte Weise teil an ihrem Leben. Nur einmal, als es ihr schlecht geht und alles zu viel wird, schreit sie die Kinder an: «Könnt ihr mich nicht in Ruhe lassen? … Aber ihr denkt immer nur an Euch» (Plenzdorf 1988: 186). Im selben Moment tut es ihr leid, gibt sie ihnen Geld, sie dürfen ins Kino gehen. Nach der Vorstellung stürmt der aufgedrehte Junge auf die Straße, seine «große» Schwester kann ihn nicht aufhalten, er wird überfahren. Paula trauert, gibt sich die Schuld, kann sich nicht verzeihen, will Paul nicht mehr sehen.

Es gibt noch einen anderen Mann, der ebenso hartnäckig wie geduldig um Paula wirbt. Es ist ein «älterer Herr» (ebd.: 201), genannt Reifen-Saft (Fred Delmare). Er bietet Paula sein schickes neues Haus an, seine Reifenwerkstatt, sein Auto, seine Fürsorge, auch für das Kind. Paula gerät durchaus in Versuchung. Sie besichtigt alles, nimmt ihre Tochter mit, beobachtet, dass diese zwar auf manches neugierig, aber letztlich desinteressiert ist, und entscheidet sich gegen Reifen-Saft. Ausschlaggebend ist neben ihren eigenen Gefühlen und Bedürfnissen nach Glück, dass er und ihre Tochter sich nichts zu sagen haben. Und dass die Tochter und Paul sich ausgezeichnet verstehen.

Gegen Ende dieser Legende gewinnt die Rolle der Kinder im Leben der beiden Liebenden noch einmal erheblich an Bedeutung. Nun geht es um Leben und Tod. Paula ist schwanger, ihrem alten Medizinprofessor zufolge wird sie die dritte Entbindung nicht überleben, sie wird auf seinem Tisch verbluten. Paula: «Ich kann also von dem einzigen Mann, den es für mich gibt, kein Kind haben … Also keine Chance für mich? … Überhaupt keine? Nicht so viel?» Der Professor: «Das kann man so nicht sagen». Paula: «Dann krieg ich's.» Sprecherstimme: «Jedenfalls sagt so die Legende. Paula hat die Geburt des Kindes nicht überlebt» (ebd.: 202). Die letzte Szene: Paulas Haus, das letzte alte Haus in der Singerstraße, wurde gesprengt. Paul ist in eine Neubauwohnung gezogen. Paulas Bett ist schon aufgestellt. In dem Bett Paul, neben ihm Paulas Tochter, Pauls Sohn und Pauls und Paulas Baby.

«Die Schlüssel»

(1974; SZ: Helga Schütz/Egon Günther; R: Egon Günther)

In «Die Schlüssel» spielen keine Kinder mit, aber der Film tangiert das Thema Kinder-Bilder auf besondere Weise. In diesem Film geht es, wie in «Paul und Paula», um zwei Liebende, die aus unterschiedlichen Milieus kommen. Eine Konstellation, die damals mehrfach in Film und Literatur behandelt wurde. Hier sind es Klaus, aussichtsreicher Student der Ingenieurswissenschaften (Jaecki Schwarz), und Ric, Arbeiterin (Jutta Hoffmann). Das Thema ist nicht wie in der «Legende» die alles überwindende Liebe,

sondern es geht um Probleme, die es trotz aller politischen und sozialen Annäherung der Klassen und Schichten im privaten Bereich gibt. Klaus und Ric machen Kurzurlaub in Polen, erleben das Land, lernen viele Leute kennen, sind glücklich. Aber *seine* Versuche, *sie* zu «erziehen», «zurechtzubiegen», sind nicht zu überhören. Er wirft ihr vor, sie sei träge und mache nichts aus sich. Eines Nachts, sie haben die Endstation verpasst, sitzen in einem verlassenen Straßenbahnwagen in einem Depot – findet sie den Mut, etwas auszusprechen, worüber sie offenbar lange nachgedacht und wofür sie lange nicht die richtigen Worte gefunden hat. An diesem exterritorialen, symbolträchtigen Ort hält *sie* zum ersten und einzigen Mal eine lange Rede, und *er* unterbricht sie – erstaunlicherweise – nicht.

Eine große Rede: «Ja. Ich bin ein Mädchen, das keine besonders komplizierte Arbeit macht, und wenn die mal fehlt, das fällt nicht besonders auf.» Sie begreife das alles nicht – die Mathematik und die neuen Maschinen:

«Ich bin nicht dafür gemacht. Manchmal sitze ich zu Hause und schreie vor Wut, weil ich's nicht begreife, manchmal auch aus Angst. Ich werde mein Leben lang Arbeiterin bleiben – und ich muss mich nicht abfinden. Nein. Nein. Nicht abfinden. Ich muss nur eins sein damit. Eins sein mit mir. Ich leide nicht, aber ich will nicht schief angeguckt werden … Es muss mich geben, so wie ich bin … Wir werden nicht gleich geboren. Wir werden verschieden geboren, mit verschiedenen Anlagen … Nicht nur ich, die anderen Mädchen auch, wir erschrecken uns zu Tode, wenn das wieder losgeht mit den Forderungen, uns zu qualifizieren. Und das sind Mädchen mit goldenen Händen. Mit goldenen Händen. Und sie sind glücklich mit ihrem, wie du meinst, kleinen Leben … Ich arbeite gern, gut, prima.»

Mit dieser Beschreibung ihrer eigenen Erfahrungen und Bedürfnisse stellt Ric nicht nur die in der DDR propagierten und vornehmlich an den weiblichen Teil der Gesellschaft adressierten Forderungen nach Frauenemanzipation infrage. Sie stellt sogar die an *alle* Menschen gerichteten Erwartungshaltungen infrage, sie verweigert sich der Gleichmacherei der sozialistischen Leistungsgesellschaft durch gleiche Anforderungen. Sie besteht darauf, leben zu dürfen und akzeptiert zu werden, wie sie ist, und sie will das auch für andere. Damit reißt der Film ein Konfliktfeld auf, das Volker Braun, ebenfalls Anfang der 1970er Jahre, so formulierte: «unter verhältnissen ziemlicher gleichheit wird die individuelle ungleichheit zum riesenproblem» (Braun 1990: 312). Dieses «Riesenproblem» war damals historisch neu (und ist mittlerweile aus dem Fokus der Aufmerksamkeit wieder verschwunden). Damals mussten damit nicht nur die Politik, die Wirtschaft und das Bildungssystem zurechtkommen, sondern auch die Menschen selbst. Ric weiß, was es für Klaus und sie selbst bedeuten kann. Sie wird hinter ihm «zurückbleiben», und er, dem es auf Ehrgeiz und Aufstieg ankomme, worauf sie anfangs stolz gewesen sei und was sie nun ankotze, er werde sich eines Tages für sie schämen.

Und erst, als diese Seite, diese Dimension der gesellschaftlichen Veränderungen angedeutet ist, erst da wird zum ersten Mal in diesem Film über Kinder gesprochen.

Ric schließt die Kinder in ihre Vorstellung von der gleichberechtigten Emanzipation aller ausdrücklich ein:

«Weißte, worüber ich froh bin? Dass die Gleichberechtigung uns nicht vom Kinderkriegen dispensiert. Die Gleichberechtigung, hat mal 'n Referent im Parteilehrjahr gesagt, müsse bei fortwährender Reproduktion des Menschgeschlechts auch noch im Sozialismus vor den Frauen halt machen. Der Spaßvogel, der. Alle haben gelacht. Ich, ich habe zu Hause geweint. Ich möchte ein Kind haben. Ich will ein Kind haben. Und ob das nu gescheit ist oder nicht so gescheit, ich werde das lieben mit einer Kraft, von der du dir nischt träumen lässt. Es wird mir qualifiziert genug sein.»

Und dann – nach einer Liebeserklärung an ihn: «Mensch, wer sagt mir, dass ich bei dir nicht eingeh' wie 'ne Primel.»

«Bis dass der Tod euch scheidet»

(1979; SZ: Günther Rücker; R: Heiner Carow)

In diesem Film steht das große Glück am Anfang. Sonja (Katrin Saß) und Jens (Martin Seifert) heiraten. Sie versichern sich noch einmal ihrer Liebe. Sonja: «Sag mir, dass du mich liebst, Jens.» Jens: »Ich liebe dich, Sonja.» Sonja: «Ich werde dich immer lieben, Jens.» Jens: «Ich dich auch, Sonja … Ich dich auch» (Rücker 1988: 299).

Das erste Kind ist willkommen. Es ist ein Junge. Alles läuft gut. Bis Sonja ihn in eine Krippe geben will. Sie ist Verkäuferin, möchte arbeiten, wieder unter Leute gehen. Dem steht nichts entgegen – kein Gesetz, kein Mangel an Krippen- und schon gar nicht an Arbeitsplätzen. Nur Jens ist dagegen. Er ist Bauarbeiter, er könne seine Familie ernähren. Er ist «wenn nicht in der Krippe, dann bei den Großeltern» aufgewachsen. Er weiß, wie das ist. Er will, dass seine Frau von früh bis abends für sein Kind da ist.

Das erweist sich als erste, aber folgenreiche Hürde in ihrem alltäglichen Glück. Plötzlich bricht auf, was bisher unsichtbar geblieben war: dass sie diametral entgegengesetzte Lebenskonzepte haben. Und dass sie beide auf einen so fundamentalen Konflikt nicht vorbereitet (worden) sind und auch nicht darauf, wie sie mit diesem Konflikt und miteinander umgehen sollen. Sonja liest fleißig in einem Buch über Ehe und Familie. Aber auch das hilft ihnen nicht. Beide beharren auf ihren Positionen, Jens im Glauben, alles laufe nach seinem Willen, Sonja setzt auf Zeit. Aber er bleibt stur. Da macht sie sich auf ihren eigenen Weg. Sie nimmt, ohne ihm etwas zu sagen, aus Rücksichtnahme, wie sie meint, an einer Weiterbildung teil. Das ist möglich, wenn der Sohn bei ihr ist oder bei ihrer Mutter oder bei ihrer Freundin. Stolz und glücklich zeigt Sonja ihrem Jens ihr Diplom. Für sie ist es der Beweis, dass auch für sie Partnerschaft, Kind *und* Arbeit funktionieren kann. Jens begreift nicht, fühlt sich betrogen und missachtet in seiner männlichen Ehre und Stellung in der Familie. Er betrinkt sich und schlägt seine Frau. Es ist das erste Mal. Es ist nicht nur die Gewalt, die Sonja verletzt. Sie fühlt sich missverstanden, in ihrer (weiblichen) Würde verletzt.

Von diesem Moment an geht es beiden nicht mehr um Meinungsverschiedenheiten über die innerfamiliäre Rollenverteilung bei der Kinderbetreuung. Im Gegenteil halten beide den Sohn, so gut es geht, aus ihren Querelen heraus, haben zumindest eins begriffen: Auch wenn ihr Streit durch die Existenz des Kindes ausgelöst wurde, so ist es doch keineswegs die Ursache. Es soll nicht unter dem Streit leiden und auch nicht als Waffe missbraucht werden. Von diesem Moment an geht es beiden um die Substanz ihres Ichs, ihrer Persönlichkeit. Es geschieht etwas mit ihnen, schrieb der Filmkritiker Rolf Richter damals, «was sie nicht genau bestimmen können, was sie nicht beherrschen, das sie gegen besseres Wollen überwindet. Das sind nicht nur ihre Privatangelegenheiten, es ist nicht nur persönliches Versagen, sondern eine Mischung aus privatem Unvermögen und der Last der Umstände, der Last der Vergangenheit» (Richter [1979] 1999: 18). Es sind die soziokulturellen Umbrüche, in denen sie sich verhalten müssen. «Dabei zeigt sich […] ein Vakuum der Kommunikation, eine Unfähigkeit, mit Schwierigkeiten umzugehen.» Nicht nur bei den beiden, sondern, was folgenschwerer ist, weit darüber hinaus: «Das Problem des Vakuums ist eines der entscheidenden Probleme unserer Gesellschaft» (ebd.).

Von dem Moment der substanziellen Beschädigung an läuft der Film konsequent auf ein schreckliches Ende zu. Jens trinkt, fällt durch die Meisterprüfung, dringt randalierend in Sonjas Wohnung ein. Eine kurze leidenschaftliche Versöhnung folgt, Sonja wird wieder schwanger. Dieses Kind ist ihr nicht willkommen. Sie, die Kinder liebt, treibt es ab. Das ist (seit 1972) vom Gesetz erlaubt. Aber in der Klinik sehen sie es nicht gern. Und ihr geht es schlecht dabei. Als Jens – durch Zufall – davon erfährt, vermutet er, das Kind sei von einem anderen, und verprügelt sie, als wolle er die Bestätigung aus ihr herausschlagen. Sie schreit mit letzter Kraft: «Es war von einem Trinker, von einem Schläger, von dir! Von dir!» Da schlägt er sie zu Boden. Später wird er fragen: «Wer … wer hat dir das Recht dazu gegeben?» Und sie – leise, hilflos, verzweifelt: «Das Gesetz, mein Gesetz, meins, das Gesetz, mein Gesetz» (Rücker 1988: 350). Und sie verhindert nicht, dass Jens aus einer Bierflasche trinkt, obwohl sie weiß, dass ätzendes Reinigungsmittel darin ist. Jens überlebt. Aber er verliert seine Stimme, seine Sprache.

Wenn Sonja es aushielte, könnte das als Unfall durchgehen. Aber sie hält es nicht aus. Sie spricht vor Jens und vor ihren Freunden darüber. Weniger, um sich selbst anzuklagen, das wird sie später bei der Polizei tun, sondern: «Wie's gekommen ist, will ich wissen.» Jens, sie selbst, alle anderen, so sagt sie, «haben's gut gewollt. Alles habe ich nach Vorschrift gemacht. Immer habe ich in diesem Buch nachgelesen. Und doch ist alles danebengegangen … Ich hab gewusst, was das ist. Und trotzdem habe ich es dich trinken lassen … Ich hätt' es ihm in die Flasche gegossen, so hab' ich ihn gehasst» (ebd.: 357 f.). Sie bietet ihm die Scheidung an. Er lehnt ab. Sie lieben sich noch immer. Sie werden, so ist zu hoffen, auch das Vertrauen zueinander wieder aufbauen.

In dem Film gibt niemand eine Antwort auf die Frage, «wie es gekommen ist», außer vielleicht der Film selbst. Auf jeden Fall brachte er die Frage ins Gespräch.

Denn, so Richter damals: «Wenn wir unsere Schwierigkeiten verschweigen, werden wir keineswegs sicherer» (Richter [1979] 1999: 18).

Scheidungskinder
«Ikarus»
(1975; SZ: Klaus Schlesinger;[42] R: Heiner Carow)
Auch dieser Film ist ein Film über eine Suche nach dem Glück – aber aus der Sicht eines betroffenen Scheidungskindes. Scheidungskinder gab es damals schon viele in der DDR, aber dass auch sie, und besonders sie, unter dem Zerbrechen von Familien leiden, stand noch nicht im Zentrum des öffentlichen Interesses.

Gezeigt wird ein Tag aus dem Leben von Mathias (Peter Welz). Es ist sein neunter Geburtstag. Sein erster Gedanke beim Aufwachen: Er wird heute mit seinem Vater einen Rundflug über Berlin machen. Das hat sein Vater (Peter Aust) ihm versprochen. Mathias hat das nicht vergessen, glaubt fest daran, dass er dieses Versprechen einlösen wird. Er ist doch sein Vater, vom Fliegen begeistert wie er selbst. Er war es doch, der ihm die alte Geschichte von Ikarus erzählt hat, dem Jungen, der unbedingt fliegen wollte, und es dann – zusammen mit seinem Vater – auch getan hat. Der Vater kommt aber nicht, um ihn abzuholen, und Mathias ist keiner, der lange wartet. Er macht sich in dem großen Berlin auf den Weg, seinen Vater zu suchen. Mathias telefoniert mit der Zeitungsredaktion, aber sein Vater ist nicht da. Mathias in der Redaktion. Sein Vater soll auf einer Baustelle sein. Mathias auf der Baustelle. Der Vater ist gerade wieder weg. Mathias vermutet ihn in Schönefeld. Mathias auf dem Flugplatz. Er kann den Vater nicht finden. Mathias geht mit einer Gruppe von Leuten zum Flugzeug. Er wird erwischt. Mathias in einer Polizeistube. Seinen Namen und seine Adresse verrät er lange nicht. Mathias wird von einem Polizisten nach Hause gebracht, entwischt ihm, geht allein nach Haus. Niemand fragt ihn, wo er so lange war. Sein Vater ist da. Mathias ist glücklich. Sein Vater hat ihm ein Geschenk mitgebracht: Mathias ist gespannt. Es ist – eine elektrische Eisenbahn. Mathias hat gelegentlich Zornesausbrüche, aber in diesem Moment lässt er sich nichts anmerken. Er verlässt den Kaffeeklatsch der Erwachsenen, der seine Geburtstagsfeier sein soll, geht zu seinem Lieblingsspielplatz, einem verlassenen Fabrikgebäude, steigt auf den Dachboden, sieht über die Stadt und … fliegt – in seiner Fantasie. Er stürzt nicht ab. Es ist kein tragisches Filmende, aber das traurige Ende einer Glücksuche.

Beim Wiedersehen des Films fiel mir auf, dass ich seinerzeit nicht einmal auf die Idee gekommen bin, darüber nachzudenken, ob die lange Fahrt des Neunjährigen allein durch Berlin gefährlich sein könnte. Und dass ich es selbstverständlich fand, dass die Fremden, die er trifft, die Zeitungsleute, Bauarbeiter, Fahrgäste, nicht ge-

42 Klaus Schlesinger (1937–2001), Sohn eines Expeditionsgehilfen, arbeitete als Chemielaborant und Journalist. 1972 begann er ein Studium am Literaturinstitut Leipzig, 1979 wurde er aus dem Schriftstellerverband der DDR ausgeschlossen. 1980 siedelte er nach West-Berlin über.

nervt, aber auch nicht gerührt auf ihn reagieren, sondern dass sie ganz normal mit ihm sprechen und sich geduldig und ernsthaft bemühen, ihm zu helfen. Und dass es in dem Film nur drei Szenen gibt, die in der Schule spielen. In der ersten Schulszene gelingt es Mathias, mit einer Notlüge aus dem Hort abzuhauen. In der zweiten Szene liest er seinen Aufsatz zum Thema «Wer ich bin und was ich werden möchte» vor, in dem er über seine glückliche Familie und das Fliegen mit seinem Vater fantasiert. Die Lehrerin und die anderen Kinder sind erstaunt; denn sie wissen von der Scheidung. Aber sie bringen ihn nicht in Verlegenheit, sie fragen nicht nach, sie bezichtigen ihn nicht der Lüge. In der dritten Schulszene wohnt er dem Verhör eines Mitschülers bei, der im Kaufhaus ein Springseil geklaut hat und dessen Lehrerin ein Exempel der Erniedrigung und Disziplinierung an ihm statuiert. Diese Szene hat Mathias vor Augen, als er in der Polizeistube sagen soll, wer er ist.

Mathias ist einer, der mit seinen Freunden viel Spaß hat, beispielsweise beim Altstoffe-Sammeln. Er ist einer, der seine Umwelt genau beobachtet, besonders die Erwachsenen, der registriert, was sie reden und tun, und der sich seine Gedanken dazu macht und so oft wie möglich mit seinem Freund «Kater» (Jens Riehle) darüber spricht. Ihre aktuellen Themen sind Scheidungen, Glück und Unglück von Erwachsenen und ob man Alkoholdiebe verpfeifen soll, wenn man ihnen doch ansieht, dass sie den Alkohol brauchen, ihn aber nicht bezahlen können. Auf seiner Fahrt durch Berlin begleiten ihn viele assoziative Erinnerungen an Episoden mit Erwachsenen. Wie er mit seiner Oma alte Fotos anguckte und Entdeckungen machte: dass sein Papa auch mal klein war, dass sein Opa im Krieg geblieben ist («wieso ‹geblieben›?»). Wie aufgeregt und verlegen seine Mutter (Karin Gregorek) gewesen war, als sie ihm «Onkel Jochen» (Hermann Beyer) vorstellte; wie er, Mathias, sofort begriffen hatte, dass der ihr neuer Mann war; wie er sich großzügig bereit erklärt hatte, Onkel Jochen beim Fußballspielen zuzusehen und wie er an ihm jegliches Interesse verloren hatte, als der ein Tor verschoss und sich dann noch bemühte, für diesen offensichtlichen Fehler eine Ausrede zu erfinden. Onkel Jochen – ist eben nicht sein Vater.

Gezeigt wird, dass Mathias «außerschulisch» vieles über die Menschen und das Leben lernt, das ihm die Schule nie beibringen könnte. Und dass Vergessen Verrat sein kann. Und dass Kinder Verletzungen fürs ganze Leben davontragen (können), auch wenn die Erwachsenen sich alle Mühe geben, ihnen Trennungen möglichst leicht zu machen. Mathias war eines von vielen Scheidungskindern. Auch der Drehbuchautor Klaus Schlesinger und die Dramaturgin Inge Wüst-Heym hatten Scheidungskinder in Mathias' Alter. Sie wussten, worüber sie sprachen. Und Peter Welz, der Darsteller des Mathias, kannte Streitereien zwischen Vater und Mutter. Als seine Mutter den Film zum ersten Mal sah, «fühlte sie eine Beklemmung. Bis dahin hatte sie gehofft, die Söhne würden vom Zustand ihrer Eltern nichts mitbekommen. Durch Peters intensives Spiel, durch seine sichtbare Verzweiflung aber ahnte sie, dass die Kinder die Spannungen gespürt haben mussten» (Elstermann 2011: 101).

1976, als nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns aus der DDR die kulturpolitischen Restriktionen wieder verstärkt wurden, wurde dieser Film für Erwachsene in das Kinoprogramm für Kinder verbannt. Peter Welz spielte später auch den 15-jährigen Wolfgang in «Ich zwing dich zu leben» (1978; SZ/R: Ralf Kirsten), der sich noch 1945 freiwillig zur Waffen-SS meldet, bereit ist zu sterben und in heftigen Auseinandersetzungen ausgerechnet von seinem Vater (Rolf Ludwig), der als NSDAP-Mitglied seinen Sohn im Sinne faschistischer Ideologie erzogen hat, daran gehindert wird. Dass Kinder bei der DEFA mehr als *eine* große Filmrolle spielten, war sehr ungewöhnlich.

Exkurs zur Arbeit mit Kindern bei der DEFA

Wie die Kinder-Bilder in Filmen ausfallen und wie sie wirken, wird keineswegs nur von den DrehbuchautorInnen und RegisseurInnen bestimmt. Einen, wenn nicht den entscheidenden Anteil haben, neben den vielen anderen Künsten, die im Film zusammenwirken, die SchauspielerInnen. Schließlich sind sie es, die auf der Leinwand erscheinen. Aber dafür müssen – wie alle DarstellerInnen – auch die Kinder die Vorstellungen der Regie umsetzen. Letztendlich hängt alles von der Art und Weise ab, wie die RegisseurInnen mit ihnen arbeiten. Zur Filmarbeit mit Kindern gab es im Unterschied zur Arbeit mit Erwachsenen in der DDR, wie anderswo auch, lange Zeit keine theoretischen Überlegungen. Aber immerhin hatten die KinderfilmspezialistInnen seit Gründung des Studios für Kinderfilm Anfang der 1950er Jahre sehr viele Erfahrungen gesammelt und begonnen, ihre Erfahrungen auszutauschen, zu notieren und zu veröffentlichen. Auch wenn MitarbeiterInnen des Kinderfilmstudios bis in die 1980er Jahre hinein mangelndes Interesse der KollegInnen vom Spielfilmstudio an ihren Arbeiten kritisierten, so brachte ihr Verbleiben am Standort Babelsberg auf Dauer doch Gewinn für beide Seiten, jedenfalls im Hinblick auf die Methoden bei der Filmarbeit mit Kindern.

Alle bemühten sich, «unsere Kinder in ihren Lebenssituationen ganz ernst zu nehmen», wie es der bekannte Kinderfilmregisseur Rolf Losansky 1976 formulierte: «Denn ich glaube, wenn sie nicht ernst genommen werden, können sie nicht zu Persönlichkeiten heranwachsen, wie wir es gerne haben wollen. Ich glaube, Buch und Inszenierung müssen die Kinder als Persönlichkeiten ernst nehmen und als wichtige Partner betrachten» (Losansky 1976: 18).

Im Folgenden fasse ich einige Aspekte zusammen, die für die RegisseurInnen damals zum Ernstnehmen der Kinder gehörten (Beck 1987: 21 ff.; Hanspach 1987: 9 ff.).[43] Es begann bei der *Besetzung* der Rollen. Bei KinderdarstellerInnen kann die Regie nicht wie bei den Erwachsenen aus einem großen Reservoir an gelernten und bekannten SchaupielerInnen auswählen. Außerdem ist die Besetzung von dem vorge-

43 Siehe dazu einige Hefte der Reihe «Aus Theorie und Praxis des Films», hrsg. von der Betriebsakademie des DEFA-Studios für Spielfilme sowie in den Fachzeitschriften.

gebenen Alter der Figuren determiniert. Bei der Suche nach geeigneten Kindern halfen in den ersten DEFA-Jahren pädagogische Beraterinnen. Später waren es – neben den RegisseurInnen und ihren AssistentInnen – professionelle Kinderbetreuerinnen, die in Kinderkrippen, Kindergärten, auf Schulhöfen, Spielplätzen, in Ferienlagern, Sportvereinen und auf der Straße «fahndeten». Sie entwickelten ein beachtliches Gespür für spielbegabte Kinder, stellten sie den RegisseurInnen vor und blieben auch bei den Dreharbeiten durchgehend zuständig für die Betreuung der jungen DarstellerInnen. Von verschwindend wenigen Ausnahmen abgesehen, fühlten sich die Kinder bei ihnen geborgen und haben auch viele Jahre später noch gut über sie gesprochen. Eine Bedingung für die Besetzung war, dass die Kinder gut in der Schule sein und die LehrerInnen, die Schulleitungen und natürlich die Eltern ihre Zustimmung geben mussten. Die Betreuerinnen hatten unter anderem die Aufgabe, die Einhaltung der Gesetze und Regelungen für die Filmarbeit mit Kindern zu kontrollieren. In deren Zentrum stand der Schutz der «Filmkinder». Während der Dreharbeiten musste die Fortführung des Unterrichts gewährleistet werden, sei es in der eigenen Schule, in einer Schule am Drehort[44] oder in Einzelunterricht. Die Kinder durften nur wenige Stunden pro Tag drehen. Nachtarbeit war nicht erlaubt. Und last but not least: Einer ungeschriebenen Verabredung zufolge sollte jedes Filmkind für nur *eine* große Rolle besetzt werden, um Kinderstarwesen auszuschließen oder soziale Entfremdung von ihrem Umfeld zu vermeiden. Unter anderem aus diesem Grund fand eine enge Zusammenarbeit mit den Eltern der Filmkinder statt (Elstermann 2011; Marzahn 1999: 66 ff.; Odenwald 2010: 337 ff.).

Im Zentrum der damaligen Diskussionen stand die Frage, ob es für die *künstlerische Arbeit mit Kindern besondere Methoden* gebe oder geben müsse. Die Antworten liefen auf ein Nein hinaus. Jeder Regisseurin oder jeder Regisseur habe, wenn vielleicht keine Methode, so aber eigene Vorstellungen vom Filmemachen und arbeite entsprechend. Wichtig bei der Arbeit sei demnach, welchen Stellenwert die RegisseurInnen der Schauspielkunst in dem aus vielen Künsten «zusammengesetzten» Kunstwerk Film zumessen und ob für sie der Schauspieler oder die Schauspielerin «das umfänglich bestimmende Subjekt» ist, sowohl im Arbeitsprozess wie auch im fertigen Kunstwerk. Beim Drehen sind Kinder SchauspielerInnen. Sie beherrschen zwar keine schauspielerischen Techniken, haben aber auch im Unterschied zu vielen erwachsenen LaienspielerInnen glücklicherweise keine vorgefasste Meinung, wie es im Film zuzugehen hat. Gelegentlich fällt es ihnen schwer, «auf Geheiß» zu spielen, das heißt, es auch in solchen Momenten zu tun, in denen sie gerade keine Lust dazu haben. Aber Kinder, so meinten die Fachleute, kommen doch dem Schau-Spielen sehr nahe. Spielend schaffen sie Figuren, Partnerbeziehungen, Situationen. Auch wenn die Kinder von sich oder wenn andere von ihnen behaupten, sie *seien* die jeweiligen Figuren, so

44 Das bereitete kaum Schwierigkeiten, weil die Lehrpläne aufgrund des zentral geleiteten Schulsystems überall annähernd übereinstimmten.

verlieren Kinder im Spiel doch nicht das Bewusstsein dafür, dass sie jemanden anders als sich selbst *spielen.*

Insofern sei für die FilmemacherInnen am wichtigsten bei der Arbeit mit Kindern, welches «Bild vom Kind» sie «in sich» haben und ob sie bereit sind, KinderdarstellerInnen als Partner zu behandeln, sie also im Sinne des Wortes «teilhaben» lassen. Und ebenso wichtig sei es, den Kindern Partner zu sein oder zu werden, teilzunehmen an ihrem Leben, ihren Gedanken, Gefühlen, Interessen und genau da beim Regieführen anzusetzen. Denn, so der (bereits unter dem Pseudonym Ulrike Odenwald mehrfach zitierte) Kinderfilmregisseur Walter Beck: Kinder spielen spontan. Aber es sei nicht wünschenswert und schon gar nicht produktiv, szenische Situationen zu schaffen, in denen die Kinder nichts anderes tun könnten, als den Intentionen der Regie gemäß zu reagieren. Oder die Kinder gar «abzurichten», sie dazu zu bringen, genau das auszuführen, was die Regie verlangt (Beck 1988: 111 ff.).

Im Nachhinein fällt mir besonders auf, dass die erwachsenen Rollen nicht nur in Spielfilmen für Erwachsene, sondern auch in Filmen für Kinder bei der DEFA fast durchweg mit hochkarätigen SchauspielerInnen besetzt wurden, die schnell lernten, mit den Kinder-DarstellerInnen wie mit gleichberechtigten Partnern zu spielen (vgl. dazu «Sabine Kleist. 7 Jahre» im folgenden Abschnitt). Kinder ernst zu nehmen bedeutete für die Regie, Ansprüche an Verstand und Gefühle der Kinder zu stellen, sie als Mitarbeiter zu behandeln, sie in die Filmfabel einzuführen, ihnen das Anliegen des Films zu erklären und, ganz wichtig, mit ihnen Verabredungen, Vereinbarungen für die einzelnen Szenen zu treffen, die sie einzuhalten lernten, ohne sich stur an die vorgegebenen Texte halten zu müssen. Die Filmkinder gewannen, wie einige von ihnen später sagten, erstaunlich schnell an Selbstständigkeit und Selbstbewusstsein, weil sie begriffen, dass auch sie für das Gelingen des Ganzen Mitverantwortung trugen (Elstermann 2011). Ernstnehmen sollte auch heißen, in Filmen die Realität nicht zu verniedlichen. Ernstnehmen hieß nicht zuletzt, dem Publikum Filme zu liefern, die es nicht unterforderten. Mit alledem soll nicht gesagt sein, dass es immer funktionierte. Wichtig ist in unserem Zusammenhang, dass die Filmkinder erhebliche Anteile an der Gestaltung ihrer Figuren hatten.

Kinder-Bilder in den 1980er Jahren:
Kinder haften nicht für ihre Eltern

Kinder und ihre Entdeckungen «fremder» Welten

In den frühen 1980er Jahren wurden «Pugowitza», «Sabine Kleist, 7 Jahre …» und «Insel der Schwäne» gedreht. Alle drei Filme erzählen von Kindern, die durch äußere Umstände veranlasst werden, neue Welten für sich und für das Publikum zu entdecken. Sie schlagen sich mit vielen Problemen herum. Sie sensibilisieren das Publikum, die Wahrnehmungs-, Gefühls-, Denk- und Handlungswelten von Kindern genau zu beobachten und ernst zu nehmen. Es fällt auf, dass «Pugowitza» und «Insel der Schwäne» nach Kinderbüchern gedreht wurden und «Sabine Kleist» für Kinder produziert wurde, aber bald nach seinem Erscheinen auch in das Kinoprogramm für Erwachsene übernommen wurde.

«Pugowitza»

(1981; R: Jürgen Brauer;[45] Beratung und Mitarbeit: Heiner Carow; SZ: Margot Beichler nach dem Roman «Pugowitza oder Die silberne Schlüsseluhr» von Alfred Wellm)

Heinrich Habermann (Axel Griesau) ist elf Jahre alt, als die russische Front schon zu hören ist und die Dorfbewohner sich auf die Flucht nach Westen machen. Heinrich ist Waise. Sein Vater ist vor vier Jahren in Afrika «gefallen», seine Mutter an Typhus gestorben und noch nicht einmal begraben. Seine Eltern sind für Heinrich die ersten Toten. Auf dem Flüchtlingstreck wird er sehen, wie ein Säugling verhungert und wie ein 16-jähriger «Deserteur» aufgehängt wird. Und wenig später – im Frieden – wird sein neuer Freund Otwin sterben, der von seinen Eltern nicht geliebt wird, weil er hässlich, behindert und schwach ist, und den Heinrich nach anfänglicher Abneigung lieb gewinnt. Er begreift, dass Otwin gut malen und philosophieren und dass er mit ihm über alles reden kann – sogar über Mädchen und die Liebe. Heinrich wird auch sehen, wie sein anderer neuer Freund, ein junger Rotarmist, die Nachricht von der Ermordung seiner Schwester durch die Deutschen erhält, und begreifen, dass auch «seine» früheren Feinde um ihre Toten trauern.

Was an Fakten über Krieg und Nachkrieg erzählt wird, ist in den 1980er Jahren in der DDR längst bekannt. Das Spannende und der Reiz des Filmes liegen darin, dass Regisseur Jürgen Brauer und der junge Darsteller Axel Griesau zeigen, wie dieses Kind Heinrich – im Unterschied zu den kriegserfahrenen, kriegsmüden Erwachsenen – alles zum ersten Mal erlebt: Tod, Abschied, Einsamkeit, Hunger und Kälte, Solidarität und Egoismus, Sieger und Besiegte, Freunde und Feinde. Heinrich (Axel) beobachtet, staunt, wundert sich, fragt, hört zu, zweifelt, ärgert sich, freut sich und agiert. Wie er – oder besser: mit ihm – sehen wir ZuschauerInnen alles neu, und alles erscheint uns neu nachdenkenswert, was wir längst zu kennen und zu wissen glauben.

45 Jürgen Brauer (*1938), Sohn eines Schuhmachers. Nach dem Abitur Studium der Physik, danach an der HFF Babelsberg, Fachrichtung Kamera. «Pugowitza» war seine erste Regiearbeit.

In dem großen Treck schließt Heinrich sich dem alten Fischer Komarek an. Der ist Einzelgänger und kann mit einem Kind nichts anfangen, aber Heinrich ist hartnäckig und gewinnt allmählich sein Vertrauen. Heinrich glaubt immer noch an die «Wunderwaffe» und den «Endsieg». Komarek erzählt ihm vom Ersten Weltkrieg, aber nicht von den Schrecken des Krieges, die Heinrich zur Genüge kennt, sondern vom Ende des Krieges. Er wagt es, ihm zu erzählen, wie er damals die Verbrüderung mit russischen Soldaten erlebt hat und wie sie zusammen russischen Tabak geraucht haben. Heinrich ist verwirrt. Er hat so etwas noch nie über die Feinde, geschweige denn über die Russen gehört. Er bittet den Alten, etwas auf Russisch zu sagen, zum Beweis, dass das alles wahr ist. Und dem fällt in dem Moment ausgerechnet das Wort «Pugowitza» ein, auf Deutsch: «Hosenknopf». Als Heinrich später den Komarek wieder verloren hat und als die Russen in das Dorf kommen, in dem er hängengeblieben ist, und als sie nicht in großen gefährlichen Panzern, sondern mit Pferd und Panjewagen kommen, und als er entdeckt, dass die Gesichter unter den Stahlhelmen sehr jung sind, nur wenige Jahre älter als er selbst, da geht er mutig auf sie zu und begrüßt sie mit: «Pugowitza». Sie finden das schön und lustig und Heinrich hat seinen Spitznamen weg. Er bleibt bei ihnen, wird ihr Maskottchen, ihr Freund und eine Art Mittelsmann zu den DorfbewohnerInnen.

Pugowitzas große Zeit an der Seite der «Mächtigen» beginnt mit Feiern. Die Rotarmisten feiern die deutsche Kapitulation und den Frieden. Pugowitza ist der einzige Deutsche und das einzige Kind in ihrer Runde, und er erlebt zum ersten Mal eine richtige Männerfeier mit viel Machorka und viel Wodka. Noch bekommt Pugowitza Milch, aber sehr bald wird er lernen, Wodka zu trinken. Das geschieht, als der Kommandant ihm den Kommunismus zu erklären versucht. Diese Szene gehört für mich wegen ihrer schönen Naivität zu den anrührendsten des ganzen Films. «Kommunismus ist, wenn überall Frieden herrscht und alle alles haben», sagt der junge Kommandant. So einfach ist das. So hat er es verstanden. So findet er es richtig. Dafür hat er gekämpft. Dafür haben seine Familie und seine Kameraden ihr Leben gelassen. Pugowitza hat solche Sätze noch nie gehört, nicht einmal gedacht. Er hat leise Zweifel: Dass alle einmal so viel zu essen und so viele warme Decken haben werden, wie sie wollen, das kann er sich nicht vorstellen. Aber er nickt, und mit einem Wodka lässt er den Kommunismus hochleben.

Dann fängt er an, Politik zu machen. Zuerst auf eigene Faust. Er fordert eine alte Frau und ein paar andere Leute auf, nun anstelle der Hakenkreuzfahnen und der weißen Fahnen rote Fahnen aufzuhängen, und verspricht, als Gegenleistung ein bisschen Zucker zu besorgen. Als die Russen die roten Fahnen sehen, sind sie entsetzt: Da muss ein Übereifriger am Werk gewesen sein. Pugowitza muss zum ersten Mal lernen, dass politische Überzeugungsarbeit so einfach nicht funktioniert. Die Russen verlangen von ihm, dass er die Angelegenheit allein wieder in Ordnung bringt. Dann geht er mit den Rotarmisten Getreide für die Stadtbevölkerung eintreiben. Als ein Bauer (Kurt Böwe) behauptet, keines mehr zu haben, markiert Pugowitza genau die Stelle, an der

der Bauer, wie er zuvor beobachtet hat, säckeweise Getreide vergraben hat. So schafft sich der 11-Jährige seinen ersten Feind im Dorf, der droht, ihn totzuschlagen. Später nutzt Pugowitza die Abwesenheit des Kommandanten, um selbst den vorgeladenen Gutsinspektor (Rolf Hoppe) zu verhören. Eine Szene, in der das Verhalten vieler Menschen in politischen Umbrüchen auf fast groteske Weise entlarvt wird. Hinter dem großen Schreibtisch der Richter: ein Kind. Vor dem Schreibtisch der Angeklagte: ein Mann, der gewohnt ist, etwas zu sagen zu haben. Auf diesem Richterstuhl spricht das Kind mit russischem Akzent. Der Mann auf dem Anklagestuhl nimmt das ernst. Beide haben begriffen, dass das jetzt die Sprache der Macht ist. Pugowitza weiß, dass der Inspektor die polnischen «Fremdarbeiter» auf dem Gut geschlagen hat, und fragt zielgerichtet. Der Inspektor schwitzt, beteuert übereifrig, nie Nazi gewesen zu sein, räumt ein, einen Polen ausgepeitscht zu haben, und er fügt – mit dem Hintergedanken, dass das deutsche Kind bei dem russischen Kommandanten ein gutes Wort für ihn einlegen wird – ungefragt hinzu, dass er am Tod des Polen aber unschuldig sei. Von dem Tod wusste Pugowitza nichts. Der Junge führt den Mann in einen unverschließbaren Holzschuppen und vergattert ihn nachdrücklich, nicht abzuhauen. Pugowitza ist traurig und wütend – und genießt seine Macht, jedenfalls ein bisschen. Bevor die Russen aus dem Dorf abziehen, suchen sie einen Antifaschisten, der das Amt des Bürgermeisters übernehmen soll. Es findet sich keiner. Und so startet Pugowitza seine vierte (und letzte) große Aktion. Er macht Kaderpolitik. Er sucht Komarek, agitiert ihn und bringt ihn ins Dorf. Der alte Fischer weiß, dass er nicht die Gabe hat, sich Respekt zu erwerben, Befehle zu geben, Ordnung zu schaffen. Und er scheitert tatsächlich. Damit verliert Pugowitza schlagartig seine Machtposition. Es sind ausgerechnet die Dorfkinder, die die Machtverhältnisse wieder «zurechtrücken». Sie rufen ihn «Verräter», schlagen ihn zusammen und machen ihm auf diese Weise klar, dass er nichts anderes ist als sie: nur ein Kind.

Nun ist Pugowitza wieder «ganz unten». Er zieht mit Komarek in eine alte Fischerhütte, sie leben von Fischfang und der als Kind unverdächtige Pugowitza schmuggelt mehrmals Fische nach West-Berlin, um sie auf dem Schwarzen Markt gegen Angelschnur einzutauschen. Schließlich finden sie doch noch einen Antifaschisten für das Bürgermeisteramt. Dieser ehemalige Spanienkämpfer und seine junge Familie nehmen den Jungen auf und werden ihn nach so langer Zeit wieder in die Schule schicken. Aber in der Normalität des Alltags werden sie alle es wohl nicht leicht miteinander haben.

Als der Regisseur Jürgen Brauer später gefragt wurde, ob historische, fantastische oder Gegenwartsstoffe ein unterschiedliches Herangehen erfordern, antwortete er: «Für mich sind diese Unterscheidungen nicht vorrangig. Es sind Geschichten, in denen die Helden versuchen, ein Ideal durchzusetzen. Dieses Motiv zieht sich durch alles meine Filme, und ich empfinde es in jedem Fall als gegenwärtig» (Brauer 1988: 38). Pugowitza: «der heulende kindliche Schmerz, die helle Begeisterung, das frühreife Verstehen, der jungenhafte Trotz, die bittere Erfahrung, die widerstrebende Einsicht» (Ullrich, H. 1982: 133).

«Sabine Kleist, 7 Jahre …»
(1982; SZ/R: Helmut Dziuba;[46] DR: Anne Pfeuffer)
Der Kinderfilm «Sabine Kleist, 7 Jahre …» wurde in das Kinoprogramm für Erwachsene übernommen. Er ist also gleichsam ein «bedingter Erwachsenenfilm» und war als solcher sehr erfolgreich.

Sabine Kleist (Petra Lämmel) lebt seit dem Unfalltod ihrer Eltern in einem Kinderheim. Sie hat sich besonders der Erzieherin Edith (Simone von Zglinicki) angeschlossen. Als diese ihren Beruf aufgibt, weil sie selbst ein Kind erwartet, verabschieden die Heimkinder sie mit einer kleinen, freundlichen Feier. Nur Sabine ist missgelaunt, traurig und wütend und schlägt eifersüchtig auf Ediths Bauch.[47] Als alle einen Laternenumzug machen, nutzt Sabine die Gelegenheit, geht auf ihr Zimmer, reißt ihre Bilder von der Wand, tritt auf ihnen herum, nimmt ihre kleine Umhängetasche und ihre Strickjacke und läuft weg. Der Film erzählt, dass die HeimbewohnerInnen und die Polizei sie suchen und dass Edith sich Sorgen und Vorwürfe macht. Vor allem aber erzählt der Film, wie Sabine sich zwei Tage und zwei Nächte lang allein in dem großen Berlin herumtreibt und dass sie dann ins Heim zurückkommt – freiwillig, aus Einsicht in die Notwendigkeit.

Dramaturgisch ist «Sabine Kleist» ähnlich gebaut wie «Pugowitza», Sabine wandert von Station zu Station, von Erlebnis zu Erlebnis, von Gefühl zu Gefühl, von Erfahrung zu Erfahrung. Aber in diesem Film geht es nicht um gefährliche, spannende Überlebenskämpfe in chaotischen Zeiten, sondern um den Alltag im Ost-Berlin der späten 1970er Jahre, den wir damals genau zu kennen meinten und den wir unaufregend und fade fanden. Der Film zeigt, wie viel Sabine in diesen kurzen 48 Stunden erlebt, wie viele unterschiedliche Menschen sie kennenlernt und wie aufregend das alles für sie ist. Sabine ist vier Jahre jünger als Pugowitza, das macht einen großen Unterschied. Sie hat, ähnlich wie Pugowitza, nur wenig Erfahrung mit fremden Menschen und erlebt, wie er, alles zum ersten Mal. Sie ist erst sieben, ein kleines Persönchen, das den Erwachsenen gerade bis an die Brust reicht und nicht weit sehen kann. Aber sie bewegt sich in der Großstadt sehr sicher. Und was sie sieht, das sieht sie – aus dieser ihrer besonderen Perspektive – sehr genau.

Der Film gewinnt seinen Reiz vor allem aus dem Spiel der siebenjährigen Petra Lämmel, die zu Beginn der Dreharbeiten noch nicht lesen konnte, die Vorgänge erzählt bekam, und die dann spielte und sprach, wie und was sie für richtig hielt. Simone von Zglinicki, damals die Edith, sagte noch 30 Jahre später: «Sie hatte so gar nichts Püppchenhaftes, sondern einen ausgeprägten, ganz eigenständigen Charakter. So jemand lässt sich nicht irgendwo hinschieben, sie machte ihr Ding, und wir gingen

46 Helmut Dziuba (1933–2012), gelernter Starkstrommonteur. Abitur an der ABF. Regiestudium in Moskau an der WGIK (Gerassimow Institut für Kinematografie). Ab 1968 Regisseur am DEFA-Spielfilmstudio.

47 Petra Lämmel hat sich bei den Dreharbeiten zu dieser Szene so lange geweigert, das zu tun, bis Simone von Zglinicki ihr zeigte, dass der Bauch nicht echt war.

darauf ein» (Elstermann 2011: 156). Sie forderte in schöner Naivität die gestandenen SchauspielerInnen heraus, die in kurzen Episoden glaubhafte Menschen gestalten mussten.

Der Film bezieht seinen Reiz daraus, dass die Kamera die ganz alltäglichen Begegnungen zwischen den Menschen genau verfolgt und ihre Dramatik aufspürt. Zuerst gerät Sabine in eine Probe des damals berühmten Zirkus Aeros, sieht einem Zirkuskind beim akrobatischen Training zu, sagt zuversichtlich: «Ich kann das noch nicht!» und erfährt, dass das tägliche harte Arbeit erfordert. Sie beobachtet einen Leichenzug und fragt – noch scheu – einen der Musiker, für wen sie da gespielt hätten. Der Musiker: «Für den Toten.» Sie: «Und hat der was gehört?» «Nee.» «Und für wen spielt ihr dann?» Die Musiker lachen. Auf dem Flur einer Klinik. Allein darf Sabine die Entbindungsstation nicht betreten. Sie spricht mit einem Jungen, beobachtet eine Schwangere, findet deren Gang komisch, macht ihn nach, wird kühn, behauptet, sie wird ein Schwesterchen bekommen. Nun darf sie rein. Sie begreift: Lügen hilft. In der allgemeinen Glücksstimmung vor dem «Schaufenster» nimmt jemand sie freundlicherweise auf den Arm. Die Kleine soll doch ihr Geschwisterchen sehen und begrüßen können, aber die Ermahnung folgt sofort: Sie soll immer gut zu ihm sein und zu ihrer Mama natürlich auch. Sabine bemerkt vor allem: Niemand sieht ihr an, dass sie gar keine Eltern hat und dass sie noch dazu eine Ausreißerin ist. Dann: Sabine auf einer Bank im Klinikpark. Sie hat Edith nicht gefunden, ruht sich aus, denkt nach. Eine Frau (Gudrun Ritter) setzt sich an das andere Ende der Bank. Sie hat einen Bademantel an, sieht sehr traurig aus und raucht eine Zigarette. Sabine rutscht näher und fragt neugierig und Anteil nehmend: «Hat dein Baby keinen Hunger?» Dann reden die beiden ein bisschen. Sabine steht vor Ediths Haustür. Sie wartet, bittet einen Jungen, an dem hoch angebrachten Klingelbrett für sie zu klingeln, gibt ihm sogar die Hälfte ihrer wertvollen Kreide dafür. Aber Edith ist nicht zu Hause. Auf dem Alex. Eine Singegruppe singt Solidaritätslieder. Ein Korb mit Geldspenden. Sabine fragt: «Kann ich mal 'n Fünfziger haben?» «Reinlegen kannste, aber nich rausnehmen.» Ein Junge im FDJ-Hemd sieht, dass sie traurig wird, streckt ihr sein Kleingeld entgegen, sie wählt sorgfältig eine Münze aus. Sabine in der Kaufhalle. Eine ältere Kundin beobachtet, wie sie mehrere Kekspäckchen in die Hand nimmt, und bezichtigt sie des Diebstahls. Sie muss ihre Taschen ausleeren. Gefunden wird nichts. Die Frau bleibt hartnäckig: «Und die Kekse, die im Korb waren?» Sabine, ein bisschen triumphierend: «Die kann ich bezahlen.» Ehrlichkeit schützt also nicht vor Verdächtigungen. Auf dem Alex. Sabine kaut ihren Keks, hört einen kleinen Jungen wimmern, nur sie hört das. Sie fragt: «Hast du Hunger?» und gibt ihm einen Keks. «Bist du alleine?» Sie malen mit ihrer Kreide auf das Pflaster. «Sag doch mal was!» Sie spielen am Brunnen und bespritzen Leute. Sie gehen in die Kirche und er kniet nieder, sie: «Du machst dir doch die Hose schmutzig.» Dann findet sie heraus, dass er Pole ist und seine Mama verloren hat. Sie verspricht ihm, Polnisch zu lernen: «Dann bist du nicht mehr so allein.» Sie nimmt ihn an die Hand. Sie gehen zum Polizeirevier. Sie gibt ihn ab, und

ehe der Polizist realisiert, dass sie das gesuchte Mädchen ist, ist sie verschwunden. Ein Spielplatz. Sabine guckt den Kindern und Müttern zu, sie sagt leise: «Ich hab' dich doch immer noch lieb.»

Nichts ist rührselig, aber alles ist anrührend, manches komisch, manches traurig. Das «Geheimnis» liegt darin, dass Petra Lämmel überhaupt nicht auf Wirkung bedacht ist. Davon wusste sie noch nichts und sie hätte auch nicht anders gekonnt. Nach der Filmpremiere fragten ihre Eltern den Regisseur: «Was haben Sie aus dem Kind nur herausgeholt?» Dziuba antwortete: «Es war alles da» (Elstermann 2011: 152). Als er ihr noch einmal eine Rolle anbot, lehnte die nun 14-Jährige ab. Sie wusste, dass sie die Naivität und Unbefangenheit für diese Art von Spiel verloren hatte.

Sabine verbringt die erste Nacht bei einem Mann (Martin Trettau), der gerade in die Rente verabschiedet wurde und beschwipst, traurig und müde ist. Indes er seinen Rausch ausschläft, guckt sie seine alten Fotos an, duscht, legt sich in den Sessel, schläft. Beim Frühstück erzählt sie ihm, wer sie ist und wie gern sie beim ihm bleiben möchte. Seine erste Idee: Sie soll ins Kinderheim zurückgehen, er wird sie dort besuchen. Sabine: «Ich brauch niemanden, der mich mal sonntags besucht.» Seine zweite Idee: Vielleicht gibt es im Heim ja eine Arbeit für ihn, wo er doch jetzt in Rente ist. Er geht zur Nachbarin telefonieren und kommt mit einer guten Nachricht zurück: «Deine Oberste nimmt mich als Reparaturmann.» Aber Sabine ist schon weg. Er ist der Erste, dem sie sich anvertraut, und er bleibt der Einzige. Treptow Dampferanlegestelle. Sabine sieht einen Polizisten und taucht unter. Sie mischt sich unter eine Kinderschar und besteigt mit ihnen den Dampfer (die Begleiterin zählt ein Kind zu viel). Sabine sitzt zwischen den Kindern, isst ein Stück Kuchen (ein Kind hat keinen Kuchen abbekommen und beschwert sich) und spricht mit den Kindern an ihrem Tisch. Sie findet heraus, dass alle Mütter im selben Betrieb arbeiten. Sabine denkt sich prompt eine Mutter aus, die auch dort arbeitet. Dann diskutieren sie ernsthaft und ganz im Vokabular ihrer Mütter über deren Arbeit und das in der DDR stets aktuelle Thema, dass die verschiedenen Abteilungen einander durch schlechtes Arbeiten die Löhne versauen. Sabine fragt sie nach ihren Vätern. Alle Mütter der Kinder sind «alleinstehend». Sabine ist enttäuscht. Nicht mal Väter haben sie. Als die Kinder aussteigen, bleibt sie allein auf dem Schiff zurück (die Zahl stimmt nun; Sabine ist wieder allein.). Sabine am Strand. Sie sucht Kontakt, andere lassen sie mitspielen, geben ihr sogar etwas zu trinken. Sie fragt: «Seid ihr eine Familie?» Und als sie gehen wollen: «Weiterspielen, bitte!» Alle sind nett zu ihr: «Morgen sind wir wieder hier. Geh jetzt zu deiner Mutti.» Niemand kommt auf die Idee, dass sie keine Mutti hat und dass sie in Not ist. Sabine in einem Abrisshaus. Sie findet eine Matratze, eine Decke und eine Puppe, die «Mama» sagen kann. Es wird dunkel. Sabine hat – zum ersten Mal – Angst. Sie legt sich mit der Puppe schlafen. Am Morgen wird das Haus gegenüber gesprengt. Sabine sieht, dass die Bulldozer anrücken und dass auf der Straße ein Polizeiauto steht. Die ZuschauerInnen sehen, dass die Polizisten miese Laune haben, weil sie nach der langen Nachtschicht und vor der Sprengung die Häuser nach

dem vermissten Mädchen durchsuchen sollen. In dem Moment, als sie abfahren wollen, kommt Sabine aus dem Haus. Sie steigt in das Polizeiauto. Die Polizisten geben durch, dass sie das Kind gefunden haben. Aber Sabine protestiert: Sie haben sie nicht gefunden, sondern sie hat sich ihnen gestellt. Sie geht ins Heim zurück. Freiwillig. An der Gartenpforte wird Sabine Kleist, sieben Jahre, einer Erzieherin übergeben. Edith ist da, um sie zu begrüßen. Sabine fasst ihr vorsichtig an den Bauch. Edith: «Es klopft schon.» Sabine hopst den Gartenweg entlang. Sie fasst die Hand der Erzieherin. Sie geht brav neben ihr her.

«Insel der Schwäne»
(1983; R: Herrmann Zschoche; SZ: Ulrich Plenzdorf; LV: gleichnamiges Kinderbuch von Benno Pludra; DR: Gabriele Herzog)

«Insel der Schwäne» wurde 1981 abgedreht, von der Abnahmekommission nicht freigegeben und gelangte erst 1983 nach einigen Veränderungen in die Kinos der DDR. Der Film löste viele Diskussionen über die DDR-Wirklichkeit aus und wurde besonders in der *Jungen Welt,* der Tageszeitung der FDJ, heftig kritisiert: «Warum erfindet die DEFA eine kaputte Welt?» und: «Wieder kein Film über uns!» (vgl. Zschoche 2002: 148).

Wieder hatten Plenzdorf und Zschoche einen Film über sehr junge Menschen gedreht. Wieder hatte Zschoche begabte junge DarstellerInnen gefunden. Axel Bunke, den Hauptdarsteller, fand er nach langer Suche im Land Brandenburg im Mathematiklager, einem Ferienlager der Humboldt-Universität für besonders begabte Kinder und Jugendliche. Obwohl seine Lehrerin Axel vor die merkwürdige Alternative Film oder Abitur stellte, wollte er die Rolle unbedingt spielen. Wieder ging es um sensible Konflikte. Wieder eckten die FilmemacherInnen bei der Abnahme an.

Als Vorlage diente ihnen «Insel der Schwäne» von Benno Pludra, das im Kinderbuchverlag erschienen und an Leser ab 13 Jahre adressiert war (Pludra 1980). Die HeldInnen im Buch sind 12, im Film 14 Jahre alt. Durch diesen vergleichsweise kleinen Eingriff verlieren ihre Aktionen an Naivität und gewinnen an Bewusstheit und Zielgerichtetheit. Alle Konflikte – die zwischen den Kindern und den Erwachsenen und die zwischen den Kindern selbst – werden härter, politischer, existenzieller. Die Ausgangssituation ist einfach. Der 14-jährige Stefan Kolbe (Axel Bunke) verabschiedet sich von seinem Dorf Alt-Ranft im Oderbruch und zieht mit seiner Mutter (Ursula Werner) und seiner fünfjährigen Schwester Sabine in das im Bau befindliche Berlin-Marzahn. «Die Neubaugegend […] könnte auch sonst wo in der Welt stehen, wie wir alle wissen» (Plenzdorf 1986a: 157), aber was Stefan in dieser neuen Umgebung erlebt, könnte nicht überall in der Welt passieren. Es ist DDR-spezifisch.

Wie in den vorangegangenen Filmen von Plenzdorf und Zschoche geht es auch hier um Mut und Feigheit, um Freundschaft und Feindschaft, um Generationen- und Geschlechterverhältnisse. Und nun, zu Beginn der 1980er Jahre, erzählen sie eine Geschichte unter der damals in der DDR virulenten Fragestellung: Was ist Fort-

schritt? Die soziokulturelle Annäherung von Stadt und Land wurde staatlicherseits – zu Recht – als wesentlicher Fortschrittsfaktor postuliert, und es wurde viel darüber diskutiert, wie sie beschaffen sein und wie sie weiterhin vonstattengehen sollte.

Stefan Kolbes Vater (Christian Grashof) ist Bauarbeiter. Er arbeitet, wie viele andere Bauarbeiter aus der ganzen Republik, im Rahmen des 1973 beschlossenen Wohnungsbauprogramms der DDR auf einer Großbaustelle in Berlin. Nun hat er – als Prämie oder warum auch immer – in Marzahn eine Vierzimmerwohnung zugeteilt bekommen. Sabine ist neugierig, und Stefan hat seine Zweifel, dass sie die Oma und den Freund Tasso, das Dorf und die Insel der Schwäne verlassen und nach Marzahn ziehen müssen oder ob sie nicht besser bleiben sollten. Aber die Mutter sieht den Umzug unter dem Aspekt der Familienzusammenführung: «Endlich eine Wohnung. Und man gehört nun mal zusammen, wenn man eine Familie bleiben will, nicht nur an den Wochenenden – Vater, ihr und ich. Das ist alles ganz normal» (Plenzdorf 1986a: 156). Man zieht der Arbeit des Vaters hinterher. Die Pendelei wird ein Ende haben. Alles ist geregelt. Auf die Mutter, die Krankenschwester, wartet schon die neue Arbeitsstelle. Und die Kinder, davon sind die Eltern überzeugt, werden sich in Schule und Kindergarten bald eingewöhnen. Tatsächlich lernen Stefan und Sabine schnell, den Komfort in dem 20-stöckigen Hochhaus zu schätzen. Beide bekommen ein eigenes Zimmer. Fernheizung, Warmwasser, Fahrstuhl, Müllschlucker und den weiten Blick über Berlin begreift Stefan durchaus als Fortschritt gegenüber dem Dorf.

Aber die FilmemacherInnen interessierte: Wie gehen die BewohnerInnen in diesem modernen sozialistischen Neubaugebiet miteinander um. Herrscht da schon der wiederholt beschlossene und oft beschworene soziale und kulturelle Fortschritt? Und sie stellen fest, dass auch hier der Fortschritt janusköpfig ist. Und Kinder zeigen genau das seismografisch an.

Stefan trifft zunächst auf seine neuen KlassenkameradInnen. Sie wohnen alle im gleichen «Turm» wie er. Solange die anderen Wohnblöcke noch nicht fertig sind, sind sie nur acht SchülerInnen und ihre Lehrerin (Monika Lennartz) weiß gut damit umzugehen, dass hier alle fremd sind und lernen müssen, miteinander und mit der neuen Umgebung und Lebensweise klarzukommen. Darüber hinaus wird in dem Film wichtiger genommen, was außerhalb der Schule passiert. Stefan entdeckt bald, dass alle Leute in identischen Wohnungen und alle Kinder in identischen Kinderzimmern leben, dass es zwischen den Familien aber soziale Unterschiede gibt. Über so etwas musste Stefan auf seinem Dorf offenbar nie nachdenken. Huberts Mutter ist Hausfrau; sein Vater Journalist; Ritas Eltern arbeiten in Bagdad in der DDR-Botschaft; Anjas Vater ist Eisenbahner; Paris hat «ne Mutter am Hals ohne Mann und drei (kleinere) Schwestern. Wir sind kinderreich, asozial und so» (Plenzdorf 1986a: 198), was er immer dann triumphierend ins Feld führt, wenn Arbeiten und Ämter verteilt werden. Marzahn ist damals noch kein sozialer Brennpunkt, die Bevölkerung ist gut durchmischt. Das war – auch im Vergleich zu heute – ein sozialer

Fortschritt. Die Kinder damals finden diese Durchmischung (noch) interessant, aber (schon) unwichtig. Viel wichtiger ist für sie, dass sie alle mit sehr verschiedenen familiären Problemen fertigwerden müssen. Hubert beispielsweise darf keinen Blödsinn machen, denn sein Vater hat einen empfindlichen Magen, und Aufregungen würden letztlich seiner Zeitung schaden; Rita ist für die Botschaftsschule zu alt und lebt jahrelang allein mit einer Tante, die ihr alles erlaubt; Anja kommt aus dem Prenzlauer Berg und hat Heimweh nach ihrem alten Abrisshaus. Aber wichtig für alle ist, dass sie ihren Familienpflichten wie Einkaufen, Sachen aus der Reinigung und Geschwister aus den Kindereinrichtungen Abholen nachkommen Und sie sind schon nach wenigen Tagen bereit, einander dabei auszuhelfen.

Schwierigkeiten bekommt Stefan mit Erwachsenen. Schon am ersten Tag knöpft sich ihn der Hausmeister Brämer (Dietrich Körner) vor und belegt ihn mit einer Batterie von Ge- und Verboten für das Verhalten im Neubau: Wir grüßen, wir malen nichts an die Fahrstuhlwände, nichts an Treppen oder Flurwände, nichts an Hauswände, kleben nichts an, bauen nichts ab, lassen keine fremden Kinder ins Haus, melden alle Unregelmäßigkeiten bei mir und so weiter. Brämer spricht quasi, ohne Luft zu holen, er hat die Rede schon vielen Kindern gehalten. Seine Forderungen sind nachvollziehbar, immerhin hat er ein Haus mit 160 Mietparteien und sehr vielen Kindern in Ordnung zu halten, also mit mehr Menschen, als es in ganz Alt-Ranft gibt. Aber als er dann hinzufügt: «Wir gehen nicht über den Rasen. Klar?!», macht er sich selbst und seine lange Predigt lächerlich, denn einen Rasen wird es auf dieser Großbaustelle noch lange nicht geben. Stefan ist sichtlich überrascht, als potenzieller Straftäter behandelt zu werden. Noch mehr wird er sich darüber wundern, dass Brämer höflicher zu Erwachsenen als zu Kindern ist und zu Erwachsenen mit Doktortitel noch höflicher. Höflicher auch zu Rita, der Diplomatentochter, als zu ihm, dem Bauarbeitersohn. Stefan trifft offenbar zum ersten Mal auf einen Mann, der die «Macht» seines Amtes ausspielt und Demokratie auf merkwürdige Weise interpretiert: «die Hausgemeinschaftsleitung, also ich». Stefan und der Hausmeister werden Feinde und bleiben es.

Komplizierter zu handhaben sind für Stefan die Konflikte, die er zunehmend mit seiner Familie hat. Er benimmt sich seiner Ansicht nach «normal» – das heißt, wie auf seinem Dorf. Aber es stellt sich heraus, dass sein Verhalten in Marzahn nicht nur andere Folgen hat, sondern auch anders bewertet wird. Einen Hydranten aufzudrehen war dort verboten, aber hier (im Treppenhaus) ist es eine Katastrophe. Den ganzen Tag «herumzusausen … wie die Räuber», war dort normal, aber hier ist es verboten, die nähere Umgebung, vor allem die spannenden Rohbauten, auch nur zu betreten. Sabine im Kindergarten zu vergessen war dort eine Bagatelle, aber hier ist es ein Vergehen. Stefan merkt, dass seine «Fehlverhalten» sich summieren. Aber er hat keine Angst vor Strafen. Er kennt seinen Vater, er weiß, der schimpft, argumentiert hart und stellt hohe moralische Anforderungen, zum Beispiel, immer die Wahrheit zu sagen, aber man kann sich mit ihm einigen. Und schlagen tut er nie. Dass in diesem

Hochhaus Prügel von einigen Jungen – nicht von den Mädchen – noch als mögliche Strafe angesehen wird, wundert ihn.

Mit seinen Eltern macht Stefan in Marzahn Erfahrungen, mit denen er nie gerechnet hätte. Stefan besteht darauf, Alt-Ranft und die Insel der Schwäne zu besuchen, weil er das seiner Oma und seinem Freund Tasso versprochen hat, und weil er spürt, dass er selbst, dass sie alle das Zusammensein, die Natur, die Ruhe brauchen. Für Stefan gehört es zum Leben. Er kritisiert seine Eltern dafür, dass sie die Fahrt immer wieder verschieben, mit, wie er findet, unzulässigen Ausreden. Damit provoziert er einen handfesten Krach zwischen seinen Eltern. Sein Vater findet Familienbesuche ohnehin überflüssig. Er will und muss am Wochenende ausschlafen und seine chronischen Rückenschmerzen lindern. Seine Mutter weiß, dass Stefan Recht hat. Sie ist aber von der Schichtarbeit im Krankenhaus ebenfalls zu erschöpft, um sich gegen den Vater durchzusetzen. Zum anderen geht es um den Spielplatz. Die Kinder, so wird gezeigt, sind bereit, die Regeln im Hochhaus zu tolerieren. Aber einen Platz zum Spielen brauchen sie. Er ist für sie der einzige, kleine Ort, an dem sie sich in diesem Neubaugebiet frei bewegen können. Sie haben bereits – in Eigeninitiative – einen Abenteuerspielplatz gebaut: Baugruben voller Wasser, Sandberge und Tunnel. Der Bauarbeiter Kolbe sieht sofort, dass diese «Spielgeräte» lebensgefährlich sind, und er verspricht den Kindern einen modernen Spielplatz nach ihren Wünschen, vorausgesetzt, sie helfen, den selbstgebauten zuzuschaufeln. Sie sehen das ein. Sie zerstören ihr Werk, und sie melden ihre Wünsche an: Holzgerüste, Tunnel, kleine Wiesen. Eine Zeit lang passiert gar nichts. Dann stellt sich heraus: Aus Holz, Tunneln und Wiesen wird nichts werden.

Zwischen Sohn und Vater kommt es zum ersten ernsthaften Streit. Stefan will, dass die Interessen der Kinder bei der Schaffung von Tatsachen beachtet werden. Genau genommen setzt er sich ein für das Mitspracherecht von Kindern bei der Planung und Gestaltung des Stadtbezirks, in dem sie aufwachsen und leben müssen und sich Zuhause fühlen sollen. Sein Vater aber tritt ein für die Verwirklichung der längst vorliegenden Entwürfe (Beton und Metall) und die Einhaltung der Zeitpläne: «Wir bauen hier … Das ist kein Spiel. Wir haben unsere Termine, und die müssen wir halten. Da wird nicht mehr diskutiert. Das machen wir vorher. Und wenn das Planziel durch ist, dann wird gebaut … Anders geht das nicht» (Plenzdorf 1986a: 214). Er besteht auf dem Plan um des Planes willen. Die entscheidende Frage, zu wessen Nutzen die Planwirtschaft eingesetzt wird, interessiert den Bauarbeiter nicht (mehr). So bricht er sein Versprechen gegenüber den Kindern. Schlimmer, er hat es offenbar nie ernst gemeint. Auf jeden Fall verspielt er seine Autorität bei den Kindern, auch bei Stefan, den die Kinder als den Sohn des Wortbrüchigen gleich mit beschuldigen.

Stefan mit seinen 14 Jahren wird den Spielplatz nicht mehr nutzen. Trotzdem malt er ein Plakat: «Wir wollen keinen Spielplatz aus Beton. Wir wollen unseren Tunnel und kleine Wiesen.» Ihm geht es ums Prinzip, um das Einhalten von Versprechen, um die Rechte der Kinder (er würde das nicht so ausdrücken). Sein Vater gibt sich viel

Mühe, Stefan von der Richtigkeit seiner Position zu überzeugen, entdeckt das Plakat und empört sich: «Du hältst mich für blöde, was? Lässt mich hier reden! Dabei ist die Sache schon fertig. So macht man sich zum Esel!» Er zerreißt das Papier. «Und *ich* denke, man muss mit Euch *reden!* … Vertrauen im Eimer, sag ich dir.» Diese Passage hat insofern eine schöne Komik, als Stefan mit mindestens ebenso viel Recht die gleichen Sätze zu seinem Vater sagen könnte. Und in diesem Moment wird plötzlich klar: Sobald es um mehr geht als um Nachsicht für kindliche Streiche, sobald es um das individuelle und kollektive Mitsprachrecht der Jungen geht, kehrt dieser kameradschaftliche Vater sein Alter und seine Machtposition heraus und behandelt seinen Sohn und dessen AltersgenossInnen nicht mehr als ernst zu nehmende Partner, sondern als Objekte seiner Erziehung.

Die Mutter versucht, ihren Mann zu beruhigen: «Was hast du eigentlich gegen Tunnel und kleine Wiesen?» Und auch darauf reagiert er dogmatisch: «Kleine Wiesen. Das hier ist eine Stadt. Großstadt. Da gelten andere Gesetze. Das muss man als Stadtmensch verstehen.» Auch wenn er in Rage ist, als er das sagt – er schreibt mit diesen Sätzen eine anachronistische Auffassung von Land- und Stadtmenschen fest, er erhebt die Stadt, das Stadtleben zum Maßstab und er leitet daraus sein Menschen- und sein Kinder-Bild ab: «Da [auf dem Land; R. U.] wird aus einem Jungen nichts!» Die Mutter lässt sich auf solche Verallgemeinerungen nicht ein. Sie fragt – mit einiger Selbstbeherrschung: «Was hast du an dem Jungen auszusetzen?» Und er, noch immer geladen: «Menschenskind! Der ist nicht lebensfähig so!» (Plenzdorf 1986a: 220).

Stefan beweist, dass er so durchaus «lebensfähig» ist. Er geht seinen Weg konsequent weiter. Als die Betonmischer anrücken und den Platz betonieren, gehört Stefan zu den Anführern einer kurzen Kinder-Revolte. Die Kinder zertrampeln den frischen Beton und stecken altes Gerümpel hinein. Aber der Protest schlägt nach wenigen Minuten um in Zerstörungswut. Die Kinder reißen junge Bäumchen aus und pflanzen sie in den Beton. Stefan lernt, dass er sie mit Aufrufen nicht mehr stoppen kann, dass sie aber, als Hausmeister Brämer naht, vor Angst weglaufen.

Tatsächlich zeigt sich, dass die Vor- und Fehlurteile des Vaters gegenüber seinem Sohn unter anderem daher rühren, dass sie nun, wo die «Familie zusammen ist», merkwürdigerweise alle ihr eigenes Leben leben, weniger miteinander reden, weniger voneinander wissen als seinerzeit auf dem Dorf. Eltern müssen natürlich nicht alles wissen, beispielsweise nicht, dass Rita und Anja hinter Stefan her sind und dass ihn das verwirrt. Aber auch weniger intime Erlebnisse und Probleme erzählt Stefan seinen beschäftigten Eltern nicht. Zum Beispiel, dass Hubert es war, der seinerzeit den Hydranten aufgedreht und so mehrere Etagen unter Wasser gesetzt hat, und dass er, Stefan, die Tat auf sich genommen hat, weil Hubert vor Angst um seines Vaters Magen nicht ein noch aus wusste. Er erzählt auch nicht, dass Hubert unter seiner eigenen Angst leidet und spontan ganz sinnlose Sachen macht, um sich selbst zu beweisen, dass er nicht feige ist. Und dass sie beide sehr ernsthaft über Zivilcourage diskutieren und darüber, wann und wo es sinnvoll ist, sie einzusetzen.

Und Stefan erzählt seinen Eltern auch das Wichtigste nicht, nämlich, dass er – wegen Hubert – in brutale Machtkämpfe hineingeraten ist, die zwischen den Jungs im «Turm» schon toben, obwohl noch nicht einmal alle Wohnungen bezogen sind. Und dass er sich verpflichtet hat, Hubert nicht von der Seite zu weichen, weil «Windjacke», ein etwas älterer Junge, Hubert erniedrigt und erpresst. Und dass Windjacke ihm, Stefan, deshalb Rache geschworen hat, ihn jagt und bedroht. Der Film endet damit, dass Windjacke drauf und dran ist, Stefan in den noch offenen Fahrstuhlschacht eines Rohbaus zu stürzen. Stefan kann beiseite springen, Windjacke stürzt hinein, Stefan kriegt ihn gerade noch zu fassen und hält ihn fest – krampfhaft, wütend und verzweifelt. Offen gelassen wird, ob Windjacke in den Tod stürzt oder überlebt. Dieser Schluss «in der Schwebe zwischen Punkt und Fragezeichen» wurde nach der Wende wieder hergestellt (Zschoche 2002: 151).

Um den Film – nach dem sogenannten Vater-Brief – für die Öffentlichkeit zu retten, hatte Zschoche einige Szenen nachgedreht, das Lob des Wohnungsbauprogramms der DDR verstärkt und das offene in ein optimistisches Ende verwandelt: Stefan rettet Windjacke.

Der Vater-Brief

Unter der Überschrift «Erwartungen eines Lesers an DEFA und Fernsehen – was ich mir von unseren Filmemachern wünsche» erschien am 17. November 1981 im *Neuen Deutschland,* dem damaligen Zentralorgan der SED, der Leserbrief[48] eines gewissen Hubert Vater, Hauptmechaniker im VEB Kraftverkehr Erfurt. «Wir vermuteten den Verfasser nicht in Erfurt», schrieb der damalige Filmminister Horst Pehnert später, «leider haben wir das nicht an Ort und Stelle überprüft» (Pehnert 2009: 70 ff.).

In dem Brief heißt es:

«Vom Thema und auch von der künstlerischen Ausdruckskraft her finde ich kaum einen unserer jüngeren Filme bemerkenswert. […] Ich spüre darin zu wenig Stolz auf das, was die Arbeiterklasse und ihre Partei im Bunde mit allen Werktätigen unseres Landes an Großem vollbracht hat in den Jahrzehnten bis heute. Wo sind die Kunstwerke, die das – ich nenne es so – Titanische der Leistung bewusst machen, die in der Errichtung, im Werden und Wachsen unseres stabilen und blühenden Arbeiter- und Bauernstaates besteht?» (Vater 1981: 1).

Dieser Brief – an der Stelle des Leitartikels auf der ersten Seite des *Neuen Deutschland* – war eine Warnung an die FilmemacherInnen. Und tatsächlich. Es kam zunächst zur Verschiebung des Premierentermins des 1980/1981 produzierten Films «Jadup und Boel», später zum Verbot. Es war das letzte Verbot eines fertiggestellten DEFA-Films.

48 Dieser Leserbrief wurde politisch instrumentalisiert – ebenso wie der sogenannte Karin-Brief 1961 in der Volksbildung (vgl. hierzu die Studie von Ursula Schröter in diesem Band).

Kinder in der gesellschaftlichen Stagnation
«Jadup und Boel»

(1980/1981; SZ: Paul Kanut Schäfer nach seinem Roman «Jadup»; R: Rainer Simon; DR: Erika Richter)

«Jadup und Boel» zeigte und kritisierte die sich ausbreitende *Stagnation* in der DDR. Dass dieser Film verboten wurde, war ein unverkennbares Zeichen dieses gesellschaftlichen Trends. Der Film ist vergleichsweise kompliziert gebaut, was auf einen vielschichtigen und problemgeladenen Inhalt schließen lässt. Der Inhalt wird in den meisten Ankündigungen und Kritiken sinngemäß so zusammengefasst: Mitte der 1970er Jahre wird Jadup, der Bürgermeister einer fiktiven Kleinstadt in der Altmark, durch den Fund einer Broschüre aus der unmittelbaren Nachkriegszeit an Ereignisse aus seiner Jugend erinnert. Das Flüchtlingsmädchen Boel war damals vergewaltigt worden, hatte den Namen des Täters nicht preisgegeben und war wenig später «verschwunden». Beide Kriminalfälle hatten damals in der Stadt für viel Wirbel gesorgt. Sie waren nie aufgeklärt und bald kollektiv verdrängt worden. Nun, 30 Jahre später, wirbelt der Fund wieder viel Staub auf, Gerüchte entstehen. Jadup setzt sich mit der Vergangenheit auseinander und begreift, dass er Boel damals, als sie sein Vertrauen dringend brauchte, im Stich gelassen hat. Diese Erkenntnis lässt ihn sich und sein eigenes Verhalten in der Gegenwart kritisch sehen. Sein Credo heißt von nun an: Die Wahrheit leben! Er verändert auch sein Verhalten gegenüber seinem 14-jährigen Sohn Max (vgl. u. a. Schenk 1994: 515). Damit ist in der Tat der rote Faden des Films erfasst. Der lange Weg eines Bürgermeisters von der Routine hin zu neuen produktiven Haltungen.

Dieser Fabelerzählung – und auch den meisten Filmkritiken – ist nicht zu entnehmen, dass in «Jadup und Boel» Kinder und Jugendliche nicht nur mitspielen, sondern auch entscheidende und durchaus erhellende Rollen spielen. Das kündigt sich bereits in den ersten Szenen an. Das (fiktive) Wickenhausen bereitet sich mit dem Bau einer modernen Kaufhalle auf seine 800-Jahrfeier vor. Noch bevor Jadup, der langjährige Bürgermeister (Kurt Böwe), mit seiner Rede zum Richtfest beginnt, sagt Edith (Inga Kaltenhäuser) zu ihrem Schulkameraden Max Jadup (Timo Jacob): «Ich weiß schon alles, was dein Vater sagen wird. Ich könnt ihm vorsprechen. Soll ich?» Sie tut es. Dann sagt sie: «Seit 1.000 Jahren passiert nichts in dieser Stadt.»

Diese wenigen Sätze weisen auf die zentralen Themen des Films hin: Langeweile und Stagnation, die sogar schon die Kinder bemerken und benennen können. Auf diese Edith wird man im weiteren Verlauf des Films Acht geben müssen; denn sie pflegt mit ihren naiven Kommentaren den Nagel auf den Kopf zu treffen. Sie ist, obwohl sie erst 13 Jahre alt ist, eine Art Maßstabsfigur. Nicht umsonst gehören ihr die letzten Bilder des Films. Auch wenn Jadup neue Einsichten gewonnen, sein gesamtes Verhalten und auch das Verhältnis zu seinem Sohn Max geändert haben wird – diese Edith mit ihrem ständigen Begleiter, einem zerschlissenen schwarzen Regenschirm, hopst unbeschwert, selbstversunken durch die engen Straßen von Wickenhausen und wird auch künftig die Ereignisse kommentieren.

Mitten in Jadups Rede zu Ehren des sozialistischen Kaufhallenneubaus gibt es einen lauten Knall. Ein Fachwerkhaus bricht in sich zusammen. So etwas passiert in Wickenhausen offenbar öfter, denn niemand regt sich auf, manche lachen und Polizeileutnant Wenzel schickt alle nach Hause und sperrt den Platz ab. Ein Fremder (Michael Gwisdek), der mit einem großen, offenbar leeren Koffer zum ersten Mal in diese Stadt kommt, steigt sofort in den Trümmerhaufen. Er ist, wie sich später herausstellen wird, Historiker, heißt «Gwissen ohne e» und wird Beruf und Namen dadurch gerecht, dass er in Kleinstädten und Dörfern nach «altem Zeug» sucht, um es in Berlin teuer zu verkaufen. Aber aus dem frischen Trümmerhaufen birgt Gwissen nichts Brauchbares. Nur eine Broschüre von Friedrich Engels. Die überreicht er dem Bürgermeister. Jadup liest – geschrieben in seiner eigenen Kinderhandschrift: «Für Boel von Jadup». Er stutzt kurz bei dem Namen Boel, und das veranlasst den Historiker, die Wickenhausener nicht nur nach Antiquitäten, sondern auch nach Boel zu fragen. In Wickenhausen kommen vergessene und verdrängte Ereignisse hoch. In dem Film geht es also auch um die eigene Vergangenheit und um den Umgang damit.

Dass die kriminellen Taten um Boel nie aufgeklärt wurden, wächst sich nun, 30 Jahre später, zu einer politisch brisanten Angelegenheit aus. In der Bevölkerung brodeln Gerüchte um einen dunklen Fleck in der Stadtgeschichte, und besonders aufregend für sie ist: Funktionäre von heute sollen ihren Anteil daran haben, vor allem Jadup, der Bürgermeister. Die Gegenwarts- und die Vergangenheitsgeschichte werden von nun an in zwei selbstständigen, auf komplizierte Weise ineinander verwobenen Handlungssträngen erzählt. Und sowohl an der Vergangenheits- wie auch an der Gegenwartsgeschichte sind Kinder wesentlich beteiligt.

Gezeigt wird, dass – nach dem Wiederauftauchen des Namens Boel – die nun Erwachsenen, die seinerzeit als Jugendliche dabei gewesen waren, als alles passierte, anfangen, sich dunkel und zunehmend deutlicher zu erinnern. Gezeigt wird auch, dass jede Person sich ausschließlich an ihren eigenen Part erinnert. Und vor allem wird gezeigt, dass sie alle weiterhin nicht darüber sprechen, nicht miteinander und schon gar nicht in der Öffentlichkeit. So kann kollektive Aufarbeitung von Geschichte nicht funktionieren. Nicht nur, dass die Kriminalfälle ungeklärt bleiben. Die Menschen in Wickenhausen, die seinerzeit Beteiligten eingeschlossen, tappen, was den dunklen Fleck betrifft, weiterhin im Dunkeln.

Nicht so das Publikum. Es bekommt durch individuelle Erinnerungsszenen in Form von Rückblenden genügend Informationen, um die Geschichte rekonstruieren zu können. Es erinnern sich Jadup, der nunmehrige Bürgermeister; Wenzel, der nunmehrige Leutnant der Volkspolizei (Rolf Martin-Kruckenberg); Arne, der nunmehrige Treckerfahrer, Trainer der Jugendfußballmannschaft und Alleinunterhalter (Horst Lebinsky) und Frau Martin, Boels Mutter (Käthe Reichel). Die Geschichte muss 1945 folgendermaßen abgelaufen sein: Das Flüchtlingsmädchen Boel (Katrin Knappe) hatte sich in einer Vollmondnacht von Arne die Warzen auf ihrer Hand «besprechen lassen». Der junge Arne hatte die Gelegenheit genutzt und Boel ver-

gewaltigt. Boel hatte dem jungen Polizisten Wenzel den Namen des Vergewaltigers nicht nennen wollen. Wenzel aber hatte einen Fahndungserfolg gebraucht und Boel vorgeschlagen: «Wenn du schlau bist, sagst du, es war ein Russe. Höhere Gewalt. Es gibt viele Leute, die würden dich [dafür] in Zuckerwatte packen.» Er selbst hatte damals offenbar Gerüchte dieser Art in Umlauf gebracht und damit den Fall politisch tabuisiert. Der junge Jadup, noch völlig unerfahren im Umgang mit dem anderen Geschlecht, hatte nicht einmal bemerkt, dass Boel sich in ihn verliebt hatte und nicht im Entferntesten begriffen, dass sie sich seinetwegen die Warzen hatte wegmachen lassen. Boels Mutter ist die Einzige, die weiß, was aus Boel geworden ist. Aber sie gibt es nicht preis. Sie sagt nur den dunklen Satz: «Boel ist immer da!» Auch das Publikum kann nur Vermutungen darüber anstellen, ob Boel noch lebt.

Erst jetzt, 30 Jahre zu spät, begreift Jadup. Von diesem Moment an geht Jadup seinen schweren Weg der Erkenntnis. Die Suche nach dem Täter von damals ist ihm nicht mehr so wichtig. Er quält sich vor allem mit der Frage, warum die junge Boel damals verschwunden ist. Und er kommt zu einer bemerkenswerten Einsicht: «Es kann auch meine Schuld sein, dass sie weg ist. Wir haben sie totgemacht mit unserer Fragerei. Wir haben sie totgemacht, egal, ob sie noch lebt.» Damit denkt und formuliert er – möglicherweise zum ersten Mal – eine harte Kritik an dem politischen Übereifer, dem er und seine jungen Freunde nach dem Krieg alles Tun untergeordnet hatten, ohne zu bemerken, wie das auch Menschen beschädigen oder sogar zerstören konnte. Angeregt durch seine Erinnerungen an die problemgeladene Aufbruchszeit und durch seine neuen Fragen fängt Jadup an, «mit anderen Augen» zu sehen. Wo er bisher normal funktionierenden Alltag sah, sieht er plötzlich Missstände, Desinteresse und Stagnation. Bei Handel und Versorgung, in der Handhabung der innerbetrieblichen Demokratie und auch und vor allem in der Schule.

Dass es vor allem Kinder sind, die ihn zum Nach- und Neudenken anregen, wird merkwürdigerweise in vielen Kritiken «ausgespart». So werden auch die hervorragenden Leistungen der KinderdarstellerInnen nicht erwähnt, geschweige denn deren Namen. Dabei geht es in dem Film gerade darum, dass Jadup sich bemüht, sowohl aus den eigenen «Jugendsünden» zu lernen als auch aus Konfrontationen mit der nächsten Generation. Gezeigt wird jedenfalls, dass dieser Bürgermeister gern den offenbar häufigen Einladungen in die Schule folgt, besonders dieses Mal, wo der «Club junger Historiker» gegründet werden soll. Mit seinen «anderen Augen» sieht Jadup auch hier die Stagnation. Denn alles läuft ab wie immer. Unten im Saal die Kinder, die bereits sehr gut wissen, wie man sich am unauffälligsten verhält: nichts sagen und nicht zuhören. Oben auf der Bühne das Präsidium, die offiziellen Begrüßungsreden – deren Text Edith sicherlich vorsagen könnte – und schließlich auch die Rede einer Schülerin. Eva (Uta Rauchfuß) verliest die üblichen Phrasen zur Bedeutung der Geschichte, zur Dankbarkeit der Jugend gegenüber der älteren Generation. Jadup hat plötzlich den Moment vor Augen, als Boel selbstbewusst sagte: «Ich bin Boel. Ich möchte lieber tot sein als so reden.» Spontan unterbricht er Eva: «Was du sagst,

ist uns allen bekannt. Geh auf deinen Platz.» Eva ist überrascht, verwirrt, beleidigt. Alle anderen sind betreten. Erstauntes Gemurmel. Jadup bittet die Kinder, Fragen zu stellen. Schweigen. Dann meldet sich ein Junge und fragt, wie es denn früher so war. Jadup antwortet. Zum Schluss schlägt er allen Mitgliedern des eben gegründeten «Clubs junger Historiker» vor, zu Hause mal nach «früher» zu fragen. «Ihr werdet staunen, wie wenig ihr eure Eltern kennt.» Als sei das eine ganz neue Idee, macht die Geschichtslehrerin prompt ein «Forschungsthema» für die jungen Historiker daraus. Aber Jadup selbst wird später feststellen: «Ich habe den Kinder das Übliche erzählt, nicht das, was ich dachte.»

Eva schreibt, obwohl sie mit ihrer Mutter in ständigem Streit lebt, den vorbildlichsten Aufsatz über ihre vorbildlichsten Eltern. Der wird in der Bezirkszeitung abgedruckt und in der Schule an die Wandzeitung gepinnt. Am nächsten Tag hängt so etwas wie eine Parodie daneben, unterschrieben von Edith. Es entsteht helle Aufregung. Der Clubrat wird einberufen. Alle Anwesenden sitzen um einen großen Tisch. Nur Edith muss stehen. Die Kinder, so der Pionierleiter, sollen die Angelegenheit unter sich klären. Aber sie wissen nicht, was tun. Schweigen. Der Pionierleiter fordert Max (den Sohn des Bürgermeisters!) auf, die Sitzung zu leiten. Auch er weiß natürlich nicht, was er tun soll. Er nimmt Ediths Text, fängt an, ihn vorzulesen. Die Kinder lachen. Sie werden zurechtgewiesen, und Max bricht ab. Dann fängt er mit einer «Fragerei» an, die er irgendwo abgeguckt hat: «Warum hast'n du das gemacht?» Edith schweigt. «So was macht man nicht ohne Grund.» Edith schweigt. «Sag doch, dass du's einsiehst.» Edith schweigt. «Los, entschuldige dich bei Eva. Bei uns allen. Sofort.» Edith schweigt. Max verlegt sich aufs Drohen: «Wenn es klingelt und du hast dich noch nicht entschuldigt …» Mehr fällt ihm nicht ein. Dann fleht er die beiden Mädchen an: «Eva?! … Edith?!» Sie sollen ihm, dem unfreiwilligen Ankläger, aus der Klemme helfen. Beide schweigen. Dann klingelt es. Alle Kinder sind erlöst. Vor allem Max.

Die drei KlassenkameradInnen werden in ihrer Verschiedenheit gezeigt. Eva ist eine gute Schülerin. Sie tut, was die Schule von ihr erwartet, verhält sich entsprechend und ist sich bereits sicher, dass sie Abitur machen und studieren wird. In Berlin natürlich. Wo sonst! Ihr Vater ist der Gastwirt. Er hat 1945 als junger Bursche die weiße Fahne gehisst und damit Wickenhausen gerettet, was zu betonen Eva nicht müde wird. Mit ihrer Mutter lebt sie in ständigem Clinch. Eva ist das schönste Mädchen in der Klasse, die Jungen – auch Max – sind hinter ihr her. Sie flirtet auch gern, etwas unbeholfen, aber selbstbewusst mit erwachsenen Männern, beispielsweise mit Arne, dem Vergewaltiger von einst, und mit dem Herrn «Gwissen ohne e». Edith Unger dagegen ist nicht schön, und sie hat keinen Ehrgeiz. Sie beobachtet gern und bringt dann die Dinge mit wenigen Worten auf den Punkt. Sie ist die Tochter eines Umsiedlers (Franciszek Pieczka), der schon Jahrzehnte in Wickenhausen lebt. Als Edith, bewaffnet mit ihrem schwarzen Regenschirm, wieder einmal ihren angetrunkenen Vater aus der Kneipe abholt, sagt sie: «Ich bin die Einzige, die ihn nach Hause bringen kann. Er ist

fremd hier.» Und sie hat Recht. Er ist immer noch fremd, will aber dazugehören und hat es übernommen, die Stadtchronik zu schreiben. Er müht sich lange, die ersten Sätze zu finden. Dann hat er sie: «Am schwersten war der Anfang. Der war nicht vor 800 Jahren. Der war '45. Und den haben wir gemacht.» Und Edith erklärt: «Besonders er und Mutter! Sie war 1945 noch gar nicht geboren, und er ist 1947 erst hierhergekommen.» Sie entlarvt die Phrasen ihres Vaters, so wie sie Jadups Phrasen auf dem Richtfest entlarvt hat, leise und freundlich. Die Ironie liegt immer in der Sache selbst. Zum Beispiel auch auf dem Friedhof: Max' Mutter Barbara (Gudrun Ritter) hält Ehemann Jadup und Sohn Max zur peniblen Säuberung ihres repräsentativen Familiengrabes an, man soll dem Bürgermeister nichts nachsagen können. Indessen sitzt Edith oben auf einem Grabstein und beobachtet das Geschehen. Max fordert sie wegen der Kälte auf herunterzukommen. Edith freundlich: «Du hast mir gar nichts zu sagen. Ich sitze auf meinem Großvater. Von hier aus kann ich alles übersehen.» Zwei entgegengesetzte Haltungen zur (Familien-)Geschichte, die nicht weiter kommentiert werden müssen. Später besichtigen Edith und Max die Friedhofskapelle, reden über den Tod und das Leben. Während Edith darüber nachsinnt, wie die tote Frau, die da im Sarg liegt, sich jetzt fühlen mag, findet Max, der kleine Atheist, schon den Gedanken daran merkwürdig. Edith versteht ihn. Sie prophezeit, dass sie beide in Wickenhausen Prediger werden, Max im Rathaus und sie in der Kirche.

Max als Sohn des Bürgermeisters hat es in den Querelen um die damaligen Ereignisse am schwersten von den drei Kindern. Er wird immer wieder in Situationen gebracht, in denen er sich zu den Gerüchten positionieren soll. Aber er weiß nichts. Er fragt, was «damals» war. Seine Mutter schmettert seine Fragen ab: «Tratsch! Daran beteiligen wir uns nicht.» In seiner Anwesenheit sprechen die Eltern nicht. Erst als das Gerücht kursiert, Jadup habe Boel auf dem Gewissen, bricht es aus Jadup heraus. Die Mutter warnt noch: «Nicht vor dem Jungen!» Aber Jadup lässt sich nicht mehr bremsen. Max soll ruhig wissen, dass es Boel gab, dass sie ihn liebte, dass sie sein Vertrauen wollte, dass er es zerstörte. Die Mutter warnt noch: «Beherrsch dich!» Und Jadup: «Ja! Beherrsch dich! Ausgezeichnet, dass man das mal wieder hört! Beherrschung ist die erste Bürgerpflicht. Hör gut zu, Max. Die zweite ergibt sich daraus ganz von selbst: Sag deine wahre Meinung nach der Sitzung hinterm Rücken! Oder am besten gar nicht!» Und zu seiner Frau: «Warum? Warum? Wird dir nicht Angst vor der Antwort?» Max hat so eine Szene noch nicht erlebt, er ist verwirrt, verlässt den Raum. Dann sagt Barbara zu Jadup: «Ich hab Angst um dich.» Für sie ist er auf einem falschen Weg.

Nach diesem Erlebnis geht Max sofort zu Edith, zu der er in dem «Verhör» bei den jungen Historikern anders gesprochen hat, als er gedacht hat. Und nun sieht er zum ersten Mal, was es in seiner Stadt auch gibt: Eltern, mehrere Kinder und ein Lämmchen (!) in einer winzigen Behausung. Edith kocht, serviert, räumt ab, wäscht ab, lässt sich nicht helfen, diskutiert dabei mit ihrem Vater. Noch am selben Abend sucht Jadup seinen Sohn. Max will die Tür seines Zimmers zuerst nicht öffnen. Aber dann

kommt es zu einem Gespräch zwischen beiden, dem ersten, in dem der Vater sich viel Zeit für seinen Sohn nimmt und in dem Max Gelegenheit bekommt, ausführlich über seine Probleme zu sprechen. Es geht um Evas Aufsatz, um Ediths Kommentar, um Zweifel, Wahrheit und Gerechtigkeit. Am Ende fragt Max seinen Vater – einigermaßen ratlos: «Und was soll ich schreiben? – Über dich?»

Später hält Jadup wieder eine Rede zur Jugendweihe von Max, Edith, Eva und ihren MitschülerInnen. Edith kann ihm diesmal nicht soufflieren; denn es ist «nicht die gleiche Rede wie jedes Jahr», wie Jadup selbst ankündigt. Die Rede zeigt, welchen Weg Jadup seit jenem Richtfest gegangen ist. Er spricht über das, woran er denkt:

«Hütet euch, alle Probleme endgültig lösen zu wollen. Ich hab es immer versucht und jetzt weiß ich, es geht nicht. Das Leben ist keine Frage, die man endgültig löst. Es bliebe dann nur Stillstand und Tod … Natürlich muss man versuchen, die Fragen zu beantworten, die einem das Leben stellt … Aber man muss es tun in dem Wissen, dass die Fragen aus ihrer Lösung immer neu entstehen. So neu, wie wir sie vorher gar nicht kannten. Wenn man das vergisst, kommt man sehr leicht dazu, die Fragen zu lösen, indem man sie beiseiteschiebt. Das Fragen selbst wird zu etwas Anstößigem. Man fürchtet sich vor den Fragen und versucht, die Ursachen, aus denen die Fragen entstehen, aus dem gesellschaftlichen Bewusstsein zu verdrängen. Dann aber bleibt nur eine Antwort: ‹Alles ist so, weil es so ist.› Man tötet das Vertrauen, das in jeder Frage steckt. ‹Alles ist so, weil es so ist.› Merkt ihr, wie unveränderbar die Welt dann wird? Natürlich will ich nicht behaupten, dass es der Sinn des Lebens ist zu fragen. Aber ich glaube, dass das Schicksal der Revolution, unser aller Schicksal, an Menschen geknüpft ist, für die man, wie Lenin sagt, bürgen kann, dass sie kein Wort gegen ihr Gewissen sagen werden. Ja. Und ich hoffe, solche Menschen werdet ihr.»

Noch oder wieder geht es, wie in den Verbotsfilmen von 1965/1966, um die Veränderung der Verhältnisse, die Notwendigkeit, Fragen zu stellen, um Ehrlichkeit, eigenständiges Denken, Zivilcourage. Aber während in den damaligen Filmen junge und einige wenige alte Leute gezeigt wurden, die genau das alles zeigten und taten und damit (beinahe) scheiterten, wird nun – 15 Jahre später – ein Mann im besten Alter gezeigt, ein Funktionär, dessen Eingreifen in einer Rede kulminiert, in einem Appell, der das Resultat seines kritischen und selbstkritischen Nachdenkens ist. Die Reaktionen im Saal sind unterschiedlich. Eva, Edith und Max teilen einander per Blickkontakt ihre Verwunderung über diesen neuen Jadup mit. Einige Erwachsene werden leicht nervös. Aber die meisten Festgäste interessieren sich nicht wirklich. Sie begreifen die Brisanz der Rede wohl ebenso wenig wie jene Frau, die den Bürgermeister lobt: «Eine schöne Rede haben Sie da gehalten. Mal ganz was anderes», indes Alleinunterhalter Arne auf der Bühne in bester Laune «Die schöne Jugendzeit, sie kommt nicht wieder» zum Besten gibt.

Der Film endet damit, dass Jadup zum ersten Mal wieder und zum ersten Mal mit Max auf den Feuerturm steigt, auf dem er vor 30 Jahren gewohnt, die rote Fahne ge-

hisst und Boel das Lesen beigebracht hatte. Und dass Max von da oben nicht nur die weite Landschaft sehen kann, sondern auch die durch die Straßen hopsende Edith, dass er sie ruft und ihr zuwinkt.

Anfang der 1980er Jahre hielten die (kultur-)politisch Verantwortlichen schon den Appell zum eigenständigen Denken für gefährlich. Denn er traf ins Zentrum der damaligen Stimmung in der DDR und war – neben der realistischen Darstellung von Vorgängen in der Kleinstadt – sicher ein Grund für das Verbot des Films. Aber im Unterschied zu den Verbotsfilmen der 1960er Jahre gelangte «Jadup und Boel» nicht erst nach, sondern noch vor dem Zusammenbruch der DDR in die Öffentlichkeit. Zum ersten Mal wurde er 1988 auf dem 5. Nationalen Spielfilmfestival der DDR gezeigt, das seit 1980 alle zwei Jahre in Karl-Marx-Stadt stattfand. In «Jadup und Boel» wurden – gerade auch durch die Kinderfiguren – Probleme, Atmosphären, Befindlichkeiten erfasst, die die DEFA-Spielfilme in den wenigen Jahren durchziehen sollten, die der DDR noch blieben. Nach «Jadup und Boel» ist «Erscheinen Pflicht» der zweite und – abgesehen von der zu spät gekommenen Politsatire «Das Land hinter dem Regenbogen» (1992; SZ/R: Herwig Kipping) – der letzte DEFA-Spielfilm, der etwas über Kinder von DDR-Staatsfunktionären erzählte.

«Erscheinen Pflicht»
(1984; SZ/R: Helmut Dziuba; LV: gleichnamiges Buch von Gerhard Holtz-Baumert; DR: Anne Pfeuffer)

Analog zu Dziubas Film «Sabine Kleist, 7 Jahre …» könnte dieser Film auch «Elisabeth Haug, 16 Jahre …» heißen. Er berichtet von wenigen Wochen aus Elisabeths Leben. Ähnlich wie Jadup, der Bürgermeister, geht auch Elisabeth, die Tochter des Vorsitzenden des Rates eines Kreises, einen schmerzhaften Weg der Erkenntnis. Beide leben relativ unreflektiert, bis einschneidende Ereignisse (der Fund von Boels Buch; der Tod von Elisabeths Vater) ihre Welten aus den Fugen geraten lassen. Beide haben neue Begegnungen, machen neue Erfahrungen, stellen sich neue Fragen. Der durch ihre gesellschaftliche Stellung geprägte Blick «von oben» weicht einem kritischen Blick auf den realsozialistischen Alltag und auf sich selbst. Wichtig im Kontext dieser Studie ist auch: Der erwachsene Mann geht seinen Weg mit der Hilfe von Kindern, die Schülerin geht ihren Weg mit der Hilfe von Erwachsenen.

Der Film beginnt damit, dass Elisabeth (Vivian Hanjohr) lange ihr Spiegelbild prüft. Ihre Augen verraten, dass sie mehr sucht als Schönheitsfehler. Sie will herausfinden, wer die ist, die sie da sieht. So wird auch das Publikum neugierig auf dieses aparte, dunkelhaarige, exotisch wirkende Mädchen.

Man sieht den Kreisratsvorsitzende Haug, einen Fahrer und Elisabeth im Auto. Zur Schule gefahren zu werden – das gab es in der DDR normalerweise nicht. Es wurde vom Publikum sofort als Hinweis auf Privilegien verstanden. Vater und Tochter plaudern. Sie haben offenbar ein ungezwungenes, freundschaftliches Verhältnis zueinander. Dass sie von seinen Privilegien profitiert, findet sie normal. Sie ist in diese

Familie hineingeboren. Bevor Elisabeth aus dem Auto steigt, fragt ihr Vater beiläufig, ob sie den Tadel wirklich ungerecht findet. Sie meint: «Ja.» Wofür Elisabeth den Tadel bekommen hat, wird nie gesagt. Das Publikum wird später auch nicht erfahren, was ihr Bruder Peter bei seinem Armeedienst angestellt hat. Es ist ein dramaturgisches Prinzip dieses Films. Dem Autor und Regisseur Dziuba geht es nicht um die Aufklärung von Delikten, sondern darum, wie die «DelinquentInnen» und die anderen Filmfiguren mit den mehr oder minder schweren Vorfällen umgehen. Es geht um das *Verhalten von Menschen.*

Bereits an diesem Tag macht sich Elisabeths Klassen-, Russisch- und Staatsbürgerkundelehrer Boltenhagen (Peter Sodann) daran, den Tadel zu löschen. Er stellt den Vorgang groß heraus, kommentiert ihn mit «im Auftrag von oben» und «im Namen des Vaters» und sendet einen langen ironischen Blick zu Elisabeth. Sie weiß von nichts, hält dem Blick tapfer stand, findet die Streichung offenbar richtig. Ihre MitschülerInnen lassen keine Meinung erkennen. Wenig später wird Elisabeth aus dem Unterricht gerufen. Ihr Vater ist gestorben. Wie und warum, wird nicht gesagt. Auch hier interessiert die FilmemacherInnen nur das Verhalten der Figuren nach dem plötzlichen und unerwarteten Tod dieses Menschen, der ein Funktionär mit einigen Machtbefugnissen, ein Ehemann und ein Vater war.

Elisabeth ist, das wird sofort klar, kein Mädchen, das sich tradierten Erwartungshaltungen gemäß verhält. Sie trauert, aber sie weint nicht. Sie trägt zur Beerdigung nicht Schwarz, sondern das helle Sommerkleid, das ihr Vater so mochte. Nach der Trauerfeier folgt das Festessen. Elisabeth sagt, sie habe auf dem Friedhof ihren Bruder Peter gesehen. Alle hören ostentativ weg. Sie wiederholt den Satz so laut, dass niemand ihn überhören kann. Ein Fauxpas. Sie rennt ungestüm aus dem Raum. Auch das ein Fauxpas. Sie sucht Peter. Aber er ist verschwunden. Beim Steinmetz setzt Elisabeth gegen ihre Mutter (Lissy Tempelhof), die – aus nachvollziehbaren Gründen, wie sich noch zeigen wird – auf dem Grabstein ihres Mannes dessen wichtigste Stationen: «ABF;[49] Diplom-Ökonom; Kreisratsvorsitzender» lesen möchte, durch, dass nur der Name sowie Geburts- und Todesdatum eingemeißelt werden. Elisabeth ist zutiefst überzeugt, dass sein *Name* genügen wird, damit die Nachwelt sich an ihren Vater erinnert, der für sie untadelig, unfehlbar und unangreifbar war. Schon wenig später erlebt sie, dass die Spuren dieses Mannes beseitigt werden, zu dessen Trauerzug eben noch die ganze Stadt, auch Elisabeths Schule, Spalier gestanden hatte. Der Amtsnachfolger hat für seinen Vorgänger nur noch Phrasen übrig, der offizielle Trauerschmuck wird abgerissen, das Büro ausgeräumt. Elisabeth möchte wenigstens das Foto ihres Vaters behalten. Der Neue überlässt es ihr, und sie gibt ihm in ihrem Zimmer einen Ehrenplatz: Ihr *Bild* von ihm soll sie durch ihr Leben begleiten und leiten.

49 ABF: Arbeiter-und-Bauern-Fakultät.

Der Film erzählt, wie das letztlich nicht funktioniert. Das Foto bleibt an seinem Platz. Aber Elisabeths idealisiertes Bild von ihrem Vater beginnt zu bröckeln, je mehr sie über ihn erfährt und in Erfahrung bringt. Elisabeth stellt sich – ganz im vermeintlichen Sinn des Vaters – schnell und unsentimental den Forderungen ihres Alltags. Sie geht in die Schule und findet es richtig, dort nicht geschont zu werden. Sie geht in die Disco, wo alle ihr ausweichen, außer ihre Freundin und Stefan Hanisch (Frank Nowak), den sie – von fern – ganz toll findet. Stefan meint, sie sei doch die Tochter von dem «Alten, der neulich den Abgang gemacht hat», aber er würde gern sein Leben mit dem ihren tauschen. Das überrascht und verstört sie. Dass sie in ihrer Klasse um ihre Privilegien beneidet wurde, hatte sie nie bemerkt. Und weil Stefan weiß, dass Elisabeth nichts mehr wird nach oben weitergeben können, schiebt er noch nach, dass ihr Vater in seiner Familie wahrlich nicht beliebt gewesen sei. Er habe auf die Eingaben seiner Mutter immer nur blöde Antworten geschickt.

Im Unterschied zu ihrer Mutter, die sich immer mehr zurückzieht, macht Elisabeth sich auf den Weg, den verstörenden Erlebnissen mit Peter und mit Stefan auf den Grund zu gehen. Sie fragt nach, aber nicht mehr nach politischen Vorgängen, Strukturen, Zusammenhängen, wie es die jungen HeldInnen in den Verbotsfilmen der 1960er Jahre getan haben. Sie fragt nach jüngst vergangenen *Familiengeschichten* und versucht herauszufinden, warum sie geheim gehalten wurden. Elisabeth weicht – wie Jadup – nicht von diesem harten Weg der Erkenntnis ab. Der entscheidende Unterschied zwischen beiden besteht darin, dass Jadup, der Angehörige der «Aufbaugeneration», seine eigene Lebensgeschichte überprüft, neu erzählt und neu bewertet, während Elisabeth, Angehörige der nachfolgenden Generation, darauf aus ist, ihr Vater-Bild zu bestätigen, und dabei auf Widersprüche stößt, von denen sie nichts geahnt hat und die sie auch nicht hätte bemerken sollen. Aus den Familiengeschichten erfährt sie mehr, anderes und Genaueres über die realen politischen Verhältnisse in ihrem Land als bis dahin in der Schule oder in der FDJ-Gruppe.

Nach dem Schicksal ihres Bruders Peter fragt Elisabeth ihre Mutter und dann ihren Lehrer Boltenhagen, der auch Peters Lehrer gewesen ist. Von beiden erfährt sie nur, dass Peter während seines Wehrdienstes «etwas angestellt» habe, in Unehren aus der Nationalen Volksarmee entlassen und von seinem Vater nicht wieder in die Familie aufgenommen worden sei. Auch Peter selbst wird nicht preisgeben, was passiert ist. Elisabeth hört darüber nichts, wohl aber etwas über die Ehe ihrer Eltern, über die zu Vaters Lebzeiten nie gesprochen worden ist. Sie erfährt, dass ihre Mutter die Sekretärin ihres Vaters war, dass sie nach der Heirat ihren Beruf aufgegeben und ihm 20 Jahre lang den Rücken freigehalten hat. So wird im Nachhinein erklärbar, dass und warum diese kluge Frau die «Karriere» ihres Mannes in den (künftig gemeinsamen) Grabstein gemeißelt sehen wollte. Sie hat ihr Leben in das Leben ihres Mannes investiert. Erschreckend ist, dass sie nicht sagen kann, warum ihr Mann ihren gemeinsamen Sohn rausgeschmissen hat. Sie täuscht dieses Unwissen nicht vor. Sie weiß es wirklich nicht. Elisabeth erfährt plötzlich, dass ihr Vater im Laufe der Jahre aufgehört

hat, seine Entscheidungen mit seiner Frau zu beraten, und dass diese es aufgegeben hat nachzufragen. Sie hatte sich gefügt. Nun, da sie diesen Mann verloren hat, wird sie nicht nur Auto, Wohnung, Einkommen verlieren, sondern auch und vor allem ihr eigenes Ansehen in der Gesellschaft, aus dem sie ihr, wenn auch angeschlagenes Selbstbewusstsein zu beziehen pflegte. Elisabeth erlebt, wie es ihre Mutter, die sie als genau beobachtende, immer selbstbeherrschte Frau kennt, erregt, aber nachdrücklich ablehnt, wieder eine Arbeit anzunehmen in dieser Stadt, in der jeder jeden kennt und viel geredet wird. Im Unterschied zu ihrer Tochter zieht sie sich zurück, fühlt sich einsam, nimmt aber keinen Kontakt zu Peter auf, obwohl sie mit dessen Rauswurf offensichtlich nicht einverstanden war. Denn sie sagt bitter, Elisabeths Vater sei manchmal eben *zu* gerecht gewesen.

Zu Elisabeths Erstaunen beurteilt ihr Lehrer das damalige Ereignis ganz anders. Haug habe immer gern über Gerechtigkeit gegenüber allen gesprochen. Vor einigen Jahren habe er, seinem Sohn gegenüber, seinen Worten immerhin noch Taten folgen lassen. Elisabeth versteht sehr gut, dass das eine Anspielung auf das Eingreifen ihres Vaters wegen des Tadels ist und dass ihr Vater sich in den letzten Jahren verändert haben muss. Später wird sie den Lehrer bitten, die Streichung ihres Tadels rückgängig zu machen. Anlässlich einer Klassenfahrt nach Berlin zu einer Friedensdemonstration gegen die damals beschlossene Stationierung von Atomraketen in Europa sucht sie Peter (Jens-Uwe Bogadtke) auf. Sie fragt ihn ganz direkt: «Warum bist'n weg?» Auch von ihm erhält sie keine Antwort. Peters Freundin Barbara (Simone von Zglinicki) zeigt sich auskunftsfreudig: «Peter erzählt erst gar nichts, und wenn, dann häppchenweise.» Sie sagt, was sie herausbekommen hat. Peter hat nie auf die Erweiterte Oberschule gewollt, aber sein Vater hat es von ihm verlangt. Das ist eine Information, die ihres Lehrers Meinung über ihres Vaters Gerechtigkeitssinn wieder relativiert. Nach dem «Abi mit 4» war Peter «zur Fahne» gegangen, dort war er degradiert worden, aber: «Was Peter erzählt – man wird nicht schlau …» Barbara weiß, dass seine Mutter ihn hatte «retten wollen», sich aber nicht durchsetzen konnte. Elisabeth fragt Peter ganz direkt: «Rausgeschmissen oder gegangen?» Er antwortet nicht. Da sagt sie überraschend: «Du bist mir zu friedlich.» Später denkt sie darüber nach, wie sie leben wird. Eines weiß sie genau: nicht wie Peter und nicht wie ihre Mutter. Von ihrem Vater ist nicht mehr die Rede. Sie wird ihren Weg allein suchen.

Elisabeth geht auch Stefans merkwürdigem Vorschlag nach, ihrer beider Leben zu tauschen. Sie will die Gründe für seine Kritik an ihrem Vaters wissen. Sie besucht die Familie Nowak und trifft auf Stefans Mutter, eine kleine, huschige, leicht betrunkene Person (Gudrun Ritter). Sie wundert sich, dass diese Frau sich ihr, der 16-Jährigen, gegenüber merkwürdig devot verhält. Von Stefan erfährt sie, seine Mutter sei Schulleiterin gewesen, ihr Mann habe sie und die Kinder sitzen lassen und sei in den Westen abgehauen. Sie sei daraufhin zur Lehrerin degradiert worden, mit ihrer Situation nicht zurechtgekommen und habe angefangen zu trinken. Daraufhin sei sie wegen Alkoholismus aus dem Schuldienst entlassen worden, und nun «mache sie Putze».

Elisabeths Vater habe ihre wiederholten Bitten um Wiedereinstellung als Lehrerin abgelehnt. Die Frau bittet Elisabeth, ihren Vater zu grüßen. Stefan sagt ihr, Haug sei tot. Sie scheint sich zu erinnern, dann sagt sie leise: «Vielleicht hat Ihr Vater doch die Möglichkeit …» Es ist Stefan, der der Szene abrupt ein Ende macht. Er sagt zu Elisabeth: «Hau ab und vergiss es.» Sie geht. Aber sie vergisst es nicht. Sie ist traurig und wütend und will etwas tun.

Es folgt eine Schlüsselszene. Elisabeth lässt sich bei ihrem Onkel (Alfred Müller), dem hohen SED-Funktionär Kraft, melden. Er empfängt sie in seinem Büro. Sie trägt ihm die Geschichte von Frau Nowak vor. Kraft hört genau zu. Sie fordert Hilfe. Er versteht sie. Dann erläutert er die Gesetzeslage: Der Mann ist in den Westen gegangen, die Frau dadurch ein Sicherheitsrisiko. Elisabeth widerspricht ihm. Hier gehe es nicht um Vorschriften, sondern um Vertrauen. Vertrauen sei ein großes Wort und eine schöne Sache, so Kraft. Aber: «Wer trinkt, kann nicht Lehrer bleiben.» Sie ist nicht einverstanden. Er bittet sie, auf seinen Stuhl hinter seinem großen Schreibtisch Platz zu nehmen, und fordert sie auf, eine Entscheidung zu treffen und dafür die Verantwortung zu übernehmen. Sie stutzt. Das hat sie nicht erwartet. Sie wechselt das Thema, wirft ihm vor: «Wir sollen immer machen, wie Ihr es wollt.» Er: «Wie wollt ihr denn?» Wieder stutzt sie: «Weiß ich noch nicht.» Er lobt ihre Ehrlichkeit. Ermutigt schiebt sie nach: «Wenn man's genau nimmt, haben wir nur Beifallklatschen gelernt, mit Fähnchen winken und so.» Alle ihre «Bilder» sind angeschlagen – das vom Vater, das von der Mutter, der Aufbaugeneration und nicht zuletzt ihr Bild von sich selbst. Auch ihr Idealbild von Stefan bekommt Schrammen. Im Zug nach Berlin merkt Stefan bezogen auf die Demo ironisch an: «Erscheinen Pflicht! Alles freiwillig!» Lehrer Boltenhagen: «Hätt'st zu Hause bleiben können. Kein' Mumm, was?» Auf der Demo trägt Stefan die FDJ-Fahne seiner Schule, schwatzt sie aber, nachdem der offizielle Teil zu Ende ist, Elisabeth auf. Sie schleppt die Fahne mit sich herum, und es ist ausgerechnet der vielfach gemaßregelte Peter, der sie ihr nachträgt, als sie sie vergisst. Widersprüche!

Nach dem Besuch bei Peter macht Elisabeth noch eine Erfahrung ganz anderer Art. Sie sitzt abgekämpft in der Berliner S-Bahn, neben sich die blaue Fahne, ihr gegenüber zwei stark betrunkene junge Bauarbeiter. Sie pöbeln eine alte Frau an. Dann wendet sich der eine (Uwe Kockisch) Elisabeth zu und brüllt: «Ich bin der Klassenfeind!» Elisabeth stutzt, bleibt aber ruhig. Da schreit er: «Euch hau ich den Arsch ab! Sauvolk!» Er packt die Fahne, Elisabeth verteidigt sie, er schlägt ihr die Fahnenstange ins Gesicht, sie beißt ihn in den Arm, er droht, sie «rauszuschmeißen und den roten Lappen hinterher». Sie, mit dem bisschen Ironie, die sie noch aufbringen kann: «Blau.» Der Zug hält. Der Randalierer wird von seinem Kumpel auf den Bahnsteig gezerrt. Elisabeth sieht – wie zu Beginn des Films – in einen Spiegel, prüft ihr zerschundenes Gesicht, murmelt: «Von wegen! Arsch abhauen!»

Auf der Fahrt nach Berlin hatte Stefan gesagt: «Kinder haften nicht für ihre Eltern.» Das fand sie beruhigend. Auf der Anti-Atomwaffen-Demo hatte sie mit einem Baby

«geflirtet», das auf seinem kleinen Bauch eine große Schärpe trug: «Ich will leben!» Das fand sie wichtig. Nun wird Elisabeth neu nachdenken müssen. Über alles: ihren Vater, ihre Mutter, ihren Bruder, dessen Freundin, über Stefan, den Lehrer, über ihren Onkel, über den Arbeiter und vor allem über sich selbst. «Erscheinen Pflicht» bekommt plötzlich einen Doppelsinn. Er kann auch gedeutet werden als: «In Erscheinung treten Pflicht!»

«Erscheinen Pflicht» war der zweite und, soweit ich es übersehen kann, der letzte DEFA-Spielfilm mit Kindern, der eine ebenso ausgewogene wie kritische Analyse der damaligen politischen Geschlechter- und Generationsverhältnisse in der DDR lieferte. Er zeugt von der Hoffnung, die Jungen könnten und würden die Stagnation und Resignation noch aufbrechen.

Familienprobleme = Frauenprobleme = Kinderprobleme

Auf dem VIII. Parteitag der SED im Jahr 1971 war bekannt gegeben worden, die Gleichberechtigung der Frau sei «nach dem Gesetz und auch im Leben» (Schröter 2004: 89) verwirklicht, was politisch zu dem Schluss geführt hatte, innerfamiliäre Probleme seien künftig von den Betroffenen selbst zu lösen. Das bedeutete die «Privatisierung» einer beträchtlichen Reihe von Widersprüchen, die sich mit den beachtlichen Fortschritten in der Familienpolitik verschärft beziehungsweise neu entwickelt hatten. Bei aller erreichten Gleichberechtigung von Männern und Frauen waren und blieben es vor allem die Mütter, die mit den innerfamiliären Konflikten klarzukommen hatten. An die Erklärung über die «hergestellte» Gleichberechtigung wurden bemerkenswerterweise soziale Unterstützungsmaßnahmen für Frauen gekoppelt, besonders für diejenigen, die Kinder hatten, bekamen, bekommen würden beziehungsweise – angesichts der bedenklichen demografischen Entwicklung – bekommen sollten. Die sozialpolitischen Maßnahmen erleichterten in einem gewissen Maße den Alltag von Frauen. Sie dämpften die Konflikte, auch für die Kinder, aber sie lösten sie nicht.

«Bis dass der Tod euch scheidet» (1979) und Spielfilme der frühen 1980er Jahre erzählten Geschichten, in denen sehr deutlich wird, dass viele der vergleichsweise häufig auftretenden privaten Probleme keineswegs nur auf individuelles Versagen zurückzuführen waren und dass die vergleichsweise häufig auftretenden neuen Konflikte Erscheinungsformen der Stagnation waren und einer Diskussion über die weitere Entwicklung sowohl der Geschlechter- als auch der Generationendemokratie bedurft hätten.

1980 kam «Seitensprung» in die Kinos, 1981 «Bürgschaft für ein Jahr», 1982 «Das Fahrrad» und 1986 «So viele Träume». «Seitensprung» war der erste Spielfilm der damals 32-jährigen Evelyn Schmidt[50] (SZ: Regina Weickert; DR: Erika Rich-

50 Evelyn Schmidt, *1949 in Görlitz. Abitur, Buchhändlerin, Studium der Filmregie in Babelsberg, Meisterschülerin von Konrad Wolf. Ab 1979 Regisseurin bei der DEFA.

ter). In ihm wird von einem Seitensprung erzählt, allerdings nicht nach dem bewährten Muster: Mann verlässt Familie und kehrt reumütig zurück. «Seitensprung» erzählt eine andere Geschichte: Eines Tages steht Sandra (Annette Voss) vor der Tür von Wolfgang (Uwe Zerbe), Edith (Renate Geißler) und deren gemeinsamem fünfjährigen Sohn. Sandras alleinerziehende Mutter (Renate Reinecke) ist tödlich verunglückt. Was tun? Das Ehepaar nimmt die junge Halbwaise auf. Edith weiß, dass es diese Tochter gibt und auch, dass Wolfgang sie gelegentlich besucht hat. Sie hat ihrem Mann längst verziehen. Sie übernimmt selbstverständlich die Mehrarbeit. Alles geht seinen Gang, bis die Ehefrau durch Zufall erfährt, was die Tochter längst weiß. Der Ehemann und Vater hat während der ganzen zwölf Jahre ein Doppelleben geführt. Das ist der Ausgangspunkt für den eigentlichen Konflikt: den Umgang mit einer Lebenslüge. Alle drei, jeder für sich, geraten in eine Krise. Ediths Verhältnis zu ihrem Ehemann verändert sich schlagartig. Sie ist die Betrogene. Ihr Mann erweist sich als unfähig zu begreifen, wie erniedrigt sie sich fühlt. Sie lässt ihre Stimmungen an Sandra aus, die zwar Ediths Ansprüchen Genüge zu tun versucht, aber durchaus auch eigene Vorstellungen von ihrer Position in der Familie hat. Edith stellt ihren Mann vor die Wahl: entweder sie oder Sandra. Er entscheidet sich für die Frau und den Sohn. Die Tochter wird in ein Kinderheim abgeschoben, wo sie sich nur schwer einleben kann. In der Familie dagegen kehrt Ruhe ein. Aber nichts ist geklärt. Heimlich, unabhängig voneinander und mit schlechtem Gewissen besuchen Edith und Wolfgang das Mädchen im Kinderheim. Wolfgang lädt Sandra zum Familienurlaub an der Ostsee ein. Sandra ungläubig, scheu und glücklich: «Ihr würdet mich mitnehmen?» Dann klärt sie ihre Position im Gespräch mit einem gleichaltrigen Jungen aus dem Kinderheim. Sie wird mitfahren, aber nur, um die ganze Sache zu testen. Der Junge verspricht ihr, wenn es nicht funktioniert, sie «da rauszuholen». Wie, das weiß er nicht, aber tun wird er es bestimmt. Der Urlaub verläuft mit Sonne, Sand, Burgenbauen. Dann sieht man, wie sie alle miteinander streiten, ohne dass man verstehen kann, worüber. Am Ende ein Gruppenbild: Vater, Mutter, Sohn. Sandra steht etwas abseits. In diese Familie wird sie nicht zurückkehren. Eine nachdenkens- und diskutierenswerte Folge eines Seitensprungs und einer nicht bewältigten Lebenslüge.

«Bürgschaft für ein Jahr» (1981) und «Das Fahrrad» (1982) waren Filme über ein soziales Problem, das auch nach der Wende an Brisanz nichts eingebüßt hat: alleinerziehende Frauen und ihre Kinder, die Männer beziehungsweise Väter sind abwesend, geschieden, rausgeworfen, jedenfalls verschwunden. In den Filmen werden sie kritisiert, ihre Verantwortung für ihre Kinder und damit für die folgende Generation und die Gesellschaft wird lediglich angemerkt, ihre mögliche Sehnsucht nach ihren Kindern zu der Zeit noch nicht thematisiert. Beide Filme behandeln Themen, die in der DDR-Öffentlichkeit damals kaum öffentlich diskutiert wurden:

In «Bürgschaft für ein Jahr» (1981; R: Herrmann Zschoche; SZ: Gabriele Kotte nach dem Roman von Tine Schulze-Gerlach; DR: Tamara Trampe) geht es um eine

etwa 30 Jahre alte Frau (Katrin Saß), Mutter von drei Kindern, ungelernt, Putzfrau bei der U-Bahn, vom Ehemann im Stich gelassen; die Kinder sind wegen langjähriger Vernachlässigung in einem Heim. Sie selbst ist ständig auf der Suche nach etwas anderem als dem Leben «immer im gleichen Takt». Nun droht ihr die Aberkennung des Sorgerechts. Ihre letzte Chance ist, ihr Verhalten zu ändern. Mit der Hilfe von zwei Bürgen, einer Lehrerin (Monika Lennartz) und einem Bauingenieur (Jaecki Schwarz), versucht sie es. Sie erleidet Rückfälle. Die Bürgen sind kurz davor aufzugeben, fangen aber doch an, darüber nachzudenken, welche Lebensansprüche alleinerziehende Frauen und deren Kinder eigentlich haben dürfen. Am Ende bekommt die Mutter die beiden kleinen Kinder zurück, mit denen sie gut umgehen kann. Auf ihre älteste Tochter verzichtet sie. Mit diesem sensiblen, verletzten, selbstbewussten Mädchen wäre sie überfordert.

Im Zentrum von Evelyn Schmidts zweitem Spielfilm «Das Fahrrad» (1982; SZ: Ernst Wenig; DR: Erika Richter) steht eine ungelernte, schlecht bezahlte Arbeiterin (Heidemarie Schneider) mit einem kleinen Kind. Die junge Frau ist unzufrieden in ihrer Behausung, von ihrer Arbeit überfordert und gelangweilt zugleich, verbringt viel Freizeit in einem Disco-Keller. Sie wünscht sich ein angenehmeres, freieres Leben, kündigt ihre Arbeitsstelle, gerät schnell in Geldnot, meldet ihr Fahrrad als gestohlen, kassiert die Versicherungssumme, wird erwischt und wegen Betrugs belangt. Sie vernachlässigt ihre kleine Tochter (Anke Friedrich) nicht einen Augenblick. Aber deren pure Existenz verschärft den Konflikt. Eine Frau, um die 30 Jahre alt, eine Arbeiterin mit Kind als Aussteigerin. Das war neu im DEFA-Spielfilm.

Zu Beginn der zweiten Hälfte der 1980er Jahre kam «So viele Träume» (1986; R: Heiner Carow; SZ: Wolfram Witt; nach dem Tatsachenbericht «Die Hebamme» von Imma Lüning; DR: Erika Richter) heraus. Abgesehen von einem 15-jährigen Gehörlosen (Heiko Hehlmann) in einer Nebenrolle und mehreren Neugeborenen auf einer Entbindungsstation spielen keine Kinder mit. Dennoch geht es um Kinder und Kindheiten in der DDR. In den 1970er Jahren lernen zwei Frauen einander zufällig kennen, eine 50-jährige Chefhebamme (Jutta Wachowiak) und eine etwa 30-jährige Gaststättenleiterin (Dagmar Manzel). Sie sind sich auf Anhieb sympathisch und entdecken nach wenigen Stunden, dass sie Mutter und Tochter sind. Es folgt die harte Abrechnung der Tochter mit ihrer Mutter, die sie früh verlassen und sich nie nach ihr erkundigt, geschweige denn sich um sie gekümmert hat. Die Tochter gibt der Mutter die Schuld für ihre eigenen langen, verzweifelten Irr- und Umwege ins Leben und ihre kriminellen Taten. Um von ihrer Stiefmutter wenigstens ein bisschen Zuneigung zu erlangen, hat sie für sie Süßigkeiten geklaut. Dafür ist sie in einen Jugendwerkhof gekommen. Es war ein schwieriger Start in ein schwieriges Leben.

Gezeigt wird das Bemühen der Mutter, ihr Verhalten zwar nicht zu verteidigen, aber zu erklären, Rechenschaft abzulegen. In den Nachkriegsjahren ist die Mutter sehr jung ungewollt schwanger geworden. Sie hat, wie es sich gehörte, den Kindesvater geheiratet. Bald nach der Entbindung hat sie Mann und Kind verlassen und sich

auf den Weg gemacht, die Chancen zu nutzen, die jungen Frauen geboten wurden. Sie hat gedacht, bei seinem Vater auf dem Bauernhof habe das Kind es besser als bei ihr, einer mittellosen Studentin. Wie sie nun begreifen muss, hat sie sich geirrt. Sie selbst ist (ausgerechnet!) Hebamme geworden, hat in einem Krankenhaus eine Entbindungsstation aufgebaut, die sie immer noch leitet. Der Film erzählt zwei Biografien, die eng miteinander verknüpft sind, voneinander scheinbar unabhängig verliefen und die letztlich bei beiden Frauen Verletzungen hinterließen.

«So viele Träume» beleuchtet einen bis dahin verdrängten Aspekt des Generationenverhältnisses in der DDR. Der Film brachte – nach damals 40-jähriger Erfahrung – die Beobachtung, die Tatsache in die öffentliche Diskussion, dass die nach Kriegsende notwendige, forcierte, konsequente, effektive Frauenförderung in der DDR (verstanden als Wirtschaftsfaktor *und* als politische Maßnahme zur Schaffung von Gleichberechtigung), gepaart mit individuellen und gesellschaftlichen Chancen (die Mutter hat maßgeblich am Auf- und Ausbau des Gesundheitswesens für Kinder mitgewirkt), für die nachfolgende Generation auch nachhaltige Beschädigungen mit sich gebracht hat. «So viele Träume» war der letzte DEFA-Spielfilm, der kritisch auf diese Seite der DDR-Geschichte blickte.

Gebremste Figuren, gebremste Konflikte, gebremste Regisseure

Die DEFA-Spielfilme der zweiten Hälfte der 1980er Jahre bis 1989 verloren deutlich an «Biss». Und die jungen Figuren in diesen Filmen verloren, verglichen mit gleichaltrigen Figuren in früheren Filmen, an Vielschichtigkeit, Überzeugungs- und Leuchtkraft. Das ist erstaunlich. Denn seit etwa 1985 wurde auch in der DDR über Glasnost und Perestroika heftig diskutiert, sammelten sich widerständige, vor allem junge Leute und protestierten gegen die immer enger werdenden Verhältnisse. SchriftstellerInnen, bildende KünstlerInnen und Theaterleute schufen gesellschaftskritische Werke, die vom DDR-Publikum mit erregter Zustimmung aufgenommen wurden (wie «Die Übergangsgesellschaft» von Volker Braun und «Die Ritter der Tafelrunde» von Christoph Hein), ebenso wie die neuesten Filme und Bücher aus der Sowjetunion (Aitmatow, Rasputin, Schukschin). An den DEFA-Spielfilmen dagegen nahm das Publikumsinteresse ab. Viele Filme gingen in den politischen Aufregungen unter und gewannen auch nach der Implosion der DDR nicht wieder an Aufmerksamkeit. Dies ist auch insofern erstaunlich, als mehrere dieser Filme von RegisseurenInnen gemacht wurden, die der «vierten Regiegeneration» angehörten, die die «49er» genannt wurden, weil sie in den Jahren um die Gründung der DDR herum geboren wurden, also noch vergleichsweise jung waren und «normalerweise» angriffslustig und neuerungswütig hätten sein müssen.

Die Ursachen für die Verluste bei der Gestaltung von Kindern und Jugendlichen liegen zweifellos nicht im Umgang der RegisseurInnen mit den DarstellerInnen. Die «49er» hatten an der Filmhochschule «Konrad Wolf» in Babelsberg studiert, beherrschten ihr Handwerk und haben die jungen SpielerInnen sorgfältig ausgewählt

und geführt. Sie liegen auch nicht darin, dass sich etwa ihr Kinder-Bild verändert hätte. Die Kinder und Jugendlichen in den Filmen sind durchweg gescheit und neugierig, raffiniert und gewitzt, agil und begabt, liebevoll und liebesbedürftig. Soweit ich das übersehe, entstanden die Defizite daraus, dass die «49er» zwar Geschichten über junge Menschen in der Stagnation erzählten, die Konflikte aber nicht so zuspitzten, zumindest nicht so tief ausloteten, dass ihre kritischen Positionen und Vorschläge deutlich geworden wären. Das betraf sogar den ersten und einzigen DEFA-Spielfilm eines «49ers» über *junge Menschen im Faschismus.*

1987 kam «Stielke, Heinz, fünfzehn» in die Kinos, der Debütfilm des 1950 geborenen Michael Kann (SZ: Michael Kann *1950/Manfred Schmidt; LV: «Abenteuer wider Willen»,[51] autobiografischer Roman von Wolfgang Kellner *1928). In der ersten Szene wird der gerade zum stolzen Rottenführer aufgestiegene Heinz Stielke (Marc Lubosch) mit der Mitteilung konfrontiert, dass sein kurz zuvor «als Kriegsheld gefallener» Vater Jude war. Damit ist ein ungeheuerlicher Konflikt exponiert: Mitten in Krieg und Judenverfolgung wird ein fanatisierter Hitlerjunge vor die Tatsache gestellt, dass er – der faschistischen Rassentheorie zufolge – selbst einer der «Untermenschen» ist, die er verachtet, hasst und bekämpft. Heinz wird auf der Stelle des Gymnasiums verwiesen und von seinen Kameraden verstoßen. Wie wird ein 15-Jähriger mit alldem fertig – und noch dazu in so rasanten und gefährlichen Zeiten? Merkwürdigerweise gingen die Filmemacher diesem über diesen Einzelfall weit hinausweisenden Identitätskonflikt nicht nach. Sie folgten vielmehr der autobiografischen Vorlage: Heinz versteckt sich, entgeht einem Luftangriff, findet seine Mutter tot, flieht, wird aufgegriffen, gerät in merkwürdige Gesellschaft (beispielsweise wird er in einem SS-Erziehungslager von einer attraktiven Aufseherin verführt), kann wieder fliehen, lernt das Mädchen Gabi kennen, jagt mit einer Panzerfaust mehrere SS-Leute in die Luft, gerät in englische Gefangenschaft. Dort gibt er zum ersten Mal an, Jude zu sein, was ihm natürlich keiner glaubt. Am Ende geht er zu Gabi zurück. Ein Abenteuerfilm mit glücklichem Ausgang.

Michael Kann sagte später, an der Geschichte gereizt hätten ihn «die Spannungsmomente und das Abenteuerliche» (zitiert nach: Kersten 1987). Mit der Konzentration auf dieses Anliegen und der damit verbundenen Entschärfung des in der Figur des Jungen angelegten Konflikts ist Kann deutlich hinter das zurückgegangen, was DEFA-Filme bei der Darstellung Heranwachsender im Faschismus bereits geleistet hatten.

Auch in den Filmen der «49er» über junge Menschen im damaligen *DDR-Alltag* sind die Ausgangssituationen meistens konfliktreich und vielversprechend. Diese jungen «HeldInnen» gehen – wie ihre AltersgenossInnen in früheren DEFA-Filmen – den «Weg ins Leben». Wie jene gehen auch sie in das Leben, in das sie hineingeboren

51 Kellner, Wolfgang (1984): Abenteuer wider Willen. Die wechselvolle Jugend des Heinz Stielke, Verlag Neues Leben, Berlin.

wurden. Und genau da – in diesem Leben, in dieser Lebenswirklichkeit – lagen die gravierenden Unterschiede. Die jungen RegisseurInnen ließen die Geschichten in der «Provinz» spielen, die in den Künsten spätestens seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts für Langeweile, für den Stillstand der Zeit steht. Sie ließen sie – wie Jadups «Wickenhausen» – in kleinen Städten spielen, deren ruinöse Bausubstanz Zerfall anzeigte. Aber in diesen Filmen gibt es keine Figuren mehr, die den Stillstand kritisieren. Sie konstatieren ihn nicht einmal (wie Edith noch 1981). Es gibt keine Figuren mehr, die versuchen, in dieser Realität eigene produktive Positionen zu beziehen (wie Stefan noch 1983 und Elisabeth 1984). Diese jungen Figuren leben in und mit den gegebenen Verhältnissen der geschlossenen Gesellschaft. Sie kommen zurecht. Ihre Konflikte lösen sie auf undramatische und unspektakuläre Weise. Das Ganze steuert meistens auf ein braves Happy End zu, das Ironie nicht wirklich erkennen lässt, aber auch keinen Gedanken daran provoziert, dass in dem Filmschluss schon wieder neue Konflikte stecken könnten.

«Rabenvater» (1986; SZ: Thomas Knauf *1951; R: Karl-Heinz Heymann *1948): Ein Neunjähriger hat zwei miteinander konkurrierende Väter. Er nutzt das raffiniert aus. Nach einem Unfall des Jungen gehen die Erwachsenen in sich. Von nun an lassen sie sich nicht mehr gegeneinander ausspielen. «Mit Leib und Seele» (1988; SZ: Sylvia Kabus *1952; R: Bernhard Stephan *1943): Ein 17-Jähriger vernachlässigt seinen schwerkranken Vater und das geliebte Mädchen. Er widmet sich ganz seiner Leidenschaft, der Instandsetzung eines verrotteten Schiffs, womit er scheitert. Dann versöhnen sich Vater und Sohn. «Vorspiel» (1987; SZ: Thomas Knauf *1951/Peter Kahane *1949; R: Peter Kahane): Das Handlung auslösende Ereignis ist die schicke Corinna (Susanne Hoss), die aus der Großstadt in eine Kleinstadt zieht. Das bleibt einer Gruppe von 17-jährigen Lehrlingen nicht verborgen, die sich ihre freie Zeit damit vertreibt, herumzuhängen und mehr oder weniger blöde Streiche zu machen. Zwei Jungen konkurrieren um die «Neue»: «Major» (Ahmad Mesgarha), der künftige Automechaniker, und Tom (Hendrik Duryn), der künftige Schaufensterdekorateur. Major, der Kleinstadt-Don-Juan, benimmt sich machohaft, ohne Macho zu sein. Tom, in Liebesdingen noch unerfahren, geht vergleichsweise ungewöhnliche Wege: Im ersten Anlauf versucht er, Corinnas Vater (Hermann Beyer) für seine Zwecke einzuspannen, der lässt ihn abblitzen. Dann erfährt Tom, dass Corinna Schauspielerin werden will, und behauptet prompt, das ebenfalls zu wollen. Er kommt auf die Idee, Corinna und sich auf die Eignungsprüfung vorzubereiten. Dabei kommt er ihr ziemlich nahe. Corinna, die begreift, dass ihre Begabung nicht ausreicht, tritt zum Vorspiel nicht an. Toms «abgelegte» Freundin Floh (Antje Straßburger) springt als Partnerin ein. Es kommt, wie es nach der Logik dieser Filmdramaturgie kommen muss: Tom fällt durch, Floh besteht. Corinna nimmt Major. Tom besinnt sich auf seine Zuneigung zu Floh. Die ist seinen Liebeserklärungen gegenüber mit Recht misstrauisch. Kein glückliches Ende für Tom. Aber beruhigend fürs Publikum: Die jungen Leute sind «vernünftiger» geworden, die «richtigen» zusammengekommen. Ein Film über junge

Leute, aber wenig über Lebensentwürfe, dagegen viel über pubertäre Verwirrungen in der Liebe und Schwierigkeiten bei der Berufswahl.

Die Filme der «49er» wurden vom Publikum, der Fachkritik und der DEFA für zu leicht befunden. Auch die MacherInnen waren mit den Ergebnissen ihrer eigenen Arbeit unzufrieden. Jörg Foth sagte 1988 stellvertretend für alle, sie hätten «anderes auch anders erzählen» wollen, also anderes als die Generationen vor ihnen und auf andere Art, mit anderen filmischen Mitteln. Aber von den mehr als 20 Filmen, die sie seit 1980 hatten drehen können, habe «nur ein Film [gehalten], was wir uns in Bezug auf unsere Wirklichkeit filmisch vorgenommen hatten», das sei «Das Fahrrad» von Evelyn Schmidt gewesen (Foth zitiert nach Pehnert 2009: 132). Wenn einer ganzen Generation von RegisseurInnen so etwas gravierend Unbefriedigendes widerfährt, können die Ursachen nicht in individuellem Unvermögen liegen.

Ich verstehe diese Filme als *Dokumente* der gesamtgesellschaftlichen Stagnation, und das in zweifacher Hinsicht: Sie erzählen von Befindlichkeiten damals sehr junger Menschen, und sie sind Zeugnisse der Befindlichkeiten der «49er», die selbst mit ihrer eigenen Realität und ihrer eigenen Biografie zurechtkommen mussten. Als RegisseurInnen debütieren ließ man sie, so Foth, «erst mit der beginnenden midlife-crisis» (ebd.: 130), die unglücklicherweise mit der tiefsten Krise der DDR-Gesellschaft zusammen- und in die Zeit fiel, in der Veränderungen noch nicht abzusehen waren. Sie zeigten *Details und Symptome.* Aber die Geschichten und die Figuren, die sie erfanden und erzählten, verwiesen nur auf sich selbst, nicht über sich hinaus. In der gegebenen Situation war diese Generation von FilmemacherInnen außerstande, in den Stoffen und in den Figuren Welthaltigkeit oder geschichtliche Dimensionen zu erkennen, geschweige denn sie zu gestalten. Für diese Generation war die *Diskrepanz zwischen Realität und Utopie,* aus der vorangegangene Generationen Hoffnung und Kraft gezogen hatten, schon zu groß, um noch produktiv sein zu können. Die Ideale waren aufgebraucht. Und das zeigte sich auch in den Kinder-Bildern.

Die jungen RegisseurInnen nutzten in der DEFA und im Verband der Film- und Fernsehschaffenden[52] jede Möglichkeit, um über ihre Arbeit, ihre Situation, ihre Schwierigkeiten zu sprechen, aber sie fühlten sich nicht verstanden, nicht wahr- und nicht ernst genommen. Das bestätigte auch der langjährige Chefdramaturg Rudolf Jürschik nach dem Ende der DEFA. Er habe sich für diese Filme nicht so eingesetzt wie für andere: «Ich hab' zu wenig drin gesehen» (Schieber 1994: 302 f.; Dalichow o. J.: 181 ff.).

Während die Jugendlichen in «Vorspiel» ihre Eifersüchteleien und Konflikte auffällig gewaltfrei austragen – die Rivalen bleiben Freunde und die Rivalinnen werden Freundinnen –, ist Gewalt zwischen Jugendlichen das zentrale Thema in «Vernehmung der Zeugen» (1987; SZ: Manfred Richter *1929/Gunther Scholz *1944; R:

52 Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR, gegründet 1966.

Gunther Scholz; LV: Roman von Inge Meyer). Ein 17-Jähriger hat einen Mitschüler erstochen. Der Fakt ist eindeutig, gezeigt wird die Gerichtsverhandlung, gefragt wird nach den Tatmotiven. Bei diesem jungen Totschläger kamen (patchwork-)familiäre Konflikte, unfreiwilliges Verlassen seiner gewohnten Umgebung, Umzug in die Provinz, mangelnde Anerkennung in der neuen Schulklasse und Eifersucht zusammen. Jugendkriminalität und Ursachenforschung in den 1980er Jahren – das war neu.

Ende 1989 kam mit «Coming out» (SZ: Wolfram Witt; R: Heiner Carow; DR: Erika Richter) ein Spielfilm zum Thema Homosexualität heraus, zum ersten Mal in der Geschichte der DEFA. Das überrascht insofern, als die deutschen Linken bereits in der Weimarer Republik sehr engagiert gegen den Paragrafen 175 gekämpft hatten, Homosexualität in der DDR seit Ende der 1950er Jahre nicht mehr geahndet wurde und der betreffende Paragraf im Strafgesetz im Jahr 1988 ersatzlos gestrichen worden war.[53] Trotzdem wurde über Homosexualität nicht offensiv diskutiert, in der Bevölkerung wirkten tradierte Vorurteile weiter, bei Betroffenen dauerten Ängste und Schweigen an. Der Film erzählt die konfliktreiche und fast tragisch endende Geschichte des Lehrers Philipp (Matthias Freihof), der verheiratet ist, sich leidenschaftlich in den Jungen Matthias (Dirk Kummer) verliebt und nicht mehr aus noch ein weiß. Seine schwangere Ehefrau (Dagmar Manzel) wendet sich von ihm ab. Der Junge Matthias versteckt seine Homosexualität nicht, gerät aber in eine tiefe Krise und begeht Selbstmord. Erst nach diesem verzweifelten Liebesbeweis wagt auch der Lehrer sein Coming-out. Eine Liebesgeschichte, die berührte, beschämte und nachdenklich machte.

Am 9. November 1989 war die Premiere im Berliner Kino International. Während die Vorstellung lief, wurde die Staatsgrenze der DDR geöffnet, und als die Vorstellung zu Ende war, hatte der Massenansturm von Ost-BerlinerInnen auf die Grenzübergänge nach West-Berlin schon eingesetzt. In den folgenden deutschland- und weltpolitischen Veränderungen verursachte der Film einerseits weniger Aufregung und Diskussionen als erwartet, andrerseits machte er schon in dieser Zeit, in der in der DDR – bekanntlich bis zum Einsatz von Polizeigewalt – über die *Freiheit von «Anders-Denkenden»* gestritten wurde, klar, dass es darüber weit hinaus auch um *die Freiheit, Selbstbehauptung und Akzeptanz von «Anders-Seienden»* ging.

Aufbruch und Ende

Den Auftrag, den Volkseigenen Betrieb DEFA (Spielfilm- und Kinderfilmstudio) an privat zu verkaufen, bekam die Treuhandgesellschaft am 17. Juni 1990. Bereits im Juli 1990 wurde der VEB DEFA in eine GmbH umgewandelt. Die Treuhandgesellschaft gehörte ab dem 3. Oktober 1990 der Bundesrepublik Deutschland. Zum Jahresende 1990 wurde die erste Hälfte der DEFA-MitarbeiterInnen entlassen. Zwei Jahre später wurde der Betrieb, vor allem die Grundstücke und die Immobilien, verkauft

53 Das geschah in der BRD erst 1994.

(vgl. Schieber 1994: 329 ff.). In den drei Jahren des systematischen Abbaus entschieden die verbliebenen MitarbeiterInnen demokratisch über die Produktionsplanung. Sie arbeiteten schnell und hart. Aber nun wurde der Vertrieb schwieriger, denn mit der Einführung der Deutschen Mark im Sommer 1990 hatte auch die Privatisierung der Kinos eingesetzt und sofort zu Umstellungen in den Kinoprogrammen geführt. Das Fernsehen der DDR, das ebenfalls DEFA-Spielfilme gezeigt hatte, wurde zum 31. Dezember 1991 aufgelöst. Im Rahmen dieser rasanten Ereignisse veränderten sich auch die lange gewachsenen Beziehungen zwischen FilmemacherInnen und ZuschauerInnen. Die BürgerInnen der neuen Bundesländer hatten wenig Geld, aber viel damit zu tun, sich den fundamentalen Veränderungen zu stellen und anzupassen. Und die BürgerInnen der alten Bundesländer zeigten wenig Interesse.

Nichtsdestotrotz oder eben deshalb produzierten die Studios in diesen drei Jahren erstaunlich viele Filme. Filme brauchen lange Vorbereitungszeiten. Angesichts des gebotenen Tempos griffen die verbliebenen MitarbeiterInnen häufig auf Szenarien und Stoffe zurück, die der DEFA schon Jahre vorgelegen hatten, zur Verfilmung aber nicht freigegeben worden waren, weil sie sich kritisch mit Wirklichkeitserscheinungen auseinandersetzten, wie der mangelnden Akzeptanz von Andersseienden und der Umweltzerstörung. In diesen Filmen, für die die Drehbücher noch in der DDR entstanden waren, die noch in der DDR spielten, kamen, gemäß der DEFA-Tradition, immer noch auffällig viele Kinder und Jugendliche vor.

Bereits Ende Januar 1990, nur knapp drei Monate nach «Coming out», hatte «Rückwärts laufen kann ich auch» (SZ: Manfred Wolter; R: Karl Heinz Lotz *1946; DR: Erika Richter) Premiere, für den das Drehbuch seit 1983 vorgelegen hatte. Auch das war ein Film zum Problem Selbstbehauptung von Andersseienden. «Rückwärts laufen kann ich auch», sagt die siebenjährige körperbehinderte Kathi (Peggy Langner). Dann wird in einer berührenden Szene gezeigt, wie viel Kraft, Zeit und Mühe sie für eine kurze Strecke aufwenden muss, aber dass sie es schafft und was das für ein strahlender Sieg für sie ist. Kathi darf nach einem langen Kampf ihrer Eltern (Roland Kuchenbuch und Vera Irrgang) auf eine «normale» Schule gehen, aber zunächst nur für ein Probejahr. Die kleine Spastikerin kämpft darum, dieses Probejahr zu bestehen, ist Spott und Unverständnis – nicht zuletzt vonseiten anderer Kinder – ausgesetzt, erfährt aber auch Solidarität und Hilfe, vor allem von ebenfalls behinderten Kindern (Heiko Krüger und Ulrike Wolter). Am Ende des Jahres scheitert Kathi, weniger an ihrer Behinderung als an der Mathematik. Peggy Langner, die kleine Darstellerin, die selbst an Parese litt, besuchte vom ersten Schultag an ein gut ausgestattetes Internat für Körperbehinderte. Erfahrungen mit einer «normalen Schule» machte sie zum ersten Mal als Kathi im Film. In ihrem Spiel wird sichtbar, wie sie sich anstrengt, wie sie sich ärgert, wie sie sich selbst behauptet und trotz allem ihre Lustigkeit bewahrt (vgl. Elstermann 2011: 209 ff.). Ein frühes Plädoyer für die Inklusion.

Im Mai 1990 kam «Verbotene Liebe» heraus (SZ/R: Helmut Dziuba; LV: Erzählung «Der Sündenfall» von Helmut H. Schulz). Der Film beruht auf einem realen

Ereignis aus dem Jahr 1964. Es geht um die Selbstbehauptung von jungen Liebenden. Die 13-jährige Barbara (Julia Brendler) und der 18-jährige Oberschüler Georg (Hans-Peter Dahm) kennen einander seit ihrer Kindheit. Ihre Liebe darf nach dem Gesetz nicht sein und bringt in der kleinen Stadt alle und alles durcheinander. Ein Prozess lässt sich nicht vermeiden. Der Fall wird bis ins Detail verhandelt. Die beiden Liebenden haben Angst umeinander, besonders Barbara um Georg, weil er volljährig und damit nach dem Gesetz der allein «Schuldige» ist. Beider Liebe hält dem Druck stand, aber das Geschehen polarisiert ihr Umfeld. In der Schule brechen heftige Meinungsverschiedenheiten aus. Das Kollegium streitet über das Bildungswesen: «Das Lernen bringen wir ihnen bei. Über die Liebe und den Tod reden wir nicht.» LehrerInnen und SchülerInnen streiten unerwartet seriös und hart über Gefühle und Gesetzgebung, über Liebe und Sexualität, über Abtreibung und die Pille, Gerechtigkeit und Kinderrechte. Dann werden die beiden Liebenden von Halbstarken bedroht. Sie wollen «nur die Kleene haben. Wir lassen dir 'ne andere zum Bumsen hier. Reg dich nicht uff!» Sie jagen Barbara, vergewaltigen sie in einer Scheune, zünden die Scheune an, Barbara kann sich retten. Die Lehrerin (Gudrun Ritter): «Ich versteh es nicht. Waren alles mal Schüler von uns.» Als Georg eine Schulstrafe bekommt, stimmen die MitschülerInnen (außer Barbara) zu, obwohl jeder von ihnen hier noch die Gelegenheit hätte, Einspruch zu erheben. Aber das würde Zivilcourage und Diskussionszeit erfordern. Erst als Georg vom Gericht verurteilt werden soll und sie nichts mehr für ihn tun können, singen sie – geschützt in der Masse: «Freiheit für Georg! Georg soll her!» Die Lehrerin singt erst mit, und dann sagt sie: «Ihr seid doch ganz schöne Scheißkerle!» Georg wird verurteilt. Bevor das Strafmaß verkündet wird, wird abgeblendet.

Schon Anfang April 1990 war «Abschiedsdisco» herausgekommen (SZ: Joachim Nowotny nach seiner gleichnamigen Erzählung; R: Rolf Losansky; DR: Werner Beck), der erste DEFA-Spielfilm zum Thema *Umweltzerstörung,* nach einem Szenarium, das ebenfalls seit 1983 vorlag und im Sommer 1989 gedreht worden war. Der 15-jährige Henning (Holger Kubisch) verliert seine große Liebe durch einen Unfall, trauert, will nicht mehr mit den blödelnden Gleichaltrigen herumhängen und beschließt, seinen Großvater (Horst Schulze) zu besuchen, dessen Dorf für die Braunkohle abgerissen werden soll. Henning fährt mit dem Fahrrad durch 30 Kilometer Mondlandschaft, was anstrengend, gefährlich und verboten ist. Er trifft auf seiner Fahrt und in dem verlassenen Dorf nur noch wenige Menschen. Er begegnet einem skurrilen alten Mann (Fritz Marquardt), der wilde Tiere und verlassene Haustiere einsammelt und ernährt, weil sie in dem verwüsteten Lebensraum nicht überleben können. Er trifft auf einen Mann (Wolfgang Winkler) und dessen kleinen Sohn, die Metall stehlen, es mit ihrem Trabi abtransportieren und teuer verkaufen. Er trifft auf eine leicht verwirrte alte Frau, die sich permanent am Grab ihres Mannes zu schaffen macht, obwohl die Toten schon sehr bald umgebettet werden sollen. Und er trifft auf Magda (Daniela Hoffmann), die den Discokeller auch nach der «Abschiedsdisco»

nicht sterben lässt, ihn in Ordnung hält, für sich allein Platten auflegt und tanzt. Sie brauche das zum Leben. Sie werde nicht abhauen, bevor «hier alles zu Ende ist». Und zugleich ist sie diejenige, die als Maschinistin mit der riesigen Abraumbrücke sehr bald anrücken und das Dorf zerstören wird. Das ist ihre Arbeit – auch die braucht sie zum Leben. An diesem einen Tag wird Henning mit einer ganzen Reihe von sehr unterschiedlichen Interessenwidersprüchen konfrontiert. Er lernt Argumente für und wider den Braunkohlenabbau kennen, von denen er in der Schule nie gehört und über die er nie nachgedacht hat. Er stellt Fragen, auch seinem Großvater, dem Kantor der alten Dorfkirche, und seinem Vater, dem Verantwortlichen für die reibungslose Umsiedlung der betroffenen Menschen. Henning macht Einwände, gerät umso stärker in Verwirrung, je deutlicher ihm dämmert, dass das Für und Wider nicht nur zwischen den Menschen existiert, sondern auch in jedem von ihnen. Henning bemüht sich, sich eine eigene Meinung zu bilden. Am Ende des langen Tages (und des Films) pflanzt er in der Sicherheitszone am Rande des verwüsteten Landstrichs ein paar Bäumchen. Ein erster Versuch, selbst etwas zu tun.

Auch in dem zweiten Film zum Thema Umweltschutz «Biologie!» (SZ: Gabriele Kotte/Wolfgang Müller; LV: «Wasseramsel» von Wolf Spillner; R: Jörg Foth; DR: Erika Richter) spielen Jugendliche die zentralen Rollen. Eine Schulklasse entdeckt auf einer Exkursion, dass in einem Naturschutzgebiet Datschen gebaut werden und der Bach für Forellenzucht angestaut wird. Alle empören sich. Aber als sie erfahren, dass ein einflussreicher Generaldirektor der Bauherr ist, beugen sie sich der Macht. Nur Ulla (Stefanie Stappenbeck) kämpft weiter. Sie wird von der Schule relegiert. «Biologie» hatte am 30. September 1990 Premiere, drei Tage vor dem Ende der DDR.

In diesem Jahr 1990 wurden auch die Verbotsfilme des Jahres 1964/1965 uraufgeführt. Im März «Das Kaninchen bin ich», im April «Denk bloß nicht, ich heule», im Mai «Berlin um die Ecke», im Juni «Karla», im Oktober «Wenn du groß bist, lieber Adam» sowie im Februar 1991 «Das Kleid» – alles Filme, in denen Kinder und Heranwachsende zentrale Rollen spielten (vgl. hierzu den Abschnitt über die 1960er Jahre in dieser Studie).

Als erster neuer DEFA-Film des Jahres 1991 hatte «Das Mädchen aus dem Fahrstuhl» (SZ: Gabriele Herzog nach deren gleichnamiger Erzählung; R: Herrmann Zschoche; DR: Hasso Hartmann) Premiere (nun schon nicht mehr im Berliner Kino «International», sondern im «Felix»). Es geht um die Liebe zwischen der 16-jährigen Halbwaise Regine und dem gleichaltrigen Frank, dem Sohn eines Betriebsdirektors. Regine, die ihre drei kleineren Geschwister versorgen muss, möchte Kindergärtnerin werden, wird aber wegen schwacher schulischer Leistungen nicht zum Studium zugelassen. Frank protestiert und gefährdet damit seinen Weg zum Abitur und damit zum Studium. Später lässt Frank Regine im Stich. Es ist «ein historischer Film über die jüngste Vergangenheit» und zugleich ein Film über das aktueller werdende Thema, «wie jemand der Karriere wegen Solidarität und Liebe verrät» (Zschoche 2002: 179).

Im Januar 1992 hatte «Banale Tage» Premiere (im Ost-Berliner Kino «Babylon»), im März «Das Land hinter dem Regenbogen» (in Dresden). Beide Filme sind erste Bemühungen von RegisseurInnen der vierten Generation, mit der DDR *abzurechnen.* In beiden sind Kinder und Heranwachsende die zentralen und zugleich die Maßstabsfiguren. «Banale Tage» (SZ: Michael Sollorz; DR: Timothy Grossmann) ist der Debütfilm des 1963 geborenen Peter Welz. Zwei Freunde, 16-jährige Jungen, Schüler der eine (Florian Lukas), Lehrling der andere (Christian Kuchenbuch), wollen Ende der 1970er Jahre dem Mief von Elternhaus, Schule und Betrieb entfliehen. Ihr Aufbegehren wird zu «einem grotesken Trip durch den banalen Alltag» der DDR mit Wohnungsbesetzung, Flugblätterverteilen, was niemanden interessiert – außer die Staatssicherheit (vgl. Schenk 1994: 531).

«Das Land hinter dem Regenbogen» (DR: Erika Richter) ist der DEFA-Debütfilm von Herwig Kipping (*1948). Er spielt zu Beginn der 1950er Jahre in einem Dorf namens Stalina, das mitten in der zur Wüste gewordenen Braunkohlenlandschaft liegt. Es geht um eine satirische Abrechnung mit der Götzenverehrung gegenüber Stalin. Mitten in dem Geschehen lebt die kleine Marie (Stefanie Janke), die mitzumachen gezwungen ist und trotz alledem oder eben deshalb nicht aufhört, von jenem paradiesischen Regenbogenland zu träumen, das immer versprochen wurde. In diesem Film werden aufgestaute Wut, Trauer und Hoffnung spürbar. Die Diskrepanz zwischen Politik und Utopie ist wieder sichtbar. Aber alles ist symbolisch überladen.

Zum Jahresende 1992 wurde die DEFA verkauft. Der Name DEFA wurde gelöscht. Die Filme liegen seitdem beim Progress-Film-Verleih GmbH.[54] Gesellschaftliche Vorgänge machen keinen Bogen um Kinder. Und sie machen keinen um die Erwachsenen, die Kinder-Bilder in Filmen entwerfen, konstruieren, gestalten.

Fazit

Erstens. In DEFA-Spielfilmen kamen vergleichsweise oft Kinder (manchmal noch ungeborene) und Heranwachsende vor. Wenige Monate nach Ende des Zweiten Weltkrieges hatten die Gründer der DEFA von den sowjetischen Kulturoffizieren den *Auftrag* erhalten und sich selbst gegeben, die künftige Filmproduktion nicht als «Traumfabrik», sondern als Medium zur kritischen und kreativen Erkundung der Wirklichkeit und zur individuellen und kollektiven Sinnstiftung zu nutzen. *Darstellungen von vergangener und gegenwärtiger Realität, gepaart mit Bemühungen um eine radikale Umgestaltung Deutschlands,* blieben der zentrale Ansatzpunkt. Vom ersten Spielfilm aus dem Jahr 1946 («Die Mörder sind unter uns») bis zu den letzten Spielfilmen aus den 1980er Jahren waren FilmemacherInnen der DEFA immer wieder

54 Der Progress-Film-Vertrieb war 1950 gegründet und 1957 in einen VEB umgewandelt worden. 1997 wurde er von der Bundesanstalt für vereinigungsbedingte Sonderaufgaben (BvS) in die Hände der Tellux Beteiligungsgesellschaft mbH gegeben, einer Mehrheitsbeteiligung einiger süddeutscher Bistümer, die mit Wirkung zum 1. Januar 2001 alleiniger Anteilseigner der Progress-Film-Verleih GmbH wurde.

darauf aus zu zeigen, dass Kinder in derselben Welt leben wie Erwachsene und dass gesellschaftliche Verhältnisse, Widersprüche und Konflikte keinen Bogen um Kinder machen.

Zweitens. Die Wertschätzung von Kindern und Heranwachsenden war Teil des Gesellschaftskonzepts der SBZ und der DDR. Die jeweils nachwachsenden Generationen wurden als *Erben des Volkseigentums und des Staates,* als «Hausherren von morgen», angesehen. Ihnen kam große Aufmerksamkeit zu, immer wurde in sie seitens des Staates investiert – wenn auch mit ambivalenten Wirkungen. Und immer wurde – in den verschiedenen Öffentlichkeitsbereichen – diskutiert, wie Kinder und Heranwachsende sind beziehungsweise sein müssten, um das «Haus» übernehmen, erhalten und weiterbauen zu können. Die verschiedenen gesellschaftlichen Kräfte, Eltern, PädagogInnen, PolitikerInnen und in bemerkenswert hohem Maße auch KünstlerInnen entwickelten *divergierende Kinder-Bilder* und stellten sie, soweit angesichts der jeweiligen kulturpolitischen Situation möglich, öffentlich zur Diskussion. Die verschiedenen Kinder-Bilder lassen Rückschlüsse auf die Existenz divergierender Menschen-Bilder wie auch divergierender Gesellschaftsentwürfe in der DDR zu. In den Spielfilmen werden Kinder und Heranwachsende häufig als junge ZeitgenossInnen mit eigenen Lebensansprüchen und als Seismografen soziokultureller und politischer Entwicklungstrends gezeigt, insbesondere im Hinblick auf die existierenden und die zu schaffenden generations- und geschlechterdemokratischen Verhältnisse.

Drittens. Spielfilme sind transitorische, kollektive und technisch reproduzierbare Kunstwerke. Diese Gattungsspezifika haben entscheidende Auswirkungen auch auf die Herstellung von Kinder-Bildern. FilmemacherInnen erzählen *Geschichten,* wahre oder erfundene, auf jeden Fall *konstruierte Vorgänge zwischen AkteurInnen* in laufenden, bewegten Bildern. Filme liefern demnach Menschen- und Kinder-Bilder, die nicht mit einfachen Begriffen wie das «brave», «bösartige», «freche», «kluge» Kind zu fassen, nicht auf sie zu reduzieren sind, sondern aus der Fabel, den Konfliktkonstellationen, dem Zusammenspiel der Figuren und den individuellen Aktionen der SpielerInnen hervorgehen und von den FilmrezipientInnen beobachtet, ergänzt und gewertet werden müssen. Dabei fällt auf, dass in DEFA-Spielfilmen für Erwachsene die «kleinen» und «jungen» Menschen nicht verniedlicht, ihre Welt nicht harmonisch und bunt zurechtgemacht, ihre Probleme nicht verkleinert oder vereinfacht werden. Im Gegenteil: Sie werden vor *Konflikte* gestellt, in denen sie – kaum anders als erwachsene Figuren – Entscheidungen treffen müssen, die für sie wichtig und schwierig sind, und sie müssen sich in Situationen verhalten, die auch für Erwachsene relevant und oft sogar geschichtlich dimensioniert sind.

Viertens. In den Spielfilmen der verschiedenen Generationen von AutorenInnen und RegisseurInnen ähneln die Kinder-Bilder einander dahingehend, dass Kinder und Heranwachsende als ernst zu nehmende, sensible, formbare, zerstörbare und vor allem widersprüchliche *junge Persönlichkeiten* erscheinen, die von Erwachsenen zwar beeinflusst und erzogen werden, die sich aber in Wechselwirkungen mit ihrer

gesamten Umwelt herausbilden, selbst formen, selbst schaffen. Sie werden beinahe immer als «Seiende» *und* «Werdende» gezeigt, als junge ZeitgenossInnen *und* künftige Erwachsene, die Verantwortung übernehmen werden müssen. Andererseits erfüllen sie in den Filmen – wie alle anderen Figuren auch – unterschiedliche dramaturgische Funktionen. Mal sind sie Haupt-, mal Nebenfiguren, mal – scheinbar – entbehrlich für die Filmfabel, aber sichtbar, mal unentbehrlich, ohne selbst im Bild zu erscheinen. Mal verschärfen sie die Konflikte von Erwachsenen, mal haben sie eigene Konflikte auszutragen – mit sich selbst und/oder miteinander. Mal werden Einblicke in kindliche Welten gewährt, mal dienen sie zugleich als verfremdendes dramaturgisches Mittel zur Entdeckung und Erkundung der scheinbar bekannten Welt, indem sie vieles zum ersten Mal erleben, bestaunen, bezweifeln und gezwungen sind, es intellektuell zu begreifen, emotional zu begreifen, es zu beurteilen und zu bewältigen. Und häufig müssen sie, wie ich in den Einzelanalysen zu zeigen versucht habe, das alles zusammen leisten.

Fünftens. Unabhängig davon, ob es sich bei den DEFA-Spielfilmen um die filmische Erkundung von und die Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheitsgeschichte (Weimarer Republik, Faschismus, Krieg und Nachkrieg) oder von und mit der Gegenwartsgeschichte, dem DDR-Alltag namentlich der «kleinen Leute» (Arbeiter, Bauern, Werktätige) handelte – das Bild von Kindern und Heranwachsenden als eigenständigen Persönlichkeiten wurde bei- und durchgehalten. Allerdings sind in den vier Jahrzehnten deutliche Akzentverschiebungen hinsichtlich der Gestaltung von Konflikten zu erkennen. Es ging

– in den 1940er Jahren vor allem um Kinder (Jungen) in Krieg und Nachkrieg (Rettet die Kinder!);
– in den 1950er Jahren um (vor allem männliche) Jugendliche im Kalten Krieg (im geteilten Nachkriegs-Berlin);
– in den 1960er Jahren um die aktive Mitwirkung der ersten DDR-sozialisierten Jugendlichen (zunehmend Mädchen!) an der Gestaltung der Gesellschaft;
– in den 1970er Jahren um die grundlegenden Veränderungen in den Familienbeziehungen (bei Verlagerung der tradierten Vater-Sohn-Konflikte auf Mütter-Kinder-Konstellationen);
– in den 1980er Jahren um individuelle Lebensansprüche von Kindern und Heranwachsenden in der Zeit gesellschaftlicher Stagnation.

Ab Mitte der 1980er Jahre gab es eine zunehmende Themenvielfalt, neue Themen wurden relevant, wie das Verhalten von beziehungsweise der Umgang mit behinderten Kindern, jugendlichen Homosexuellen und Umweltschützern. Themen wie Gewalt gegenüber Kindern und Heranwachsenden in Familien, Heimen und Jugendwerkhöfen sowie Republikflucht blieben außen vor.

Sechstens. Ausdrücklich betont werden soll hier, dass Kinder und Heranwachsende auch in DEFA-Spielfilmen über Konzentrationslager und Kriegsgeschehen sowie über die Judenverfolgungen, Deportationen und Ghettos zum Teil wichtige Rollen spiel-

ten.[55] Die Kinder wurden gezeigt als in diese Welt Hineingeborene, in der Erwachsene – Verfolger und Verfolgte, Täter und Opfer – sich ihnen gegenüber verhalten und sie selbst sich zurechtfinden müssen. Die konkreten Geschichten wurden jeweils aus der Perspektive brisanter aktueller politisch-moralischer Fragestellungen erzählt. Sehr häufig ging es um Feigheit und Mut, Ängste und Zivilcourage, Unterordnung und Eigenverantwortlichkeit von und gegenüber Kindern und Jugendlichen.

Siebtens. Im Unterschied zu der damals offiziell propagierten Behauptung von der Nichtexistenz gravierender Generationskonflikte in der sozialistischen Gesellschaft zeigten DEFA-Spielfilme für Erwachsene sowie auch viele Kinderfilme, dass es derartige Konflikte gab und dass sie sowohl privater als auch gesellschaftlicher und politischer Natur waren. Dabei ging es zunehmend darum, ob die Elterngeneration den jeweils nachfolgenden Generationen eine weitgehend selbstbestimmte Zukunftsgestaltung einräumte. Es ging demnach letztlich um das Mitspracherecht der Nachwachsenden bei der Gestaltung einer demokratischen, auf Volkseigentum gegründeten Gesellschaft. Wenn (kritisch) gezeigt wurde, wie Erwachsene Kinder und Heranwachsende als Objekte ihrer Erziehung behandelten und Kinder sich fügten oder sogar beschädigt wurden, so war doch spürbar, dass sie Individuen mit Talenten und Fähigkeiten, potenzielle Subjekte sind.

Achtens. Entscheidend für derart vielschichtige und optimistische Kinder-Bilder waren die Akribie bei der *Auswahl* der KinderdarstellerInnen sowie die Zusammenarbeit mit ihnen in den *Arbeitsprozessen.* Damalige Erfahrungsberichte von FilmemacherInnen sowie nachträgliche Erinnerungen von «Filmkindern» besagen, dass sowohl die zuständigen Kinderbetreuerinnen als auch die RegisseurInnen die KinderdarstellerInnen nicht als (dressierbare und zu dressierende) Objekte angesehen und behandelt haben, sondern als kleine KollegInnen, die zum kollektiven Kunstwerk ihr Eigenes beitragen müssen und auch können. Spätestens auf der Leinwand ist zu erkennen, ob die jungen DarstellerInnen zum *eigenständigen* Spielen angeregt wurden. Filmarbeit mit Kindern erfordert seitens der Erwachsenen sowohl bestimmte Einstellungen und Fähigkeiten als auch – und nicht zuletzt – Zeit, die bekanntlich Geld ist. Beides war bei der DEFA gegeben.

Neuntens. Kunstwerke pflegen über sich hinauszuweisen. Insofern waren viele DEFA-Spielfilme Beiträge zu öffentlichen Diskussionen über die Rolle der kindlichen, heranwachsenden Persönlichkeit in Familie und Gesellschaft. Und (fast) immer waren Kinderfiguren Seismografen für die soziokulturelle und politische Qualität einer vergangenen, zukünftigen und vor allem gegenwärtigen Gesellschaft. Insofern war es konsequent, dass (kultur-)politische Zensurmaßnahmen in der DDR immer wieder auch die Darstellung von Kindern und Heranwachsenden in DEFA-Spielfilmen betrafen.

55 «Professor Mamlock» (1961; R: Konrad Wolf; SZ: Konrad Wolf, Friedrich Wolf); «Nackt unter Wölfen» (1963; R: Frank Beyer; SZ: Bruno Apitz, Frank Beyer); «Jakob der Lügner» (1975; R: Frank Beyer; SZ: Jurek Becker) u. a.

Literatur

Agde, Günter (Hrsg.) (1991): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Aufbau Verlag, Berlin/Weimar.

Aurich, Rudolf (1995): Die Mörder sind unter uns. Analyse. Arbeitsweise. Materialien, Friedrich, Seelze.

Beck, Walter (1987): Die Adresse des Kindes und was sich daraus ergibt, in: Aus Theorie und Praxis des Films 1/1987, VEB DEFA-Studio für Spielfilme, Betriebsakademie, Potsdam.

Beck, Walter (1988): Über Kinder-Darsteller im Film für Kinder, in: Aus Theorie und Praxis des Films 1/1988, VEB DEFA-Studio für Spielfilme, Betriebsakademie, Potsdam.

Benjamin, Walter (1991): Die Schulreform, eine Kulturbewegung, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Bieler, Manfred (1969): Maria Morzeck oder das Kaninchen bin ich, Biederstein Verlag, München.

BpB (Bundeszentrale für politische Bildung) (1998): Jugendbilder in den DDR-Medien, Bonn.

Brauer, Jürgen (1988): Man muss von Kindern genauso viel fordern wie von Erwachsenen. Gespräch mit Margit Voss, Filmkritikerin, in: Aus Theorie und Praxis 1/1988, VEB DEFA-Studio für Spielfilme, Betriebsakademie, Potsdam.

Braun, Volker (1990): Texte in zeitlicher Folge. Bd. 4, Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig.

Brecht, Bertolt (1993): Werke. Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. XIV, Suhrkamp Verlag/Aufbau Verlag, Frankfurt am Main/Berlin/Weimar.

Brömsel, Susanne/Biehl, Renate (1994): Filmografie. Die Kino-Spielfilme der DEFA 1946 bis 1993, in: Mückenberger, Christiane/Schenk, Ralf (Hrsg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, DEFA-Spielfilme 1946–1992, Henschel Verlag, Berlin.

Dahlke, Günther/Kahl, Günter (Hrsg.) (1988): Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933, Henschel Verlag, Berlin.

Dalichow, Bärbel (o. J.): Zur Ästhetik von Debütfilmen der DEFA in den 80er Jahren bis 1990. Diss. A. (Typoskript), Humboldt Universität, Berlin.

Dau, Mathilde (1963): Tagebuch der 24. Oberschule Lichtenberg, in: Forum 14/1963, hrsg. vom Zentralrat der FDJ, Berlin.

Dau, Mathilde (1964): Ein Jahr danach, in: Forum 17/1964, hrsg. vom Zentralrat der FDJ, Berlin.

Dau, Mathilde (1966): Der Direktor und das Tagebuch einer jungen Lehrerin, in: Forum 4/1966, hrsg. vom Zentralrat der FDJ, Berlin.

Dokumente zur Geschichte der SED (1986): Bd. 3 (1971–1986), Dietz Verlag, Berlin.

Elstermann, Knut (2011): Früher war ich Filmkind, Verlag Das Neue Leben, Berlin.

Eylau, H. U. (1949): Ein Epos vom Arbeiterleben, in: Tribüne, 9.7.1949.

Freund, Rudolf/Hanisch, Michael (Hrsg.) (1976): Mutter Krausens Fahrt ins Glück. Filmprotokoll und Materialien, Henschel Verlag, Berlin.

Geiss, Axel (1997): Repression und Freiheit. DEFA-Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung, Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung, Potsdam.

Gregor, Ulrich (1981): Verdrängung, Satire und Innerlichkeit, in: Marquardt, Axel/Rathsack, Heinz (Hrsg.): Preußen im Film. Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek, Rowohlt, Reinbek.

Hanspach, Beate (1987): Mehr Vertrauen in die Fähigkeiten der Kinder, in: Kinderfilm – ein ernsthaftes Gespräch über das Leben, in: Aus Theorie und Praxis des Films 1/1987, Betriebsschule des VEB DEFA Studio für Spielfilme, Potsdam.

Hauptverwaltung Film des Ministeriums für Kultur (1966): Stellungnahme zu Berlin um die Ecke, in: Film und Fernsehen 1–2/1966, hrsg. vom Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR, Berlin.

HFF (Hochschule für Film und Fernsehen der DDR), Arbeitsgruppe Filmgeschichte, Leitung: Wolfgang Gersch (1975): Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1932, Bd. 1 und 2, Kunst und Gesellschaft, Henschel Verlag, Berlin.

Hobsbawm, Eric (1998): Das Zeitalter der Extreme, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.

Honecker, Erich (1975): Reden und Aufsätze. Bd. 1, Dietz Verlag, Berlin.

Kaufmann, Eva/Schröter, Ursula/Ullrich, Renate (1997): «Als ganzer Mensch leben.» Lebensansprüche ostdeutscher Frauen, trafo Verlagsgruppe, Berlin.

Kellner, Wolfgang (1984): Abenteuer wider Willen. Die wechselvolle Jugend des Heinz Stielke, Verlag Neues Leben, Berlin.

Kersten, Heinz (1987): Ein untaugliches Objekt, in: Der Tagesspiegel, 15.3.1987.

Klein, Gerhard (1966): Wenn in 50 Jahren … DEFA-Regisseur Gerhard Klein zum 11. Plenum, in: Brandenburgische Neueste Nachrichten, 5.2.1966.

Kohlhaase, Wolfgang (1958): Das Neue in neuen Formen gestalten, in: Deutsche Filmkunst, 10/1958.

Kracauer, Siegfried (1977): Das Ornament der Masse, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Losansky, Rolf (1976): Der Kinderfilm und sein Publikum. Ein Gespräch, in: Aus Theorie und Praxis des Films 4/1976, VEB DEFA-Studio für Spielfilme, Betriebsakademie, Potsdam.

Luxemburg, Rosa (1974): Zur russischen Revolution (1918), in: dies.: Gesammelte Werke, Bd. 4, Dietz Verlag, Berlin.

Marquardt, Axel/Rathsack, Heinz (Hrsg.) (1981): Preußen im Film. Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek, Rowohlt Verlag, Reinbek.

Marzahn, Irmgard (1999): Kinderbetreuerin bei der DEFA (aufgezeichnet von Ulrike Odenwald), in: Film und Fernsehen 3–4/1999, Berlin.

Möhrmann , Renate (Hrsg.) (1996): Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar.

Mückenberger, Christiane (Hrsg.) (1990): Prädikat: Besonders schädlich. Filmtexte, Henschel Verlag, Berlin.

Mückenberger, Christiane/Jordan, Günter (1994): Sie sehen selbst, Sie hören selbst … Eine Geschichte der DEFA von ihren Anfängen bis 1949, Hitzeroth, Marburg.

Netenjakob, Egon/Orbanz, Eva (Hrsg.) (1991): Staudte. Edition Filme, Bd. 6, Wiss.-Verl. Spiess, Berlin.

Odenwald, Ulrike (2001): Aufbruch zur Kontinuität. Die frühe DEFA-Kinderfilmproduktion, in: DEFA-Stiftung (Hrsg.) (2001): apropos: Film 2001. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung, Verlag Das Neue Berlin, Berlin.

Odenwald, Ulrike (2010): Familienalbum derer, die im DEFA-Studio für Spielfilme Filme für Kinder gemacht haben, trafo Verlagsgruppe, Berlin.

Pehnert, Horst (2009): Kino, Künstler und Konflikte. Filmproduktion und Filmpolitik in der DDR, Verlag Das Neue Leben, Berlin.

Plenzdorf, Ulrich (1978): Karla. Der alte Mann, das Pferd, die Straße. Texte zu Filmen, Henschel Verlag, Berlin.

Plenzdorf, Ulrich (1986): Filme 2, VEB Hinstorff Verlag, Rostock.

Plenzdorf, Ulrich (1986a): Insel der Schwäne, in: ders.: Filme 1, VEB Hinstorff Verlag, Rostock.

Pludra, Benno (1980): Insel der Schwäne, DDR Kinderbuchverlag, Berlin.

Protokolle der 11. Plenartagung des ZK der SED (1965), in: Neues Deutschland von Dezember 1965 bis Januar 1966.

Reich-Ranicki, Marcel (1969): Eine schnoddrige Berliner Romanze. Manfred Bielers Buch «Maria Morzeck oder Das Kaninchen bin ich», in: Die Zeit, 10.10.1969.

Richter Rolf (1979): Elemente einer revolutionären Dramaturgie, in: Film und Fernsehen 2/1979, Berlin.

Rücker, Günther (1988): Die Verlobte. Texte zu sieben Spielfilmen, Henschel Verlag, Berlin.

Schenk, Ralf (Red.) (1994): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992, hrsg. vom Filmmuseum Potsdam, Henschel Verlag, Berlin.

Schieber, Elke (1994): Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns 1980 bis 1989, in: Ralf Schenk (Red.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992, hrsg. vom Filmmuseum Potsdam, Henschel Verlag, Berlin.

Schittly, Dagmar (2002): Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen, Ch. Links Verlag, Berlin.

Schmidt, Hannes (1984): Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein. Gespräche, in: Aus Theorie und Praxis des Films 2/1984, VEB DEFA-Studio für Spielfilme, Betriebsakademie, Potsdam.

Schröter, Ursula/Ullrich, Renate (2004): Patriarchat im Sozialismus? Nachträgliche Entdeckungen in Forschungsergebnissen aus der DDR, Dietz Verlag, Berlin.

Toeplitz, Jerzy (1979): Geschichte des Films, Bd. 1, 1895–1928, Henschel Verlag, Berlin.

Träger, Claus (Hrsg.) (1986): Wörterbuch der Literaturwissenschaft, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig.

Ulbricht, Walter (1966): Offener Brief, in: Neues Deutschland, 23.1.1966.

Ullrich, Helmut (1982): Pugowitza, in: Aus Theorie und Praxis des Films 5/1982, VEB DEFA-Studio für Spielfilme, Betriebsakademie, Potsdam.

Ullrich, Renate (1997): Lebensentwürfe – Schauspielerinnen und ihre Rollen, in: Kaufmann, Eva/Schröter, Ursula/Ullrich, Renate (1997): «Als ganzer Mensch leben.» Lebensansprüche ostdeutscher Frauen, trafo Verlagsgruppe, Berlin.

Vater, Hubert (1981): Erwartungen eines Lesers an DEFA und Fernsehen, in: Neues Deutschland, 17.11.1981.

Verordnung (1953): Verordnung über die Bildung volkseigener Produktionsbetriebe vom 16.4.1953. § 1, Abschnitt 1, in: Gesetzblatt der DDR, Nr. 52/1953 vom 22.4.1953.

Wander, Maxie (1977): «Guten Morgen, du Schöne», Buchverlag Der Morgen, Berlin.

Wellm, Alfred (1975): Pugowitza oder Die silberne Schlüsseluhr, Kinderbuchverlag, Berlin.

Wolf, Christa (1979): Fortgesetzter Versuch. Aufsätze. Gespräche. Essays, Reclams Universalbibliothek, Leipzig.

Zschoche, Hermann (2002): Sieben Sommersprossen und andere Erinnerungen, Das Neue Berlin, Berlin.