

HUMBOLDT UNIVERSITÄT ZU BERLIN
Philosophische Fakultät II
Institut für neuere deutsche Literatur

Nach dem Mauerbau.
Literatur, Film und Fernsehen
in der DDR der 60er Jahre
Dozent: Henning Wrage
Sommersemester 2006

„Die Heroisierung des Abseitigen“

Eine Studie über den nach dem 11. Plenum des
ZK der SED verbotenen Film „Jahrgang 45“

Silje Landsmann
Krausnickstr. 7
10 115 Berlin
siljelandsmann@yahoo.com
Matrikelnummer: 406251

INHALTSVERZEICHNIS

1 EINLEITUNG	2
1.1 PROBLEMFORMULIERUNG.....	2
1.2 THEORIE UND METHODE.....	3
1.3 MATERIALIEN	4
2 THEORETISCHER RAHMEN	5
2.1 SOZIALISTISCHER REALISMUS IN DER DDR.....	5
2.2 GEORG LUKÁCS' BEDEUTUNG FÜR DIE LITERARISCHEN DISKUSSIONEN DER ZEIT	6
3 DAS KULTURPOLITISCHE KLIMA IN DER DDR DER 60ER JAHRE	8
3.1 DAS LEBEN ALS KÜNSTLER IN DER DDR.....	8
3.2 DIE GESCHICHTE DER DEFA	9
3.3 DAS 11. PLENUMS DES ZK DER SED.....	10
3.3.1 <i>Die Auswirkungen des 11. Plenums für die DEFA</i>	11
4 DER FILM „JAHRGANG 45“	13
4.1 REGISSEUR JÜRGEN BÖTTCHER UND DIE ENTSTEHUNG DES FILMS.....	13
4.2 DAS VERBOT VOM „JAHRGANG 45“	14
4.2.1 <i>Offizielle Gründe</i>	15
4.3 INTERNE ERKLÄRUNGSFAKTOREN.....	16
4.3.1 <i>Die Darstellung von Al und Li</i>	16
4.3.2 <i>Schlechte Vorbilder und die Heroisierung der Abseitigen</i>	18
4.3.3 <i>Fehlender sozialistischer Realismus</i>	19
4.3.4 <i>Das Politische im Nicht-Politischen</i>	20
4.3.5 <i>Die Darstellung der SED und DDR</i>	21
4.3.6 <i>Generationskonflikte</i>	21
4.3.7 <i>Westliche Tendenzen</i>	22
4.3.8 <i>Die Provokation in der Ästhetik und Normabweichung</i>	23
4.3.9 <i>Individualitätsansprüche</i>	24
4.3.10 <i>Individuelle Interpretationsmöglichkeiten</i>	24
4.4 EXTERNE ERKLÄRUNGSFAKTOREN	25
4.4.1 <i>Die Erziehung der Jugend</i>	25
4.4.2 <i>Eine kollektive und persönliche Strafe</i>	26
4.4.3 <i>Die Machtdemonstration der SED</i>	27
5 SCHLUSSFOLGERUNG	29
5.1 DIE NOTWENDIGKEIT VON BEACHTUNG DES KONTEXTS	29
5.2 DER WIDERSPRUCH ZWISCHEN DEM SOZIALISTISCHEN REALISMUS UND LEBENSWELTLICHEN REALITÄT ..	30
5.3 DIE KOMPLEXITÄT DES VERBOTS	31
6 LITERATURVERZEICHNIS	33

1 Einleitung

Die 60er Jahre der DDR war eine Zeit von vielen verschiedenen Strömungen geprägt und die erste Hälfte dieses Jahrzehntes war eine Periode, in der sich Autoren und Regisseure ziemlich frei entfalten konnten. Infolge des Mauerbaus 1961 entwickelte sich ein relativ liberales Klima für Künstler, hauptsächlich auf Grund der Empfindung, dass der „anti-faschistische Schutzwall“ die Republik gegen den Feind (damit war hauptsächlich die BRD gemeint) schützte. Eine Konsequenz des Baus war, dass äußere Störungen verschwanden und dass man gezwungen war, sich mit der eigenen Gesellschaft und Geschichte auseinanderzusetzen. Die volle Aufmerksamkeit wurde auf das eigene Land gerichtet und bei vielen Künstlern nährte sich die Hoffnung, den echten Sozialismus jetzt in die Tat umsetzen zu können. Sie waren vom Glauben an das System erfüllt, wollten jedoch die Wirklichkeit wahrhaft darstellen. Mit ihrer Literatur hatten die Künstler ein bedeutungsvolles Werkzeug, den DDR-Alltag darzustellen (Becker 1999 S. 139).

Nach dem Vorbild der Sowjetunion war die einzige von der SED erlaubte und akzeptierte Darstellungsform der ‚sozialistische Realismus‘. Diese Tatsache bedeutete, dass es Regeln und Vorschriften gab, die zu befolgen waren, und es fiel vielen Künstlern schwer, sich an diese Wirklichkeit anzupassen. Sie wollten die wirkliche Gesellschaft darstellen; nicht nur die positiven Erscheinungen, sondern die Republik mit sowohl ihren Schwächen als auch ihren Stärken. Daraus konnte man sich Wissen aneignen und den Sozialismus weiterentwickeln. So erschienen zu dieser Zeit mehrere von der SED-Führung als kritisch aufgefasste Werke und Filme, und es wurde zur Diskussion gestellt, wie die Partei damit umgehen sollte (Mückenberger 1990 S. 9, 14). Ende des Jahres 1965 fand das 11. Plenum der ZK der SED statt. Die eigentlich als ein Wirtschaftsplenium gedachte Tagung entwickelte sich stattdessen zu einem Kulturplenium und hatte sowohl mehrere Verbote als auch Einschränkungen für die kulturell Wirkenden zur Folge. Bei der DEFA kamen die Folgen des Plenums besonders deutlich zum Ausdruck. Fast ein ganzer Jahrgang von Filmen wurde verboten, was lang anhaltende Konsequenzen für die ganze Produktionsstruktur hatte und eine erhebliche Einschüchterung der Künstler und eine Verengung von künstlerischen Freiräumen mit sich führte (Carpentier-Tanguy 2001 S. 121).

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf dem DEFA-Film „Jahrgang 45“ von Jürgen Böttcher, der nach der Vorführung des Rohschnittes 1966 verboten und erst 1990 uraufgeführt wurde.

1.1 Problemformulierung

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Bedeutung und den Nachwirkungen des 11. Plenums des ZK der SED für das kulturpolitische Klima in der DDR der 60er Jahre. Für viele Autoren

und Regisseure wurde ein Berufsverbot verhängt und die Bedingungen für diejenigen, die noch arbeiten konnten, wurden verschärft.

Konkreter formuliert ist mein Ziel, den nach dem 11. Plenum verbotenen DEFA-Film „Jahrgang 45“ zu analysieren und eine Erklärung des Verbots zu finden. „Jahrgang 45“ ist nicht ausgesprochen kritisch gegen das sozialistische System, enthält jedoch Momente, die nicht für passend gehalten wurden. Welche Begründungen gab es für dieses Verbot? War es eine kollektive Strafe gegen die neue Generation Regisseure, die in den 60er Jahren zur Sprache kamen? Oder war der Film eine verdeckte kritische Äußerung?

Einerseits steht ein Teil der Erklärung im Zusammenhang mit dem damaligen Zeitgeist und dem gesellschaftlichen Klima, andererseits gibt es aber auch im Film Elemente, die das Verbot begründen könnten. Beide Auffassungen sind für sich in der Literatur vertreten, eine tiefgründige Einbeziehung und Beachtung beider Seiten ist jedoch nicht vorhanden. Meiner Meinung nach schließt die eine Einstellung die andere nicht aus. Meine Ambition ist es, eingehende Untersuchungen über die wirklichen Verbotsursachen mit Fokus auf sowohl externe als auch interne Faktoren anzustellen und daraus Schlüsse zu ziehen. Die Frage, ob man das Verbot zu der Zeit in irgendeiner Weise rechtfertigen könnte, wird mit in Betracht gezogen; so auch welche Konsequenzen es auf die Dauer hatte.

1.2 Theorie und Methode

Mit Ausgangspunkt des widersprüchlichen Begriffes ‚sozialistischer Realismus‘ wird der Film „Jahrgang 45“ eingehend analysiert. Hierbei wird auf das, was auf dem 11. Plenum gesagt und wie es interpretiert wurde, tiefer eingegangen. Um ein möglichst differenziertes Bild zu schaffen, wird das, was Böttcher und andere Künstler sowohl damals als auch im Nachhinein sagten, untersucht werden.

Der gesellschaftliche Hintergrund soll ausführlich dargestellt werden, da er wichtig ist, um die Zusammenhänge verstehen zu können. Um das Verbot erklären zu können, müssen weiterhin die theoretischen Grundlagen des sozialistischen Realismus beachtet werden, sowie der soziale Kontext der Zeit. Wie schon erwähnt war der sozialistische Realismus ein Kernbegriff in der Literaturdiskussion dieser Zeit und hat daher Bedeutung für die Analyse des Verbots. Vielen Autoren und Regisseuren fiel es schwer, sich an die Anforderungen dieses Schemas anzupassen. Die künstlerische Entwicklung wurde gehemmt, wenn sie nicht schreiben und arbeiten konnten, wie sie wollten. Es existierte also ein deutlicher Widerspruch zwischen dem sozialistischen Realismus und der lebensweltlichen Realität – ein Widerspruch, der in dieser Arbeit näher behandelt werden soll. In diesem Kontext muss auch die Bedeutung des Literaturwissenschaftlers Georg Lukács betont und erklärt werden.

Die Sehgewohnheiten des Kinopublikums und die Gesellschaftsverhältnisse der 60er Jahre waren anders als die heutigen, was bei der Analyse nicht vergessen werden darf. Diese Tatsache wird sowohl im Zusammenhang mit den Erklärungsfaktoren als auch in einem eigenen Abschnitt erörtert.

1.3 Materialien

Der Gegenstand dieser Untersuchung ist, wie bereits erwähnt, der Film „Jahrgang 45“ und dieser ist somit auch die primäre Quelle bei der Analyse. Sekundärmaterial spielt aber auch eine entscheidende Rolle. Nach mehr als 40 Jahren ist es schwer festzustellen, was damals wirklich passiert ist und daher dient eine Vielfalt verschiedener Quellen als Grundlage, um ein möglichst differenziertes Bild zu erzeugen.

Interviews mit Jürgen Böttcher sind von Bedeutung, so auch Unterlagen vom 11. Plenum des ZK der SED aus dem Jahre 1965. Gute Hintergrundkenntnisse sind eine Voraussetzung um Fragen, die bei der Filmanalyse entstehen, erfolgreich beantworten zu können, und hier sind geschichtliche Werke behilflich. Zur theoretischen Diskussion stütze ich mich einerseits auf einigen Texten Georg Lukács', andererseits ziehe ich auch andere Theorien und Überlegungen zum Thema in Betracht. Gespräche mit Dr. Pfützner, ehemaliger Dramaturg beim Deutschen Theater, haben fruchtbare Anregungen gegeben.

2 Theoretischer Rahmen

2.1 Sozialistischer Realismus in der DDR

Wenn man sich mit dem kulturellen Leben in der DDR der 60er Jahre auseinandersetzt, ist eine Diskussion über den Begriff des ‚sozialistischen Realismus‘ und die Bedeutung dieser Kunstdoktrin für die kulturelle Entwicklung der Republik unvermeidlich.

Ab 1932 galt die Doktrin des sozialistischen Realismus in der Sowjetunion. Der Inhalt dieser Lehre war die parteiliche Darstellung der Wirklichkeit – auf diese Weise sollte das Volk zu den Idealen des Sozialismus erzogen werden. In der DDR war der sozialistische Realismus seit dem Ende der 40er Jahre die einzige gültige Kunstauffassung. Der Kern war die Darstellung des positiven Helden, der eine Identifikationsfunktion erfüllen und eine optimistische Auffassung der Welt vermitteln sollte. Man war sich jedoch von der Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit der Gesellschaft bewusst. Konflikte könnten und sollten behandelt werden, jedoch nur, wenn sie am Ende eine befriedigende Lösung fanden und wenn man daraus Schlüsse ziehen konnte. Ein weiterer wichtiger Punkt war die Anerkennung der führenden Rolle der Partei in der Literatur (Ihme-Tuchel 2000). In allen diesen Hinsichten erwies sich der Film „Jahrgang 45“ als problematisch, wie noch zu zeigen sein wird.

1951, fast gleichzeitig mit der Verbreitung der Grundsätze des sozialistischen Realismus in der DDR, wurde durch die SED der „Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur“ aufgenommen. Die Definition des Formalismus in dem SED-Parteidokument war Kunst, in der der Form mehr Bedeutung zugemessen wurde als den inhaltlichen Komponenten. In diesem Dokument wurde betont, dass die Subjektivität des Künstlers zweitrangig sei, vor der Darstellung der vollständigen Objektivität. Darin verbarg sich jedoch ein Paradox. Nur das, was adäquat war, sollte objektiv geschildert werden, andere Tatsachen wurden ignoriert (Ihme-Tuchel 2000). In dieser Arbeit soll gezeigt werden, dass gerade die Subjektivität und der Fokus auf die Form den Film „Jahrgang 45“ zu einem Problemfall machte.

In der DDR wurde die Kunst als ein Werkzeug mit bestimmten politisch-praktischen Aufgaben betrachtet. Literatur sollte eine aktive Rolle für den Aufbau des Sozialismus spielen und ihr wurde auf diese Weise eine wichtige Funktion zugeschrieben. Im Nachhinein kann behauptet werden, dass die Zensur eine logische Folge von dieser Funktionsbestimmung der Kunst war, da man zwischen verschiedenen Arten der Literatur unterschied. Die „staatsgefährdende“ war unerwünscht und sollte nicht von der Bevölkerung konsumiert werden (Jäger 1991 S. 137-139). Diese Hypothese kann Zensur zwar nicht berechtigen, bietet aber einen zusätzlichen Erklärungsfaktor zum restriktiven Umgang mit der Kunst.

Die Parteiführung hat aber auch eingesehen, dass es wichtig war, dass sich die Bevölkerung mit der Kunst identifizieren konnte und in der Theorie wurde die Verbindung zwischen Kunst und Realität untermauert (Śliwińska 2005 S. 90). In der Praxis sah es aber ganz anders aus – nur die von der SED als passend betrachtete Realität, also das Idealbild einer Gesellschaft, durfte dargestellt werden. Folglich gab es auch Diskussionen über das richtige Verständnis des sozialistischen Realismus. Politiker und Künstler vertraten in dieser Hinsicht nicht immer die gleiche Linie, was noch zu zeigen sein wird.

2.2 Georg Lukács' Bedeutung für die literarischen Diskussionen der Zeit

Der ungarische Philosoph, Literaturkritiker und -wissenschaftler Georg Lukács nimmt einen wichtigen Platz in der Diskussion des Begriffs des sozialistischen Realismus ein. Seine Theorien zu diesem Thema sind behilflich bei der Analyse des zu untersuchenden Films und bieten einen Teil der Verbotserklärung. Zuerst muss aber die Stellungnahme der SED zu Lukács berücksichtigt werden.

Lukács galt lange als einer der wenigen marxistischen Literaturtheoretiker der Gegenwart und wurde hoch geachtet. Die SED hatte jedoch eine komplizierte Beziehung zu ihm und war nicht immer mit seiner Auffassung des sozialistischen Realismus einverstanden. (Gallée 1996 S. 69). 1956 nahm Lukács am Ungarn-Aufstand aktiv teil, und diese Ereignisse gaben der SED den Anlass, ihn als Verräter abzustempeln. Seit 1957 wurden seine Theorien als falsch und schädlich betrachtet (ebd. S. 161-162). Man nahm Abstand von ihm und seinem Kurs und warf ihm vor, bürgerliche und dekadente Gedanken zu verbreiten (Śliwińska 2005 S. 175-177).

Die SED-Führung hatte Probleme mit der Person Lukács, da er in ihren Augen kontrarevolutionär war. Die Ironie der Geschichte ist, dass man im Großen und Ganzen die gleiche Einstellung zu seinen Prinzipien hatte. So war es möglich, einerseits Abstand von ihm zu nehmen, andererseits seine Ideen zu verfechten (allerdings ohne seinen Namen zu nennen) (Spies 1991 S. 40). Die Kampagne gegen Lukács basierte also vor allem auf politischen Aspekten, weniger auf inhaltlichen (Gallée 1996 S. 242).

Außer jedem Zweifel steht, dass Lukács' Ideen am Anfang der 60er Jahre noch von Bedeutung waren und dass er eine große Rolle für die Verbreitung des sozialistischen Realismus in der DDR spielte. Trotz der in diesem Zeitraum scharfen Polemik gegen ihn von Seiten der SED, wurde seine in den 30er Jahren gegen die moderne Literatur eingenommene Position befürwortet (Spies 1991 S. 34). In diesem Abschnitt werden hauptsächlich seine Essays „Kunst und objektive Wahrheit“ von 1934 und „Erzählen oder Beschreiben?“ von 1936 behandelt, denn hier kommt seinen Einfluss auf den Literaturdiskurs der DDR deutlich zum Ausdruck.

Lukács' Unterscheidung zwischen „Beschreiben“ und „Erzählen“ spielte eine entscheidende Rolle für die Entwicklung der sozialistischen Literaturwissenschaft – eine auch in der Debatte um den Film „Jahrgang 45“ deutlich werdende Tatsache.

Für Lukács liegt der Unterschied zwischen Erzählen und Beschreiben hauptsächlich in dem Anspruch auf Vollständigkeit: „Das Erzählen gliedert, die Beschreibung nivelliert“ (ebd. S. 132). Beschreiben als Methode des Dichters erfasst seiner Meinung nach nur eine Reihe

von Zufälligkeiten, von Elementen ohne tiefere Bedeutung und ist damit wenig aussagefähig über die Realität. Das Erzählen dagegen zeigt die Ganzheit der Welt im literarischen Ausschnitt und bringt alle Teile zu einer Einheit zusammen. In der Beschreibung besteht stets die Gefahr, dass Details unverhältnismäßig große Bedeutung zugeschrieben werden und dass Wesentliches dabei verloren geht. Das Resultat ist eine enge, einseitige Widerspiegelung der Wirklichkeit (ebd. S. 133). Seiner Meinung nach kann wahre Kunst nur durch Erzählen zustande kommen (Lukács 1936 S. 119). Lukács schließt die Benutzung der Beschreibung nicht ganz aus, allerdings kann die Beschreibung nur einen gewissen Teil der Erzählung ausmachen (ebd. S. 121):

„Wird aber eine Beziehung auf der Grundlage der Beschreibung hergestellt, so wird die Sache noch schlimmer. [...] Der Blickpunkt des Autors hüpfert unruhig umher. Es entsteht ein ununterbrochenes Flimmern der wechselnden Perspektiven. Der Autor verliert seine Übersicht, die Allwissenheit des alten Epikers. Er sinkt absichtlich auf das Niveau seiner Gestalten: Er weiß über die Zusammenhänge nur so viel, wie die einzelnen Gestalten jeweils wissen. Die falsche Gegenwärtigkeit des Beschreibens verwandelt den Roman in ein schillerndes Chaos. [...] Die Beschreibug zieht die Menschen auf das Niveau der toten Gegenstände herab“ (ebd. S. 138-139).

Lukács betont die Bedeutung des Zusammenhangs und eines vollständigen und objektiven Bilds der Wirklichkeit. Bei der einfachen Beschreibung werden die Menschen in naturalistischer Weise gezeichnet. Er kritisiert z.B. die Darstellung von Themen, die nichts mit der eigentlichen Handlung zu tun haben und betont die Wichtigkeit vom Vorkommen eines zentralen Helden, der dem Rezipienten eine Lebensorientierung gibt. Details können dargestellt werden, aber nur, wenn sie einen Sinnzusammenhang mit der Haupthandlung hätten.

Mit dem Argument, dass die Welt in ständiger Veränderung ist, dass sich die Literatur als Folge davon auch verändert und dass die Beschreibung somit eine objektive Widerspiegelung der Wirklichkeit sein kann, ist er nicht einverstanden. Auf der Oberfläche sei die Welt schon immer von Verwirrungen geprägt, und die Aufgabe des Künstlers liege eben darin, diesen einzelnen Teilen eine Ganzheit zu verschaffen (ebd. S. 159-160).

Die Gestaltung von Einzelmenschen soll exemplarisch sein, der Künstler soll sie so darstellen, dass eine deutliche Entwicklung erkennbar ist. Er muss Stellung nehmen, und nicht einfach das zeigen, was mit den bloßen Augen zu sehen ist (Lukács 1934 S. 79).

In diesen Aussagen sind zwei seiner Grundauffassungen zu erkennen; nämlich der Anspruch auf Totalität und das Erscheinen eines Typus (Spies 1991 S. 38). Das Kunstwerk liegt eben darin, dass es eine *Widerspiegelung* der Wirklichkeit ist, nicht die Wirklichkeit, und somit über Einzelercheinungen hinaus erklärt werden muss – nur dann kann von *Objektivität* gesprochen werden. Der Gesamtprozess ist das Wichtige. Alles anderes ist Lukács Meinung nach „rein zufällig, willkürlich und subjektiv“ (Lukács 1934 S. 80-82).

Die Wichtigkeit dieser theoretischen Ideen soll nicht unterschätzt werden und daran soll bei Auseinandersetzungen mit Werken dieser Zeit festgehalten werden. Um Lukács' Standpunkt in einem Satz auszudrücken: alles, was nicht für die zentrale Handlung von Bedeutung ist, soll nicht dargestellt werden. In der vorliegenden Arbeit wird die Bedeutung dieser Denkart am Beispiel von ausgewählten Szenen im Film „Jahrgang 45“ beleuchtet. Denn der Film ist das genaue Gegenteil einer solchen Einstellung und es wird dafür plädiert, dass das dazu beigetragen hat, das Verbot zu rechtfertigen. Zusätzlich wird gezeigt, welchen Einfluss und welche Bedeutung dieser Gedankengang für die damalige Auffassung der Kunst hatte.

3 Das kulturpolitische Klima in der DDR der 60er Jahre

3.1 Das Leben als Künstler in der DDR

Das Leben als Künstler in der DDR unterschied sich vom Künstlerleben in westlichen Ländern. Solange sie die „führende Rolle der Arbeiterklasse und ihrer Partei in der Kulturpolitik“ anerkannten und dem sozialistischen Realismus als Darstellungsform folgten, hatten die Künstler eine hohe Position in der Gesellschaft und waren mit besonderen Privilegien ausgestattet (Schnell 1993 S. 7-8). Die Künstler mussten sich also anpassen, um arbeiten zu können und folglich war die Literaturproduktion zum großen Teil von der offiziellen Kulturpolitik der SED abhängig. Literatur und Filme wurde in der DDR als ein Instrument der Politik betrachtet, und unterlagen deshalb einer besonderen Beobachtung und vielerlei Restriktionen (ebd. S. 113-114).

Die Literatur hatte sozialpädagogische Aufgaben und die Künstler hatten wie erwähnt einen besonderen Stellenwert in der Gesellschaft (Emmerich 1996 S. 12-13, 42). Stalins bekannte Worte zu Autoren als „Ingenieuren der menschlichen Seele“ bestätigen diese Einstellung (Jäger 1991 S. 140). Es wird auch im folgenden Zitat vom sowjetischen Ideologen Andrej Shdanow deutlich:

„Dabei muss die wahrheitsgetreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung mit der Aufgabe verbunden werden, die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen“ (Schnell 2003 S. 111).

Die in der DDR lebenden Künstler glaubten zum großen Teil an den Sozialismus und wollten bei der Aufbauarbeit beteiligt sein. Daher muss es schwierig gewesen sein, ihr subjektives künstlerisches Potential nicht als Werkzeug für diese Arbeit benutzen zu können. Die kulturellen Bedingungen veränderten sich ständig und es gab in den 50er und 60er Jahren mehrere Perioden, die heute als eher kulturpolitisch liberal betrachtet werden können. Das 11. Plenum 1965 bildete eine markante Zäsur in dieser Hinsicht, und zerstörte für eine lange Zeit die Beziehung zwischen Künstlern und Politikern (Richter 1994 S. 159, 195-196).

Es scheint widersprüchlich, dass die SED durch eine solche Politik auf Konfrontationskurs mit vielen ihren Intellektuellen ging. Es kommt mir vor, als wäre es vernünftiger gewesen, diese Künstler auf der eigenen Seite zu behalten. Mit den Berufsverboten und verschärften Arbeitsbedingungen breiteten sich Kritik und Skepsis der Partei und ihrer Politik gegenüber aus. Selbst wenn die Betroffenen keinen Spielraum hatten, Gesellschaftskritik auszuüben, kann diese Tatsache nur als eine Vernachlässigung des künstlerischen Potentials der SED betrachtet werden. Viele Künstler mit einer starken Bindung an den Staat gaben allmählich die Hoffnung auf ein sozialistisches System auf (Emmerich 1997 S. 42).

3.2 Die Geschichte der DEFA

Die DEFA, Deutsche Filmgesellschaft AG, wurde am 17. Mai 1946 gegründet. Seit Beginn hatte die DEFA immer eine widersprüchliche Position in der DDR. Einerseits hatte sie ein staatliches Monopol und unterlag der Kontrolle der SED. Die Hauptaufgabe der DEFA war folglich, als Werkzeug beim Aufbau des sozialistischen Systems zu wirken und die SED hatte das letzte Wort über alles, was produziert wurde. Andererseits musste die DEFA auch das Publikum ins Kino locken. Durch die Produktion von anspruchsvollen Qualitätsfilmen sollte das Volk erzogen werden (Geiss 1997 S. 7). Hier zeichnet sich ein Spannungsfeld zwischen der Aufgabe des Films und der tatsächlichen Umsetzung ab.

In den Anfangsjahren der DEFA war die Beschäftigung mit dem Faschismus von großer Bedeutung für die Kultur- und Filmpolitik, mit der Zeit wurden aber sehr unterschiedliche Filme produziert. Ab 1952 sah man das anti-faschistische demokratische Projekt als abgeschlossen, und beschäftigte sich im zunehmenden Maße mit dem sozialistischen Aufbau (Śliwińska 2005 S. 86). Von da an spielte auch die Zensur eine größere Rolle. Verbote kamen in dieser Zeit nicht häufig vor, aber die Drehbücher wurden streng kontrolliert und mussten oft umschrieben werden. Beispielsweise stand man ästhetischen Experimenten skeptisch gegenüber (Geiss 1997 S. 14).

Ein Problem für die DEFA dieser Zeit war, dass sie über wenig qualifizierte Regisseure verfügte, was Auswirkungen auf die Filmproduktion hatte. Zur Lösung dieser Angelegenheit wurde 1954 die Deutsche Hochschule für Filmkunst in Babelsberg gegründet (ebd. S. 16-17). Hier entwickelte sich eine neue Generation von Filmemachern, die ab Ende der 50er Jahre tätig waren. Diese Regisseure hatten eine eigene Einstellung zum Leben, die in ihren Filmen zum Ausdruck kam und ein neues Kapitel in der Filmgeschichte der DDR einleitete (Gregor 1990 S. 179).

Der Bau der Mauer am 13. August 1961 war auch für die DEFA ein wichtiges Ereignis. Selbst wenn die Künstler unterschiedlich darauf reagierten, erzeugte der Mauerbau auch Hoffnung. Man glaubte, dass sich die kulturpolitische Situation jetzt stabilisieren würde, und dass es die Möglichkeit geben würde, Kritik zu üben, da der Einfluss des Westens über die offene Grenze plötzlich kein Thema mehr war. Man konnte sich auf das eigene Land und den Aufbau des Sozialismus konzentrieren, ohne dem Einfluss vom westlichen Kapitalismus ausgesetzt zu sein. Diese ersten Jahre nach dem Mauerbau waren daher von einer ziemlich liberalen Stimmung geprägt (Geiss 1997 S. 19).

Eine weitere Erklärung für diese liberale Periode liegt darin, dass die DEFA zu dieser Zeit in Schwierigkeiten geriet. Sie erlebte einen dramatischen Zuschauerrückgang, und selbst wenn die SED immer wieder versuchte, den Filmschaffenden die Schuld dafür zu geben, bereitete es ihr große Sorgen. Die Politiker sahen ein, dass die Künstler sich nicht alles gefallen ließen, und sahen sich deswegen gezwungen, die Situation ein wenig zu entspannen und die Bedingungen zu verbessern. Die Auflockerung spiegelte sich unter anderem in der Leitung der DEFA. Ihr wurde mehr Selbständigkeit zugestanden, und junge Leute bekamen die leitenden Posten. In dieser Zeit entstanden viele experimentelle Filme, die sich mit der Realität in verschiedener Art und Weise auseinandersetzten. Für die Regisseure bedeutete es eine erweiterte schöpferische Freiheit, und eine Möglichkeit, die eigenen Grenzen zu testen (Schittly 2002 S. 26).

Filmschaffende porträtierten verstärkt alltägliche Probleme, wie beispielsweise die Schwierigkeiten der Jugend, sich in der Gesellschaft zurechtzufinden, mit dem Ziel, dass sich

die Bevölkerung mit den Filmen identifizieren konnte. Zum Alltag gehörten auch Heuchlerei, Anpassung und Kritik, und durch die Darstellung ihrer Wirklichkeit, wollten die DEFA-Regisseure das Publikum wieder ins Kino locken. Es gefiel den SED-Politikern nicht, dass die neue Generation von Filmschöpfern diese Tatsachen ans Licht brachte (ebd. S. 26).

In dieser kreativen Zeit entstand Jürgen Böttchers Film „Jahrgang 45“ in der Gruppe „Roter Kreis“. Die DEFA war zu dieser Zeit dezentralisiert organisiert, und es gab eine Vielzahl solche Arbeitsgruppen, die sowohl wirtschaftlich als auch künstlerisch mehr oder wenig selbständig arbeiteten. In der öffentlichen Gesellschaft waren diese fruchtbaren Vibrationen noch nicht spürbar, jedoch wohl bei der DEFA in den geführten Diskussionen, den Vorbereitungen und der allgemeinen Atmosphäre. Es war eine zu erhöhter Kreativität und Produktivität führende Entwicklung, und es wurde von einer Aufbruchstimmung gesprochen. Die leitenden SED-Funktionäre sahen in dieser Entwicklung eine Gefahr (Geiss 1997 S. 20-21) und das Ergebnis dieses Unsicherheitsgefühls kam am 11. Plenum deutlich zum Ausdruck.

3.3 Das 11. Plenums des ZK der SED

Von 15. bis 18. Dezember 1965 fand das 11. Plenum des ZK der SED statt. Die als Wirtschaftsplenar gedachte Tagung entwickelte sich zu einem Kulturplenar, das tief greifende Konsequenzen für das kulturpolitische Klima der DDR hatte.

Man war sich der Wechselbeziehung zwischen Wirtschaft, Politik und Kultur bewusst, und schon auf der zweiten Bitterfelder Konferenz 1964 entschloss man sich dazu, die Kulturpolitik als ein „Subsystem“ innerhalb des „neuen ökonomischen Systems der Planung und Leitung der Volkswirtschaft“ (NÖS) zu betrachten (Emmerich 1996 S. 186). Es ist jedoch nachweisbar, dass die Diskussion der wirtschaftlichen Probleme der DDR das ursprüngliche Ziel der 11. Tagung war (Geiss 1997 S. 22).

Dass es nicht so ausfiel, ist u.a. auf Erich Apel zurückzuführen. Apel leitete ab 1958 die staatliche Plankommission, und war in dieser Funktion bei der Entwicklung des NÖS beteiligt¹. Heftige Kritik an seiner Person und seinen Entwürfen führte dazu, dass sich Apel am 3. Dezember 1965 das Leben nahm (URL 1). Es gab also in der Partei unterschiedliche Auffassungen über die Organisation der Wirtschaft. Statt diesen Streit deutlich zu machen, ging man auf dem Plenum mit wirtschaftlichen Fragen vorsichtig um und verlagerte den Schwerpunkt auf den Kulturbereich (Knoth 1991 S. 66). Dazu kamen die Schwierigkeiten, der Wirtschaft die Schuld für die beobachteten antisozialistischen Strömungen zu geben. Aus diesem Grund wurde versucht, der Kultur dafür verantwortlich zu machen. Der massive Angriff auf dieses Gebiet auf dem 11. Plenum kann also teilweise als eine Ablenkung beschrieben werden (Geiss 1997 S. 22).

Auf dem später als *Kahlschlag* bezeichneten Plenum wurden mehrere Werke und Filme verboten und viele Regisseure und Schriftsteller stießen auf heftige Kritik. Es wurde darauf

¹ „Das neue ökonomische System der Planung und Leitung der Volkswirtschaft“ (NÖS) war eine seit 1963 wegweisende sozialistische Variante der Marktwirtschaft, mit größerer Effektivität als Ziel. Erich Apel arbeitete 1965 mit einem Wirtschaftsabkommen zwischen der DDR und der Sowjetunion, das jedoch scheiterte. Sein Entwurf eines neuen Fünfjahresplanes wurde abgelehnt und das NÖS geriet zunehmend in die Kritik (URL 1).

beharrt, dass die Filme mitverantwortlich für den Wertezerfall der Jugend waren (Emmerich 1996 S. 181-182).

Es steht also fest, dass das Plenum eine tief greifende Zäsur in der Kulturpolitik der DDR markierte, und dass die führenden SED-Mitglieder dadurch die liberale Periode der letzten Jahre abrupt zu Ende brachten (Zühlke 1991 S. 33).

3.3.1 Die Auswirkungen des 11. Plenums für die DEFA

Wie für die generelle Kulturpolitik, spielte das 11. Plenum des ZK der SED auch für die DEFA eine entscheidende Rolle.

Auf dem Plenum wurden die zwei Filme „Denk bloß nicht, ich heule“ und „Das Kaninchen bin ich“ verboten. In der folgenden Zeit erlitten mehrere Filme das gleiche Schicksal, darunter „Jahrgang 45“. Mehrere Mitglieder der Studio-Leitung wurden ihrer Posten erhoben, darunter Kulturminister Hans Bentzien, sein Stellvertreter, der „Filmminister“ Günter Witt, der Studiodirektor Jochen Mückenberger und der Chefsdramaturg Klaus Wischnewski. (Richter 1994 S. 195-196)

Die folgende Zeit war schwierig für die DEFA-Regisseure. Einige wurden entlassen, für andere war die weitere Arbeit nur durch öffentliche Selbstkritik möglich. Alles, was produziert wurde, wurde genau überprüft, und von der liberalen Stimmung, die die früheren 60er Jahre geprägt hatte, blieb keine Spur. Eine deutliche Folge war, dass eine ganze Generation von Filmschaffenden nicht weiterarbeiten konnte (Geiss 1997 S. 23-24).

Die Folgen des Plenums überschattete auch das Jahr 1966. In diesem Jahr kamen nur 9 Filme zur Premiere (die später verbotene „Spur der Steine“ inkludiert), im Vergleich zu 27 im Jahre 1961. Insgesamt wurden 12 Filme als Folge des Plenums verboten (URL 2). Den Filmen wurde die Darstellung „einer dem Sozialismus fremden Lebensweise“ vorgeworfen (Schittly 2002 S. 26).

In den 60er Jahren war die DDR noch eine Lebensalternative für viele Künstler. Die an der Republik zweifelnden Einwohner hatten sie vor dem Mauerbau verlassen, und die meisten, die blieben, wollten in dieser Gesellschaft leben. Es ist hier von einer gewissen Naivität von der Seite der Künstler auszugehen. Sie konnten die Situation nicht richtig wahrnehmen; sie hatten ja das gleiche Ziel wie die Partei, nur die dazu führenden Wege unterschieden sich. Selbst nach den Berufsverböten blieb also die Hoffnung auf eine DDR, in der man auch Kritik üben könnte (Wischnewski 1991 S. 171-172).

Klaus Wischnewski, damaliger Chefsdramaturg der DEFA, erinnert sich an die Zeit vor dem Plenum:

„Die Jahre von 1961 bis 1965 sind in meiner Erinnerung voller Energie, Risiko und Selbstbewusstsein. In Theorie und Praxis haben wir viel gewonnen, und wir waren gleichzeitig, aus späterer Sicht betrachtet, von einer bestürzenden Naivität“ (in Richter 1994 S. 194).

Weiter beschreibt er das Gefühl, das nach dem 11. Plenum die DEFA prägte. Es lag noch einen Schimmer von Hoffnung in der Luft und die Künstler konnten die Geschehnisse nicht richtig begreifen. Man hat gesehen, was zum 11. Plenum passierte, glaubte jedoch immer noch, dass es ein Missverständnis sein musste und dass die Vernunft letztendlich siegen würde (Wischnewski 1991 S. 171-172).

Als Wolf Biermann 1976 ausgebürgert wurde, ist argumentiert worden, dass die SED auf diese Weise sich selbst schadete. Sie verlor das Vertrauen der Künstler und vergrößerte den Zwiespalt zwischen der Parteiführung der SED und der Entwicklung der Künste (Jäger 1991 S. 137). Es ist nicht nachvollziehbar ob es solche Reflektionen schon zur Zeit des 11. Plenums gab.

Allerdings ist es offenkundig, dass die Nachwirkungen des Plenums für die DEFA besonders hart waren. Es deutet vieles darauf hin, dass Lenins Worte: „Die Filmkunst ist die wichtigste aller Künste“ hier von Bedeutung sind. Die Filmproduktion war Staatsangelegenheit und der Film war ein wichtiges Medium, das mit Museen, Opern und Theaterstücken gleichgestellt war (Wischnewski 1994 S. 213). Es war schon vom Nationalsozialismus bekannt, dass man durch Filme Massen mobilisieren und für die eigene Sache gewinnen könnte (Schittly 2002 S. 23).

Wischnewski hat später gesagt, dass Einschüchterungen ab Sommer 1965 in der DEFA zu spüren waren. Niemand hat jedoch mit so einem harten Plenum und verheerenden Auswirkungen gerechnet. Selbst hat er den Parteiapparat als „das verlängerte 11. Plenum“ betrachtet (Pietzsch – Schenk 2004 S. 194-195, 197). Es wurde nach Möglichkeiten gesucht, weiterhin kreative Qualitätsfilme zu drehen. Gleichzeitig war es eine von Ungewissheit geprägte Zeit und somit stagnierte die Filmproduktion (Geiss 1994 S. 99, 102).

4 Der Film „Jahrgang 45“

4.1 Regisseur Jürgen Böttcher und die Entstehung des Films

Jürgen Böttcher wurde 1931 in Frankenberg in Sachsen geboren und verbrachte seine Kindheit und Jugend in Strahwalde². Von 1949 bis 1953 studierte er Malerei an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden. Es soll erwähnt werden, dass er 1961 aus dem Verband Bildender Künstler ausgeschlossen wurde, weil seine Bilder nicht der Methode des sozialistischen Realismus entsprachen. 1955 nahm er das Regiestudium an der neugegründeten Hochschule für Filmkunst in Babelsberg auf und absolvierte es im Jahre 1960. Ab dann arbeitete er als Regisseur im DEFA-Studio für Dokumentarfilm in Berlin und gehörte zu der neuen Generation junger Filmemacher, die viel Wert auf Individualität und eigene Entwicklung legte (URL 3).

Zuerst drehte er nur Dokumentarfilme, träumte jedoch immer davon, auch Spielfilme zu produzieren. Die Dokumentarfilme betrachtete er als einen Schritt auf dem Weg, „authentische, aus der unmittelbaren Wirklichkeit entwickelte“ Filme zu machen (Gregor 1990 S. 212).

Im April 1966 begann die Produktion des „Jahrgangs 45“. Jürgen Böttcher hat sich vom italienischen Neorealismus und von Spielfilmen mit dokumentarischem Charakter der frühen 50er Jahren inspirieren lassen. Mit seinem eigenen Film wollte er von den vorgegebenen Normen des sozialistischen Films ausbrechen. Damit ist aber nicht gesagt, dass er sich kritisch zum Sozialismus äußern wollte. Er hatte das Bedürfnis, etwas Neues und Einzigartiges zu kreieren, und „Jahrgang 45“ war sein erstes Experiment (ebd. S. 212-213).

„Jahrgang 45“ sollte sein einziger Spielfilm werden. Er wurde zwischen Roh- und Feinschnitt verboten, und gelang erst 1990 zur Premiere. Böttcher durfte nach dem 11. Plenum des ZK der SED keine Spielfilme mehr drehen³.

Schon bei der Arbeit mit den ersten Dokumentarfilm stieß er auf Probleme – sowohl „Drei von vielen“ als auch „Barfuß ohne Hut“⁴ wurden verboten. So hat er sich den letzteren gedacht:

„Ich hatte vor, eben über Gedanken, Empfindung, Träume, Ängste von Jugendlichen etwas zu machen. [...] Ich hatte vorgeschlagen, dass man über Krieg und Frieden, über die Liebe, über die Zukunft, über die Arbeit, über, ja das ist noch, über die Generation, über die Alten, über die Jungen, über das Verhältnis, na. Das wollte ich noch. Und da haben sie mir das alles gestrichen, haben gesagt, nur über die Arbeit. Da gab es kein Pardon“ (zitiert nach „dem Defa-Komplex – 1. Cinéma vérité made in GDR).

² Als anerkannter Maler ist er auch unter dem Pseudonym Strawalde gekannt.

³ Als Strafe arbeitete er einige Jahre unter J. Hadaschicks Leitung in der Gruppe Auslandsinformation. Er war weiterhin Angestellter im Dokumentarfilmstudio und musste auch offizielle, politische Vorgänge dokumentieren (Gregor 1990 S. 213).

⁴ Eine Bemerkung zu „Barfuß ohne Hut“. Er wurde zwar in der DDR verboten, aber von der Parteiführung als so gut betrachtet, dass er zu einem Kurzfilmfestival in Frankreich geschickt wurde (Böttcher – Richter 2000 S. 13).

Es stellt sich die Frage, wieso er trotzdem versucht hat, diese Motive im „Jahrgang 45“ zu thematisieren. Eine Ursache könnte sein, dass viel Geld in den Film investiert wurde, genauer gesagt 800 000 MDN⁵. Möglicherweise hat er gedacht, dass dieses Faktum es schwieriger machen würde, den Film zu verbieten, da das Geld dann als verschwendet betrachtet werden könnte. Zur Vermeidung solcher Situationen wurde nach dem Verbot tatsächlich ein Vorschlag zu stärkerer Beteiligung bei den Dreharbeiten gemacht (Richter – Schenk 2000 S. 20, 25).

Bei der Beschäftigung mit Böttchers Biographie tritt ein Bild eines Mannes hervor, der sich nicht anpassen will. Er besteht darauf, genau wie der Protagonist Al, seinen eigenen Weg zu gehen, selbst wenn er nicht der leichteste ist. Böttcher glaubte an das sozialistische System und war enttäuscht, dass seine Variante des Sozialismus nicht akzeptiert wurde:

„Und ich war so ein glühender...also als Kommunist habe ich mich nie gesehen, aber ich war an der Seite von Brecht [...] und Majakowski und Eisenstein, und an deren Seite bin ich ins Leben getorkelt nach diesem wahnsinnigen Faschismus, und ich wollte alles wieder gut machen an der Seite der Arbeiter und gegen die Kapitalisten, aber ehrlich, ja! Und so bin ich in alles rein, und unentwegt kriegte ich in die Presse, daß ich sonst was für ein Feind wäre“ (Poss 1997 S. 175).

Nach den Verboten seines Spielfilms, zwei seiner Dokumentarfilme und den Schwierigkeiten, als Maler zu wirken, hat Böttcher keine Spielfilme mehr gedreht. Sein Stolz war verletzt, er wollte sich nicht mehr ausliefern und wagte nicht den ungewissen Versuch, noch einmal einen Spielfilm zu drehen (ebd. S. 188-189). Als der Film 1990 uraufgeführt wurde, staunten viele Kritiker. Er kam als eine völlige Überraschung, als niemand gedacht hätte, dass solche Filme in der DEFA der 60er Jahre entstanden waren (ebd. S. 168).

4.2 Das Verbot vom „Jahrgang 45“

Eine wohlbegründete Frage ist, weshalb der Film überhaupt verboten wurde. War es einfach eine kollektive Strafe, die hauptsächlich gegen die kritischeren Filme „Das Kaninchen bin ich“ und „Denk bloß nicht, ich heule“ gerichtet war, oder gibt es andere Gründe, die das Verbot in irgendeinem Sinne rechtfertigen könnten? Einige zentrale Passagen des Films werden hierzu behandelt, mit der Zielsetzung, durch diese Interpretation Klarheit über den Hintergrund des Verbotes zu verschaffen. Was hat die SED so ängstlich gemacht und sie dazu geführt, den Film zu verbieten?

Jürgen Böttcher, der Kameramann Roland Gräf und die Dramaturgin Christel Gräf waren sich einig, dass sie mit dem Film neues Land betreten wollten. Der Rhythmus des Films sollte neu sein und das Drehteam wollte keinem Schema folgen (Poss 1997 S. 171-173, 180-181).

Böttcher war über das Verbot überrascht, und es fiel ihm schwer, so „verhöhnt und verdammt“ zu werden:

„Da war man so Mitte Dreißig und hatte ja alles gar nicht böse gemeint. [...] Nur'n bißchen lebendiger sollte es sein“ (Böttcher – Richter 2000 S. 18).

⁵ „Mark der Deutschen Notenbank“

Es gilt für die meisten Verbotsfilme der Zeit, dass sie keine sensationellen Sonderfälle in dem Sinne waren (Richter 1994 S. 159). Dr. Klaus Pfützner, damals Dramaturg am Deutschen Theater, teilt diese Auffassung. Zusammen mit anderen führenden Kunstschaffenden wurde er von oberen Parteiorganen zu geschlossenen Vorführungen von umstrittenen und dann teils verbotenen Filmen eingeladen. Diese Künstler haben jedoch die Verbote nicht verstehen können. Dr. Pfützner sei der Auffassung, dass sich die Parteiführung Sorgen machte, dass die Produktion solcher Filme eine kritische Welle auslösen könnte. Die Parteiführung wusste nicht was zu erwarten, wenn in den Medien die Scheinwerfer darauf gerichtet würden, dass die Ausübung von Systemkritik akzeptiert sei. Die Kunst in der DDR war relativ zu beherrschen, die Westmedien aber nicht. Denn diese würden jeden Ansatz einer kritischen Beleuchtung der DDR-Realität groß herausbringen, und die SED konnte es sich nicht leisten, auf ein Risiko einzugehen. Dr. Pfützner hält diese Sorge für unbegründet (Gespräch mit Dr. Pfützner, 2006-07-15).

4.2.1 Offizielle Gründe

Bei der Rohschnittsvorführung von „Jahrgang 45“ waren von Seite der Hauptverwaltung Film des MfK Dr. Jahrow und Schmidt-Schwarze anwesend. Sie hatten im Grunde genommen nichts gegen die Idee des Films, waren jedoch mit der Realisierung der Geschichte nicht einverstanden. Um einen richtigen sozialistischen Film daraus zu machen, hätte die Beziehung zur DDR und deren Bedeutung für die Entwicklung junger Leute deutlicher dargestellt werden sollen (Schenk – Richter 2000 S. 20).

Mehrmals wurde auf der Parteilosigkeit des Films beharrt, z.B. dass Al und seine Freunde keine sozialistischen Jugendlichen waren und dass das Bild des Kaderleiters nicht autoritär genug wirkte. Westliche Impulse, die Darstellung von Generationskonflikten und die ausgeprägte Individualität waren andere Kritikpunkte (ebd. S. 21). Die offizielle Begründung des Verbots kann in einem Satz zusammengefasst werden, nämlich dass der Film die „Heroisierung der Abseitigen“ war. Auch die Gestaltung des Milieus wurde negativ bewertet:

„Wir haben keine Slums in der DDR. Man muß den Böttcher dafür bewundern, daß er die Slums hergekratzt hat“ (Poss 1997 S. 174).

Solche Jugendlichen, solche Umgebungen gab es laut der Parteifunktionäre nicht in der Republik, er zeige also ein grundsätzlich falsches Bild der Gesellschaft und so könnte das Verbot auch rechtfertigt werden. Man wollte schließlich nur die eigene Heimat schützen (Gregor 1990 S. 213).

Dr. Jahrow von der HV Film äußerte sich in dieser Weise zum Film:

„So wie die Menschen in der Umwelt Als und Lis indifferent, nichtssagend, verworren und auf keinen Fall als Vertreter unserer gesellschaftlichen Ordnung gezeichnet wurden, ist auch das gesellschaftliche Milieu weit ab von den charakteristischen Merkmalen unserer sozialistischen Wirklichkeit. Trist, unfreundlich, schmutzig und ungepflegt wirken die verschiedenen Gebäude. [...] Al [...] ist bewusst als ein indifferenter, gedankenloser und unreifer junger Mann gezeichnet, der seine Arbeit macht, dann aber ohne Phantasie und Initiative seine Freizeit verbringt, der deshalb auch außerstande ist, seiner Ehe einen genügenden Inhalt zu geben [...] der Typ eines Jugendlichen, der in unser Republik mehr und mehr verschwunden ist. Al wirkt in seinem Habitus nahezu asozial“.

Dass Al einen typischen „Halbstarke“ verkörperte, stellte ein bedeutendes Problem dar. Der Erziehungsauftrag war ein wichtiger Teil des sozialistischen Realismus, und Al hatte, laut der HV Film, keine vorbildlichen Züge. Auch eine Geringschätzung der künstlerischen Aussage des Films war deutlich zu erkennen (Schenk – Richter 2000 S. 20, 22).

Wilhelm Roth, 1990 Redakteur für die Filmzeitschrift *epd Film*, hat sich diese Gedanken über das Verbot gemacht:

"JAHRGANG 45 ... ist wie ein inszenierter Cinéma-Vérité-Film, in dem Gesten und Bewegungen oft keine dramaturgische Begründung haben, ... in dem die Art sich zu bewegen aber auch eine Stilisierung bedeuten kann ... Für die Gralshüter des sozialistischen Realismus muss ein Film wie dieser besonders ärgerlich gewesen sein, weil er subversiv, trotz seiner harmlosen Geschichte, alle ästhetischen Standards des DEFA-Films untergräbt. Und die Geschichte ist natürlich auch nicht so harmlos: Hier meldet sich eine Generation, die den Staat mit seinen Vorschriften nicht mehr ernst nimmt" (URL 4).

Im folgenden Abschnitt wird auf das Verbot näher eingegangen. Wie schon angedeutet gab es ein breites Spektrum von Ursachen, die sowohl mit dem Film in sich als auch mit dem kulturpolitischen Klima der Zeit zu tun hatten. Es soll hier versucht werden, die Parallele zwischen den internen und den externen Erklärungsfaktoren aufzuzeigen.

4.3 Interne Erklärungsfaktoren

4.3.1 Die Darstellung von Al und Li

Bei der Beschäftigung mit den Verbotsursachen scheinen Betrachtungen zu der Art, wie Al und Li skizziert sind, unerlässlich. Die Darstellung der zwei Protagonisten sollen deshalb für sich behandelt werden.

Al und Li sind zwei junge Leute, deren Alltag von Richtungslosigkeit geprägt ist. Sie sind beide von einer unbeschreibbaren Sehnsucht nach etwas anderem erfüllt.

Dr. Jahrows Behauptung, Al sei indifferent und gedankenlos, verdient eine nähere Untersuchung. Er ist ein lässiger junger Mann, der keine Kompromisse schließen will. Er zeigt jedoch viel Lebensfreude, hat viele Freunde und eine gute Beziehung zu seiner Mutter. Er hat Li gern, aber ob er sie wirklich liebt, ist eine andere Frage. Unterbewusst spürt er den Druck der Umgebung (z.B. von Li, seinem Opa, seiner Mutter und dem Kaderleiter), dass er sich verändern soll und wehrt sich dagegen. Al wird in verschiedene Richtungen gezogen und muss mit widerstreitenden Polaritäten kämpfen.

Was die Parteifunktionäre an Al störte, ist, dass er sich gegen die Konventionen auflehnt. Er geht seinen eigenen Weg, selbst wenn er nicht weiß, wie dieser Weg aussieht. Ein ausdrückliches Verantwortungsbewusstsein fehlt und er vollzieht auch keine deutliche Wandlung. Wenn er sich verändern würde, und eine Entwicklung von einem Halbstarke zu einem verantwortlichen jungen Mann nachweisbar wäre, hätten die Politiker den Film wahrscheinlich nicht so abstoßend gefunden.

Es lässt sich beweisen, dass Al sich im Laufe der Geschichte entwickelt, aber vermutlich nicht im erwünschten Maße. Seine Wandlung kommt u.a. in der Szene im Krankenhaus zum

Ausdruck, wo er Li bei ihrer Arbeit betrachtet. Er sieht ein, wie gern er sie hat und, dass die Schuld seiner emotionalen Verwirrung nicht bei ihr liegt.

Al ist einerseits sympathisch, andererseits weist er bei näherer Betrachtung auch egoistische Züge auf. Er denkt immer erst an sich selbst. Er ist aber nicht böse, sondern unreif und naiv, und weigert sich, auch wenn er es nicht ausdrücklich sagt, erwachsen zu werden. Im Film kommt diese Tatsache in mehreren Szenen zum Ausdruck. Man sieht, dass er an Li und die kommende Scheidung denkt, um dann diese Gedanken gleich wieder zu vergessen. Al ist ein widersprüchlicher Charakter, da er selbst nicht so genau weiß, was er fühlt und denkt.

In der Szene im Tanzlokal drückt sich seine Ziellosigkeit deutlich aus. Er geht Li suchen, und findet sie beim Tanzen. Wenn sie aber mit ihm tanzen will, lehnt er es ab. Al tanzt mit einer anderen Frau um Li eifersüchtig zu machen und sie läuft davon. Li ist sich ihren Gefühlen mehr bewusst als er und man merkt, dass sie ihn noch immer liebt. Sie gibt ihm Chancen, die er aber nicht annimmt. In ihrem Gespräch draußen zeigt sich wieder seine Unreife. Li ist soweit gekommen, dass sie offen über ihre Beziehung sprechen kann, während er sich gleichgültig verhält.

Al hätte für die Beziehung kämpfen sollen. Er hat Urlaub genommen, um die Situation zu lösen. Anstatt dessen schlendert er durch die Straßen Berlins, sieht anderen Frauen nach und raucht Zigarren. Er genießt einfach das Leben, und die Beiläufigkeit seines Charakters drückt sich deutlich aus.

Im Laufe des Films sieht man immer wieder Paare, Familien und Kinder. Bei ihrer Arbeit ist Li im täglichen Kontakt mit Neugeborenen und ist von glücklichen Vätern und Müttern umgeben. Al und Li sind seit zwei Jahren verheiratet, und Li will jetzt einen Schritt weiter gehen in ihrer Beziehung. Man hat das Gefühl, dass sie sich danach sehnt, eine Familie zu gründen. Sie hat Al lieb, aber gleichzeitig erkennt sie, dass sie sehr unterschiedlich sind („Aber das verstehst du ja nicht. Und dann...du hast eben deine Autos und Motorräder, und ich habe meine Kinder“). Sie hat die Hoffnung, dass er sich verändern wird. Sie hat sich aber mit der Unwahrscheinlichkeit dieser Möglichkeit abgefunden, und hat sich in einer Weise schon mental von ihm getrennt. Al denkt gar nicht so weit wie Li. Er lebt hier und jetzt, und kümmert sich nicht um die Zukunft.

Li sagt nicht viel, und Al interpretiert ihre Schweigsamkeit als Gleichgültigkeit. Ein Beispiel ist die anfängliche Szene in der Wohnung. Li macht sich fertig, zur Arbeit zu gehen und fast nebenbei fragt sie Al, ob es nun dabei bleibt (mit der Scheidung). Sie hofft, dass er es sich anders überlegt hat, aber er versteht ihre Andeutung nicht. Er antwortet „Sicher. Warum nicht?“ und sieht gar nicht ein, wie sehr seine Worte sie verletzen.

Ein anderes Beispiel spielt in der U-Bahn. Sie sind auf dem Weg nach Hause nach dem Termin mit dem Scheidungsrichter. Für Li ist jetzt klar, dass er es mit der Scheidung ernst meint und sie will ihm daher den Ehering zurückgeben. Wie Al die Situation für Mogul erklärt, zeigt aber dass er sie anders interpretiert hat: „Sie war einverstanden, ich habe es dir ja gesagt. Wir sind noch nicht mal geschieden, da will sie mir schon den Ring zurückgeben!“.

Al und Li gehen an einander vorbei, finden keinen Zugang zu einander, verstehen sich nicht. Man hat das Gefühl, dass es nicht unbedingt die große Liebe ist und dass sie vielleicht nur zusammen bleiben, bis sie was Besseres finden. Kurz gesagt, empfinden Al und Li, dass das was sie haben nicht genügt. Gleichzeitig wissen sie nicht, wie sie ohne einander leben sollen. Böttcher stellt somit auch die Frage, wie viel man von der Liebe erwarten kann und soll.

Sie sind auf die Suche nach dem Sinn des Lebens, ein von Unschlüssigkeit und Ungewissheit geprägter Prozess. Diese Gefühle färben den ganzen Film, und gefielen den Kulturpolitikern nicht.

4.3.2 Schlechte Vorbilder und die Heroisierung der Abseitigen

Was schon in Betrachtung genommen worden ist, ist die Behauptung, dass der Film keine guten Vorbilder schaffte. Laut der Hauptverwaltung Film zeige er ein Bild der DDR-Jugend als parteilos, perspektivlos und ziellos, also keine in der DDR aufgewachsene Jugend (Schenk – Richter 2000 S. 20-22). Rückblickend empfindet man nicht, dass Al und Li so einen schlechten Einfluss wie damals behauptet ausüben. Sie haben eine Arbeit, äußern sich nicht systemkritisch und sind aus unserer heutigen Sichtweise ganz normale junge Leute⁶. In diesem Abschnitt wird der Frage nachgegangen, warum die Jugend im Film als schlechte Vorbilder betrachtet wurden.

Nach Auffassung von Dr. Jahrow von der HV Film waren die Figuren im „Jahrgang 45“ für die die Wirklichkeit nicht repräsentativ:

„Weder die Gestalten des Films, noch das Milieu, in dem sie leben, sagt also etwas über den spezifischen Charakter der sozialistischen Gesellschaft aus. Personen und Umwelt sind vielmehr so gestaltet, daß sie eher der kapitalistischen als der sozialistischen Lebenssphäre zugerechnet werden könnten. Da der Film jedoch eindeutig vorgibt, einen Ausschnitt aus unseren gesellschaftlichen Verhältnissen zu reflektieren, wird er zutiefst unwahr. Seine zur Schau gestellte „unverbindliche Objektivität“ führt zu Aussagen, die gegen die sozialistische Gesellschaft gerichtet sind“ (Schenk – Richter 2000 S. 22).

Die Jugend im Film, insbesondere Al, weiß nicht so richtig, was sie mit ihrem Leben will und war deswegen kein gutes Ideal für junge Leute. Ein wichtiger Punkt des sozialistischen Realismus war die Gestaltung eines positiven Helden und es war deshalb nicht erwünscht, dass sich die Jugend mit den im Film vorkommenden Figuren identifizierte. Die Hauptdarsteller haben keine Ziele, keine richtigen Träume. Al ist ein Außenseiter, der der Empfindung, dass das Leben vielleicht anders sein könnte, unschlüssig gegenübersteht. Er formuliert seine Gedanken auf diese Weise: „Da wird man das Gefühl nicht los, dass man irgendwas Großes verpasst!“

Dass man in der Tanzszene junge Leute sieht, die tanzen, flirten, betrunken sind und ihren Spaß haben, wäre ein Beispiel für den schlechten Einfluss des Films.

Die Hauptfigur Al hat zudem unsympathische und egoistische Züge und wird nicht durchgehend als erstrebenswerte Gestalt dargestellt. Dies hätte für eine Distanzierung von seiner Figur zur Folge haben können, aber so differenziert wurde es in den 60er Jahren nicht bewertet. Man sollte der Jugend das, was am Sozialismus schlecht war nicht zeigen, etwas was Honecker am 11. Plenum betonte:

„Einige Schriftsteller sind der Meinung, daß die sozialistische Erziehung nur durch die summierte Darstellung von Mängeln und Fehlern erfolgreich sein kann. Sie bemerken nicht, daß die Wirkung ihrer Kunstwerke nach rückwärts zerrt und die Entwicklung des sozialistischen Bewußtseins der

⁶ Vgl. andere Protagonisten in Filmen dieser Zeit, wie z.B. die eigentlich kritischeren Figuren Tom Breitsprecher und Grit in „Beschreibung eines Sommers“ (1963). Dieser Film wurde nicht verboten.

Werkstätigen hemmt [...] Es ist eine falsche Methode, sich mit jungen Menschen vor allem darüber zu unterhalten, was am Sozialismus alles falsch ist“ (Gregor 1990 S. 170-171).

Die Jugend und die Zustände, die im „Jahrgang 45“ porträtiert werden, gab es laut der Partei in der DDR nicht, und mit dieser Feststellung ließ sich das Verbot begründen.

4.3.3 Fehlender sozialistischer Realismus

Es kann behauptet werden, dass das Verbot teilweise auf die Debatte der Darstellungsform zurückzuführen ist. Es basiert auf dem Faktum, dass Themen nur auf eine Weise präsentiert werden sollten. In diesem Abschnitt wird diese Einstellung im Zusammenhang mit dem Verbot gründlicher behandelt.

Wenn man den Film sieht, fällt es auf, wie wirklichkeitsnah und realistisch er wirkt. Dieses Gefühl wird durch die dokumentarischen Züge des Films verstärkt. Böttcher beschreibt alltägliche Situationen, das Leben als jung wenn man von der Umgebung nicht verstanden wird und nicht einmal sich selbst versteht.

Mit Bezug auf die Diskussion über Lukács' Realismusbegriff und Auffassung der Kunst, wird deutlich, dass „Jahrgang 45“ gegen alle diese Thesen verstößt. Der Film hat keine wirkliche Handlung und fokussiert alltägliche Situationen ohne eigentliche Bedeutung. Die Geschehnisse, die wichtig für die Handlung gewesen wären, z.B. der Termin beim Scheidungsgericht, werden einfach nicht gezeigt. Stattdessen erfahren wir über diese Szenen durch die Gespräche der Protagonisten. Anders gesagt: der Schwerpunkt des Regisseurs liegt in den Einzelheiten, nicht im Gesamtbild, und es ist anzunehmen, dass diese Tatsache als eine der problematischsten betrachtet wurde.

Wenn man davon ausgeht, dass Böttchers Film im Sinne Lukács eine Beschreibung ist – eine Darstellung zufälliger Elemente ohne eine richtige Struktur und ohne Anspruch auf Vollständigkeit – erscheint auch das Verbot in einem anderen Licht. Nach Auffassung Lukács' ist:

„Die Beobachtung, das Beschreiben [...] ein Ersatzmittel für die fehlende bewegte Ordnung des Lebens im Kopfe des Schriftstellers“ (1936 S. 150).

Lukács erhebt Anspruch auf eine innere Logik, die im „Jahrgang 45“ nicht wirklich präsent ist.

So entspricht der Film nicht den Normen des sozialistischen Realismus. Es ist ein sehr realistischer Film, war aber nicht das, was die SED unter Wahrheit verstand. Sie behauptete, solche Jugend gäbe es in ihrer Republik nicht. Hier muss der Unterschied zwischen realistisch und sozialistisch realistisch noch einmal unterstrichen werden – die parteilich dargestellte Wirklichkeit war die einzige Alternative.

Bei der näheren Auseinandersetzung mit dem Film fällt ein weiterer Punkt auf. Es könnte behauptet werden, dass das Problem nicht an dem liegt, was der Film *ist*, sondern an dem, was der Film *nicht ist*. Er folgt nicht dem Standardmuster, und spielt nicht, wie die meisten anderen Filme dieser Zeit, an einer Großbaustelle oder in der Industrie. Die Kunst hatte eine ganz besondere Aufgabe, nämlich sollte das Volk durch sie erzogen werden. Dies kommt im „Jahrgang 45“ nicht zum Ausdruck.

4.3.4 Das Politische im Nicht-Politischen

Beim ersten Blick kann man das Verbot des Films schwer erklären. Der Film ist nicht ausgesprochen system- oder parteikritisch, enthält aber Elemente, die von der SED nicht akzeptiert werden konnten. Bei näherer Untersuchung kann das Verbot des Films aus der Sicht der damaligen Kulturpolitik jedoch besser verstanden werden. Denn wichtig für die darstellende Kunst war das Bild des positiven Helden, er kommt in diesem Film nicht vor.

Aus unserer heutigen Sicht sieht der Film unpolitisch aus. Meine Behauptung wäre, dass das gerade die Streitfrage war. Alles sollte eine politische Farbe haben, und eines der Hauptprobleme des Films liegt, meiner Ansicht nach, in dessen politische Unschärfe. Selbst wenn keine direkt kritischen oder negativen Äußerungen über den Sozialismus gemacht werden, war es ein Problem in sich, dass es keine direkten Fürsprecher gibt.

Es gäbe viele Möglichkeiten, um den Film mehr Kontur zu geben. Das Gespräch mit dem Kaderleiter wäre die exemplarische Situation, um die Einstellungen der Partei zum Ausdruck kommen zu lassen. Er hätte eine wichtigere Rolle spielen sollen, eine starke Persönlichkeit ausstrahlen. Dadurch, dass es keine Trennung zwischen Individuum und Gesellschaft geben sollte, konnte (und sollte) die Partei in Als privaten Angelegenheiten eingreifen. Dies wäre als Hilfe und Unterstützung gemeint und ein Beispiel dafür, dass man sich die Verantwortung für die junge Generation bewusst war.

Im Drehbuch wurde Mogul als ein alter Anti-Faschist porträtiert, im Film dagegen wird er ziemlich neutral gezeichnet (Böttcher – Richter 2000 S. 15). Das war ein weiterer Störungspunkt für die Politiker und Moguls angeblich schlechter Einfluss auf die Jugend wurde besonders unterstrichen. Er hätte als ein Vorbild dargestellt werden sollen, anstatt als ein profilloser Rentner zu erscheinen (Schenk – Richter 2000 S. 20). Die Politiker hätten ursprünglich darauf beharrt, dass Mogul von Erwin Geschonneck oder Hans Hardt-Hardtloff gespielt werden sollte⁷. Böttcher dagegen wollte den Film am liebsten nur mit Laien drehen („die wären purer gewesen“). Paul Eichbaum, der Mogul spielt, hat jeden Monat Böttchers Miete geholt, und so hat er die Rolle bekommen (Poss 1997 S. 178-179).

Als Freunde stehen zwar seinem Verhalten zu Li mit Unverständnis gegenüber, aber vergessen es auch schnell und versuchen nicht, ihn auf andere Gedanken zu bringen. Sie hätten ihn positiv beeinflussen sollen, um seine Einstellungen zu verändern. Wenn es nicht gelingen würde, hätten sie sich sofort gegen ihn wenden sollen.

Lis Arbeitskollegen hätten sich auch zur Sache äußern können. Auf die Weise hätte man zeigen können, dass sich die sozialistische Gemeinschaft um das Individuum in schwierigen Situationen kümmert und ihm hilft, wieder auf den richtigen Weg zu kommen.

Rolf Römer, der Al spielte, weist auf die Tatsache hin, dass die FDJ gar nicht genannt wird. Die Folgerung war, dass die Figuren keine richtigen sozialistischen jungen Leute sein könnten. Das im Film dargestellte Bild der Jugend entsprach nicht die Erwartungen und Forderungen der Kulturpolitiker (Poss 1997 S. 170-171).

⁷ Erwin Geschonneck und Hans Hardt-Hardtloff waren zwei der berühmtesten DDR-Schauspieler. Sie waren verkörperten den alten Anti-Faschisten und spielten hauptsächlich die Rolle des Widerstandskämpfers und des guten Genossen. Geschonneck hatte eine KZ-Vergangenheit und beide emigrierten während des 2. Weltkrieges ins Ausland. Das Publikum hatte viele Assoziationen zu ihren Personen und für viele waren die Grenze zwischen dem Schauspieler und der Person verwischt, als sie ihre eigenen Erfahrungen in die Rollen mitbrachten (URL 5).

Bei allen diesen Bemerkungen kommt man auf eine andere Variante des schon erwähnten Problems zurück – nämlich, dass es nicht so sehr problematisch war, was der Film *war*, sondern was er *nicht war*. In der DDR der 60er Jahre sollte es keine unpolitische Kunst geben, und daher auch keine politisch farblosen Filme wie „Jahrgang 45“.

4.3.5 Die Darstellung der SED und DDR

Wie schon angesprochen ist es anzunehmen, dass die Hauptprobleme des Films in der Konturlosigkeit und dem fehlenden Optimismus lagen. Die Partei wird kaum erwähnt, nur in der Szene mit dem Kaderleiter ist sie ein Thema.

Aus einem heutigen Gesichtswinkel könnte behauptet werden, dass die Partei mehr oder weniger freundlich dargestellt wird, und dass Böttcher sie nicht kritisiert. Dieses Argument muss jedoch näher behandelt werden. Der Kaderleiter macht einen sympathischen Eindruck und man kann mit dem, was er sagt, einverstanden sein. Er spricht mit Al in vernünftiger Weise über Liebe und Ehe und meint, Al und Li sollen für ihre Beziehung kämpfen. Er behauptet, dass die Ehe nicht immer unproblematisch sei und dass man bereit sein muss, Opfer zu bringen. Er kommt nicht mit Mahnungen, sondern versucht Al beizubringen, dass man auch in der Liebe zeitweise kompromissbereit sein muss. Al weigert sich, diese Tatsache zu akzeptieren. Er will nicht etwas Mittelmäßiges haben, sondern immer das Leben genießen. Bei diesem Wortwechsel wird Als Anpassungsweigerung deutlich und hier liegt ein Kern des Problems.

Das, was wir heute harmlos finden, wurde in den 60er Jahren anders bewertet. Die anti-autoritäre Einstellung Als zu diesem Parteimitglied, die beispielsweise in der entwaffnenden Handlung, wie er ihm ein Bon-Bon anbietet, zum Ausdruck kommt, war unakzeptabel. Auf die Süßigkeit kauend hat man nicht das Gefühl, dass der Kaderleiter eine bedeutungsvolle Person ist.

Dazu kommt, dass Al ihn nicht mit Respekt behandelte und sich nicht um seine Ratschläge kümmerte, was auch problematisch für die SED-Funktionäre war. Al meint, dass „außerdem ist das meine Sache, oder? [...] Da ist nichts Politisches dran an meiner Sache, du kannst dir dein Vortrag sparen“. Al will in Ruhe gelassen werden, und der Kaderleiter besitzt nicht die Stärke, ihn in seine Entscheidung zu beeinflussen.

4.3.6 Generationskonflikte

Wie der Filmtitel andeutet, gehören die Protagonisten dem Jahrgang 45 an und sind ungefähr 20 Jahre alt. Sie sind gerade nach dem Kriegsende geboren und teilen die mit dem Krieg verbundenen Sorgen der Eltern- und Großelterngeneration nicht. Stattdessen haben sie aber andere Probleme, die sie beschäftigen.

Wichtige Themen sind Selbstverwirklichung und Orientierungsprobleme. Al und Li werden von den Erwachsenen nicht richtig verstanden, die Gesellschaft erwartet viel von ihnen, und sie kommen damit nicht zurecht. Die Jugend hat einerseits viele Möglichkeiten, andererseits bedeutet diese Tatsache, dass sie wissen muss, was sie will, um Entscheidungen

treffen zu können. Das Leben der jungen Generation Anfang der 60er Jahre unterschied sich grundsätzlich von den Jugendjahren ihrer Eltern. Ihre Eltern kennen diese Situation nicht und können ihre Ansprüche nicht verstehen.

Dem Film wurden konstruierte Konfliktsituationen vorgeworfen. In der Stellungnahme der HV Film hat sich Dr. Jahrow so geäußert: „Die Beziehung Als zu seiner Mutter und dem Großvater ist schließlich geprägt durch die Reflexion eines „Generationskonfliktes““ (Schenk – Richter 2000 S. 21). Vor allem ist wahrscheinlich die Szene gemeint, in der Al sich mit seiner Mutter unterhält: Er behauptet:

„Der Opa kommt von früher nicht los, und du auch nicht. Das reicht, wenn ihr das durchgemacht habt. Ich lebe heute [...], heute das ist meins, versteh doch. Opa schimpft immer auf mich und auf Li, er will nicht, dass wir anders sind“.

Worauf seine Mutter antwortet:

„Ihr seid doch anders, das verstehen wir auch nicht. [...] Oh, euch geht’s viel zu gut“.

Trotz dieser Konfrontation wird jedoch die ältere Generation im Film hauptsächlich positiv dargestellt. Die Mutter und Mogul kennen Al besser als er sich selbst kennt und wollen ihm helfen. In dem Sinne gibt es keinen traditionellen Konflikt zwischen den Generationen, wie zu erwarten wäre. Die Erwachsenen und die Jugend erkennen, dass sie unterschiedlich sind und akzeptieren es.

Der Konflikt *innerhalb* der jüngeren Generation ist präsenter. Al und Li finden keinen Zugang zu einander und sehen keine Lösung auf die Probleme ihrer Beziehung.

Im Sozialismus aufgewachsen, wurde die junge Generation als die Hoffnung der Zukunft betrachtet. Sie war der kommende Träger der Gesellschaft und könnte erzogen und geformt werden (Rauhut 1991 s. 53). Dass die Jugend anscheinend Probleme im Umgang mit der eigenen *und* älteren Generation hatte, war deshalb problematisch für die Parteiführung.

Generationskonflikte gab es durchaus in der DDR, aber die Parteiführung wollte solche nicht wahrhaben. (Richter 1994 S. 203). Da es Generationskonflikte also nicht geben könne, hatte es folglich keinen Sinn, sich mit diesem Thema zu befassen.

4.3.7 Westliche Tendenzen

Im Film zeichnen sich westliche Tendenzen ab, und Böttcher knüpft an neue Strömungen wie beispielsweise Nouvelle Vague und Neorealismus an. Diese Tendenzen kommen hauptsächlich in der Weise, wie der Film gedreht ist, zum Ausdruck, z.B. wie sich Böttcher Zeit für schöne Bilder lässt. Ein sprechendes Beispiel ist die Szene wo Al und sein Freund Hans auf der Straße spazieren gehen. Man hört nicht, was gesagt wird, nur die Geräusche von der Stadt, und später die Vögel im Park. Es ist dem Regisseur nicht wichtig, was in diesen Gesprächen gesagt wird – der Zuschauer muss sich eigene Gedanken machen. Vielleicht reden sie über die Beziehung zwischen Al und Li, vielleicht über ganz alltägliche Themen.

Als der Film 1966 verboten wurde, war er noch in der Rohschnittsphase und beispielsweise wurde die Synchronisierung später gemacht. Daher ist es schwer, starke Aussagen über die Bedeutung der Lauteffekte zu machen. Es wird in der Analyse davon

ausgegangen, dass die seit dem Jahre 1990 gezeigte Version in Übereinstimmung mit den originalen Vorstellungen des Regisseurs sei. Die am Gendarmenmarkt gedrehte Szene ist in dieser Hinsicht sehr ausdrucksvoll. Al und seine Freunde sitzen auf der Treppe des französischen Doms, als eine Gruppe westlicher Touristen in einem Reisebus ankommt. Sie beobachten sich gegenseitig und sind neugierig auf einander, gehen aber nicht auf einander zu. Man hat fast das Gefühl, in einem Zoo zu sein, etwas was durch die Aufnahmen der Löwen und der anderen Tierstatuen auf dem Platz verstärkt wird. Besonders auffällig ist die Stille der Szene. Die Mauer durfte in der DDR nicht thematisiert werden, die Teilung der Stadt ist aber in dieser Szene sehr deutlich. Es ist, als würde es zwischen den Jungs und den Touristen eine unsichtbare Mauer geben, eine nicht zu überschreitende Grenze.

Dass dies tatsächlich auch seine Absicht war, bestätigt Böttcher in einem Interview: „So konnte man das herrschende absurde Ghetto Ostberlin authentisch demonstrieren“ (Schenk – Richter 2000 S. 15) und „[d]enn man durfte natürlich die Mauer nicht zeigen, aber durch die Busse wurde es ja völlig klar“ (Poss 1997 S. 188).

Wolf Biermann hat Teile der Musik komponiert, was politisch nicht vorteilhaft für den Film war. Biermann erhielt auf dem Dezemberplenar ein totales Auftritts- und Publikationsverbot und war schon zu der Zeit eine Persona non grata in der DDR (Gregor 1990 S. 171). Dazu kommt, dass eine enge Freundschaft zwischen Biermann und Böttcher bestand (Emmerich 1996 S. 407). Eva-Maria Hagen, die später der Staatsverleumdung angeklagt wurde, singt auch ein Lied (Gregor 1990 S. 229).

Sonst besteht die Filmmusik u.a. aus Jazz von alten Platten und Rockmusik. In einer Szene mit Al und seinen Freunden wird ein englisches Lied mit dem Refrain „Singing out for a better life“ gespielt, was symbolisch für ihre Sehnsucht nach diesem unbeschreibbaren Irgendetwas ist. Das Lied muss aber nicht als Kritik an der DDR gemeint sein, denn Al und seine Freunde sind in Grunde genommen mit ihren Leben zufrieden. Sie haben einen hohen Lebensstandard, haben Motorräder, der eine Freund zieht mit seiner Freundin in eine Neubauwohnung ein. Der Gedanke, dass es in Westen vielleicht besser sein könnte, wird nie in Worte gekleidet. Die Musik könnte jedoch nicht anderes als eine Provokation aufgefasst werden, und es ist anzunehmen, dass sie zu einer noch skeptischeren Einstellung zum Film beitrug.

4.3.8 Die Provokation in der Ästhetik und Normabweichung

„Jahrgang 45“ unterscheidet sich wesentlich von den bisherigen DEFA-Filmen. Die Hypothese, dass das Grund genug sein könnte um ihn zu verbieten, soll im folgenden Abschnitt nachgegangen werden.

Der Film wies ein grundsätzlich neues ästhetisches Konzept auf, indem er in einem ganz anderen Milieu spielte und eine andere Botschaft hatte. Er war der erste DEFA-Film, der gar nicht im Studio gedreht wurde, sondern an Originalschauplätzen. Alles sollte so natürlich wie möglich wirken, z.B. wurde zum großen Teil auf Schminke und andere künstliche Hilfsmittel verzichtet (Böttcher – Richter 2000 S. 16).

Stilistisch war der Film also etwas Neues. Es gibt keine Handlung im konventionellen Sinne, keine wichtige Reihenfolge von Ereignissen. Er hat keine Spannungskurve und keinen Höhepunkt, sondern nur eine Steigerung von Emotionen. Ein weiterer bemerkenswerter Punkt ist, dass man in vielen Szenen das Gefühl hat, als würden die Schauspieler gar nicht wissen,

dass sie gefilmt werden. Die ganze Struktur ist neu und enthält viele Momente aus dem Dokumentarfilm.

Ein weiteres Merkmal ist, dass wenig gesprochen wird. Somit gewinnt das, was gesagt wird, und besonders das, was *nicht* gesagt wird, an Bedeutung.

Als Trotzigkeit untermauert diese Behauptung. Sie wird nicht in den Gesprächen geäußert, sondern in Einzelperscheinungen. Ein Beispiel darauf, ist wie Al in der Anfangsszene am Balkon direkt in die Kamera sieht. Es ist eine Tabuverletzung und die Szene ist in ihre Unschuldigkeit gleichzeitig provozierend. Überhaupt ist „Jahrgang 45“ kein verbaler Film, für Böttcher sind vielmehr die Einzelheiten und Andeutungen wichtig: Blicke, Bewegungen, Berührungen. Es ist vorstellbar, dass genau die Unangreifbarkeit des Films so provozierend war.

4.3.9 Individualitätsansprüche

Eine deutlich zum Ausdruck kommende Aussage im Film ist Als Individualitätsanspruch. Er hat die etwas naive Idee von einem sorglosen Leben, wo man keine Kompromisse schließen muss. Der Regisseur stellt die Frage, ob diese Einstellung falsch sein muss. Al hat hohe Ansprüche, er will durch das Leben gehen, ohne irgendwelchen Forderungen der Gesellschaft folgen zu müssen. Er setzt sich, wenn auch unterbewusst, für die individuellen Lebensmöglichkeiten ein. Er kann jedoch nicht wirklich sagen, wie dieses idyllische Leben aussehen soll. Das schlägt auch Li treffend fest: „Du weißt bloß, was du nicht willst, aber nicht, was du willst!“.

Im Sozialismus sollte es keine Trennung zwischen Individuum und Gesellschaft geben, und auf das „Wir-Denken“ statt das „Ich-Denken“ wurde immer wieder hingewiesen (Śliwińska 2005 S. 87). Das Kollektiv stand höher als das Subjekt, die Individualität wurde in den 60er Jahren negativ bewertet. „Ich-Denken“ war ein Beweis des menschlichen Egoismus und zeigte, dass der Mensch mehr an sich als an die Gesellschaft dachte (Dümmel 1997 S. 27, 30). Diese Tatsache wird auch in Grunenbergs Aussage deutlich: „Persönliche Identitätswahrung schien unabhängig von der Partei nicht legitim und daher nicht lebbar (in Dümmel 1997 S. 27).

Aus dieser Erwägung ergeben sich Als Ansprüche als rücksichtslos und undankbar. Er hätte für seine Beziehung kämpfen sollen. Seine Unzufriedenheit war für die Parteifunktionäre ein Problem in sich. Die Tatsache, dass ihm die Gesellschaft in dieser schwierigen Phase nicht helfen konnte und er selbst keine Lösung fand, regte die Funktionäre an, ein Verdikt über dem Film auszusprechen.

4.3.10 Individuelle Interpretationsmöglichkeiten

Das Schöne am Film ist, dass man selbst viel denken und sich überlegen muss, wie die Figuren aufgebaut sind. Bei jeder Filmsichtung entdeckt man neue Details. Der Zuschauer ist gezwungen, über den Film zu reflektieren, weil alle Figuren in vielen Schichten verstanden werden können. Diese Tatsache könnte auch eine der Gründe des Verbotes sein. Es gibt viele

Interpretationsmöglichkeiten, und eine Möglichkeit wäre, dass die SED-Funktionäre Angst hatten, den Film nicht richtig verstanden zu haben. Beispielsweise weiß man in vielen Szenen nicht worüber die Schauspieler sprechen, und es ist der eigenen Phantasie überlassen, diesen Gesprächen Sinn zu geben.

Im Vordergrund steht eindeutig die Liebesgeschichte, die in verschiedenen Weisen interpretiert werden kann. Eine große Frage, die am Ende offen bleibt, ist ob das Paar wieder zusammen kommt. Dem Zuschauer kommt es vor, als geben Al und Li die Beziehung eine neue Chance, gleichzeitig ist es keine ausgesprochene Entscheidung für einander. Wir wissen nicht, ob sich Al wirklich verändert hat oder ob Li ihn so akzeptiert wie er ist. Die Frage, ob sie sich wirklich lieben wird nicht eindeutig beantwortet und man kann es auch nicht richtig beurteilen, als man das, was in der Schlusszene gesagt wird, nicht hört. Das Ende des Films ist also weder positiv noch negativ, sondern steht es für einen neuen Anfang ihrer Beziehung. Die Frage ob der Versuch scheitern oder gelingen will, wird nicht beantwortet und ist auch nicht ein Teil des Films.

Um in der damaligen DDR funktionieren zu können, hätte die Liebesgeschichte anders aufgebaut und skizziert sein müssen. Eine positive Entwicklung der Charaktere hätte deutlicher sein müssen, z.B. indem Al und Li auf die Ratschläge der Gesellschaft gehört hätten und zu dem Entschluss gekommen wären, ihr Leben gemeinsam zu gestalten. Im Film scheint die Entscheidung gar nicht so durchgedacht, und ist noch ein Beispiel auf ihre Ziellosigkeit.

4.4 Externe Erklärungsfaktoren

4.4.1 Die Erziehung der Jugend

Eine wichtige Aufgabe für die SED-Politiker war die Erziehung der Jugend. In der Republik geboren, war sie die Generation, die den Sozialismus weiterführen sollte. Man knüpfte große Hoffnungen an diese junge Generation, und es war wichtig, dass sie der Linie der Partei treu blieb. Alles, was nach Meinung der Partei dem Sozialismus fremd war, hatte einen schlechten Einfluss auf die Jugend. Auf diese Weise glaubte man, die Verbote einigermaßen zu rechtfertigen (Borowsky 1998).

Auf dem 11. Plenum attackierte Erich Honecker diejenigen Künstler, die seiner Meinung nach dem Sozialismus entgegenarbeiteten. Er sprach insbesondere von dem schlechten Einfluss auf die Jugend durch Medien, die westliche, antihumanistische Tendenzen aufwiesen. Er behauptete, „die Wahrheit der gesellschaftlichen Entwicklung wird nicht erfasst“ und argumentierte weiter, dass die Dokumentierung angeblicher Fehler und Mängel eine hemmende Wirkung hatte. Um das Leben der DDR-Einwohner zu verbessern, „kann man nicht nihilistische, ausweglose und moralzersetzende Philosophien in Literatur, Film, Theater, Fernsehen und Zeitungen verbreiten“ (Gregor 1990 S. 170). Er stellte zunächst fest:

„Wir sind selbstverständlich nicht gegen die Darstellung von Konflikten und Widersprüchen, wie sie beim Aufbau des Sozialismus auftreten. Wir sind nicht für eine oberflächliche Widerspiegelung der Wirklichkeit. Uns geht es um den parteilichen Standpunkt des Künstlers bei der politischen und

ästhetischen Bewertung unserer Wirklichkeit und damit auch um ein aktives Mitwirken bei der Darstellung der Konflikte und ihrer Lösungen im Sozialismus“ (ebd. S. 170-171).

In der Praxis zeigte sich aber, dass negative und widersprüchliche Seiten der Gesellschaft nicht gezeigt werden konnten.

Die Verbote mehrerer Filme ließen sich damit begründen, dass hauptsächlich Jugendliche ins Kino gingen. Es war für die SED-Kulturpolitiker von großer Bedeutung, dass die Kinofilme der Jugend ein richtiges Bild vom Weg in den Sozialismus zeigten, um die Integration in der sozialistischen Gesellschaft zu erleichtern (Carpentier-Tanguy 2001 S. 146).

Aus der früheren Diskussion ist schon deutlich geworden, dass diese Botschaft im „Jahrgang 45“ abwesend ist.

4.4.2 Eine kollektive und persönliche Strafe

Vieles spricht dafür, dass das Verbot teilweise eine kollektive Strafe der jüngeren Generation der Regisseure war, teilweise auch eine persönliche Strafe für Jürgen Böttcher. Dafür gibt es mehrere Hinweise.

Ein Hinweis, der die Hypothese der Kollektivstrafe unterstützen könnte, ist die Reaktion der DDR-Filmkritiker. Viele von denen staunten über das Verbot, darunter auch der Filmwissenschaftler Rolf Richter:

„Als ich 1966 Böttchers JAHRGANG 45 sah, gab es schon keinen Zweifel mehr; der Film würde nicht aufgeführt werden. Wir, eine Gruppe von Filmleuten, Kritikern, standen nach der Vorführung noch zusammen und gaben Sätze von uns, die das zu erwartende Verbot erstaunt kommentierten. Warum wurde auch noch dieser Film verboten? Diese so gar nicht vordergründig politische Geschichte? Was gab es gegen diesen wunderbaren Fluß der Bilder, gegen die gestische Welt, die der Schauspieler Rolf Römer entwickelte?“ (Richter 1994 S. 209).

Richter führt das Verbot hauptsächlich auf den Charakter Als und den Rhythmus des Films zurück.

Diese überwiegend aus Absolventen der Filmhochschule bestehende Generation beteiligte sich an die Diskussion über die Ausformung der sozialistischen DDR und wich in mehreren Fällen von der Linie der SED ab. Somit wurde sie als verdächtig betrachtet und das Argument der Sippenstrafe scheint nicht abwegig zu sein. Die SED-Führung hegte Misstrauen gegen viele der neuen DEFA-Regisseure und das, was von ihnen produziert wurde. Mit den Verboten wollte sie das Gleichgewicht herstellen. Dieser Auszug aus Honeckers Rede auf dem 11. Plenum bestätigt diesen Eindruck:

„Unsere DDR ist ein sauberer Staat. In ihr gibt es unverrückbare Maßstäbe der Ethik und Moral, für Anstand und gute Sitte“ (Mückenberger 1990 S. 17).

Es gibt auch Hinweise, die die Annahme unterstützen, das Verbot sei eine persönliche Strafe gegen Jürgen Böttcher. Die Dreharbeiten für „Jahrgang 45“ fingen erst 1966, also nach dem 11. Plenum an. Jürgen Böttcher muss sich also im Klaren über die verschärften Bedingungen für die Künstler gewesen sein. Er hatte gesehen, wie eine Vielzahl von Filmen bereits verboten worden war und hatte persönliche Erfahrungen mit dem Zensursystem der SED. Er wusste also, mit wem er zu tun hatte und was akzeptiert wurde. Im Dokumentarfilm „Der

Defa-Komplex. 1: Cinéma vérité made in GDR“ äußert sich Böttcher mit Bitterkeit zu dieser Doppelmoral und diesem Zwiespalt.

Dr. Jahrow von der HV Film wies in seiner Stellungnahme zum Film auf diesem Punkt hin, und meinte, dass sich Böttcher mit seiner Realisierung des Drehbuches bewusst gegen die Lehre des 11. Plenums aufsetzte. Zwischen den Zeilen ist zu lesen, dass dies als eine Beleidigung und Frechheit gesehen wurde (Schenk – Richter 2000 S. 25).

Die Hypothese über das Verbot als eine kollektive bzw. persönliche Strafe dient als Hintergrund für den folgenden Abschnitt. Mit Ausgangspunkt darin, dass sich die SED angeführt fühlte, kann eine Behauptung um eine Machtdemonstration als die logische Konsequenz aufgestellt werden.

4.4.3 Die Machtdemonstration der SED

Anhand von einigen ausgewählten Zitaten wird in diesem Abschnitt der Behauptung nachgegangen, dass das Plenum und dessen Auswirkungen vor allem ein Machtstabilisierungsversuch der SED-Führung war. So hat sich Walter Ulbricht in seinem Schlusswort auf dem 11. Plenum geäußert:

„Aber wir waren uns klar, dass es nicht einfach um diesen Film, um dieses ‚Kaninchen‘ geht, sondern auch um einige Dutzend andere Kaninchen⁸. Deshalb haben wir beschlossen, alles Material dem ZK vorzulegen. Soll das ZK entscheiden [...] Wie das geht, wer wen zwingen wird und wer wen bestimmt in der Deutschen Demokratischen Republik, das wollen wir mal ausprobieren“ (in Agde 1991 S. 351).

Er hätte kaum deutlicher sein können. Die SED übe die unumschränkte Herrschaft über die Gesellschaft aus, und diese Tatsache sei einzusehen.

Aus den Aussagen zu „Jahrgang 45“ ist zu lesen, dass es der Parteiführung nicht gefiel, dass der Film so anders war. Dieses Faktum könnte eine der Hauptgründe des Verbots sein. Sie wollte Böttcher dafür strafen, dass er seine künstlerische Subjektivität weiter ausprägte und etwas Neues wagte. Wahrscheinlich hatte die Parteiführung Sorge, was daraus werden könnte, wenn viele weitere junge Künstler diesen Weg gingen. Es kann auch sein, dass sie den Film auch nicht so ganz genau verstand. Sie wollte die Kontrolle über das was produziert wurde behalten, und hatte den Eindruck, dass das jetzt nicht der Fall war. Mit dem Verbot wurde ein Exempel statuiert und gezeigt, dass sie über die Macht verfügte. Die getroffenen Maßnahmen waren eine deutliche Aussage, dass man sich nicht alles gefallen lassen würde und dass die Künstler aufpassen mussten⁹.

Auf dem 11. Plenum stellte Ulbricht diese rhetorische Frage: „Sind wir der Meinung, daß ein paar Künstler oder Schriftsteller schreiben können, was sie wollen, und sie bestimmen die ganze Entwicklung der Gesellschaft?“ (in Haucke 1991 S. 117). Hier ist noch einmal zu erkennen, dass die Partei allein die Verantwortung für die Ausformung der Republik tragen wollte. Interessant ist aber, was hier angedeutet wird; dass die Künstler tatsächlich die

⁸ Der Ausdruck bezieht sich auf den Film „Das Kaninchen bin ich“, der auf dem 11. Plenum verboten wurde

⁹ Dies ist u.a. aus dieser Plenumsaussage Ulbrichts zu lesen: „Wir werden uns nicht mehr anpöbeln lassen. Das ist zu Ende. Wir werden uns mit allen beschäftigen, die das zur Spezialität machen wollen“ (in Mückenberger 1990 S. 21)

Gesellschaft verändern *könnten* und dass die SED Angst vor der künstlerischen Entwicklung dieser neuen Generation hatte.

Wenn man heute Dr. Jahrows Stellungnahme zum Film liest, scheint es, als wollte die Parteifunktionäre Böttcher dafür strafen, dass er ihren Richtungslinien nicht gefolgt hat:

„*Jahrgang 45* hätte ein sauberer sozialistischer Gegenwartsfilm werden können [...]. Mit seiner Inszenierung hat sich der Regisseur gegen diese Absicht des Buches und der Regiekonzeption gestellt und damit zugleich die wesentlichen Erkenntnisse und Lehren aus der Diskussion des 11. Plenums des ZK unserer Partei – der er angehört – mißachtet“ (Schenk – Richter 2000 S. 25).

Böttcher hätte wissen sollen, dass die Bedingungen nach dem Plenum anders waren, so die Meinung der Partei. Am Beispiel von anderen kritisierten Filmen hätte er verstehen sollen, dass die sozialistische Darstellung der Gesellschaft äußerst wichtig war. Wenn er sich weigerte, diese kulturpolitischen Ziele zu verfolgen, sollte er auch gestraft werden. Es wurde behauptet, er lehnte sich bewusst gegen die Partei auf und das Faktum, dass er an mehreren Stellen vom Drehbuch abwich, wurde beargwöhnt (Schenk – Richter 2000 S. 22).

Böttcher hat selbst gesagt, dass er im Drehbuch nicht alle Szenen ganz festlegen wollte, um den Schauspielern Spielraum zu geben, ihre eigenen Rollen zu interpretieren. Dazu kommt die Tatsache, dass die Schauspieler zum größten Teil aus Laien bestanden (außer Rolf Römer und Monika Hildebrand) (Poss 1997 S. 178) und deshalb kommt es nicht als eine Überraschung, dass sich der endgültige Film vom Drehbuch unterscheidet. Aus Dr. Jahrows Bericht ist aber zu lesen, dass dies als ein bewusster Trick aufgefasst wurde. Das Drehbuch war genehmigt worden, aber als Böttcher sich Freiheiten nahm und beispielsweise Moguls Rolle änderte, könnte das nicht akzeptiert werden

5 Schlussfolgerung

5.1 Die Notwendigkeit von Beachtung des Kontexts

Auf die Wichtigkeit des Kontexts und der unterschiedlichen Sehgewohnheiten ist schon aufmerksam gemacht worden. Ich werde mich jedoch im folgenden Abschnitt näher damit auseinandersetzen.

Auf die so genannte Farb- und Konturlosigkeit des Films ist hingewiesen worden. Wenn wir heute Al und seine Freunde betrachten, ist die Behauptung, sie seien schlechte Vorbilder für die DDR-Jugend, auf den ersten Blick nicht selbstverständlich. Sie haben alle eine Arbeit, äußern keine kritischen Meinungen und haben keine offene Sehnsucht nach dem Westen. Aus der heutigen Sicht würde es also nahe liegen, das Verbot durch einen Fokus auf externe kulturpolitische Faktoren zu erklären. Gewiss spielten diese eine bedeutende Rolle; der Film darf dabei jedoch nicht vernachlässigt werden. Wenn man die Diskussionen der 60er Jahre im Gedanken hält, erkennt man schnell, dass der Film als anstößig aufgefasst werden könnte.

Besonders Als Verhalten wurde damals negativ bewertet. Er vertreibt die Tage mit seinen Freunden, fährt Motorrad und flirtet mit andren Frauen, statt mit Li zu reden und Klarheit über ihre Beziehung zu gewinnen. Er hat eine lässige Einstellung zum Leben, läuft immer mit offenem Hemd rum und sein ganzer Charakter strahlt Individualität und Anpassungsweigerung aus. Gleichzeitig ist diese Anpassungsweigerung verbal nicht so ausgesprochen und deswegen teilweise unangreifbar.

Es ist auch in anderen Hinsichten wichtig, ein Auge auf den Kontext zu haben. Wenn man die DDR der 60er Jahre mit Abstand und Perspektive betrachtet, sieht man, dass die von der SED geführte Politik in mancher Hinsicht kontraproduktiv war. Heute kann argumentiert werden, dass ein anderes Verhalten den Künstlern gegenüber wahrscheinlich mehr Vertrauen und gesellschaftliche Stabilität gebracht hätte. Im Sinne der Kulturpolitik war es folgerichtig, dass dieser und weitere Filme verboten wurden, vom Standpunkt der Künstler jedoch ein grober Eingriff in das Kunstschaffen. Diese Reihe von Filmen wäre eine Bereicherung der Kunstentwicklung im Sozialismus. Die SED-Führung sah aber eine Gefahr in allen kritischen Äußerungen und Versuchen, sich mit der eigenen Gesellschaft künstlerisch auseinanderzusetzen.

In Diskussionen über die DDR soll der Aspekt beachtet werden, dass die SED ein großer Apparat mit einer heterogenen Struktur war. Viele Entscheidungen wurden von Funktionären getroffen, ohne die Kenntnisse der Leitung. So könnte es z.B. vom Mut eines Parteisekretärs abhängen, ob ein kritisches Werk publiziert wurde (Schittly 2002 S. 24). Die obere Parteiführung hat sich besonders bei den Verboten von „Das Kaninchen bin ich“ und „Denk bloß nicht, ich heule“ eingemischt. Bei den anderen Filmen scheint es, dass die Verbote auch viel mit persönlichen Urteilen und Machtkämpfen innerhalb des Apparats zu tun hatten (Richter 1994 S. 194).

5.2 Der Widerspruch zwischen dem sozialistischen Realismus und lebensweltlichen Realität

Im Zusammenhang mit der Diskussion über den sozialistischen Realismus gehören einige Betrachtungen zu der Widersprüchlichkeit des Begriffes. Nur die sogenannte richtige Version des Realismus durfte dargestellt werden, und die Entscheidung über das Richtige bzw. Falsche war Sache der Partei (Wischniewski 1991 S. 178). Die Filme sollten laut der Partei ein Spiegel einer idealen Realität sein und die von den Künstlern empfundene Realität wollte man nicht wahrhaben (Becker 1999 S. 36-38)

In der Theorie war die SED „selbstverständlich für die realistische Darstellung aller Seiten des menschlichen Lebens in Literatur und Kunst“ (Gregor 1990 S. 171). Die Versuche einiger Autoren, für einen Sozialismus mit menschlichem Antlitz zu arbeiten, scheiterten jedoch. Für die Künstler stand die Wahl zwischen dem eigenen Weg zu gehen oder sich anzupassen (Schnell 1993 S. 128-129).

Es ist von einer gewissen Naivität seitens der Künstler auszugehen. Selbst wenn sie sich dem verschärften kulturpolitischen Klima bewusst waren, glaubten sie nicht, dass es so weitergehen würde. Sie glaubten auch an den Sozialismus und an den Gesetz der reinen Logik (Jäger 1991 S. 137).

Es ist annehmbar, dass auch Jürgen Böttcher in diese Richtung dachte. Selbst wenn zwei seiner Dokumentarfilme das Verbot verhängt wurden, hatte er die Hoffnung, dass er seinen Spielfilm zur Aufführung bringen würde (Gregor 1990 S. 213). „Jahrgang 45“ reflektiert seine Empfindungen der Wirklichkeit, aber diese im Film zum Ausdruck kommende Realität gab es laut der SED-Politiker in ihrer Republik nicht (Schenk – Richter 2000 S. 20).

Der sozialistische Realismus ist in einem Sinne eine „positive“ Darstellungsform. Vorbildhafte Menschen werden den Zuschauer anschaulich gemacht, man soll sich mit diesen Idealen identifizieren aber auch von denen lernen können. Negative Figuren sollen nicht vorkommen, weil sie schlechten Einfluss ausüben und ein falsches Bild der Gesellschaft geben. Ein Beispiel ist die Darstellung des typischen alten Anti-Faschisten. Durch ihn soll der Jugend deutlich gemacht werden, was im Krieg passiert ist und wie der Widerstand organisiert wurde. Wenn er aber so wie Mogul im „Jahrgang 45“ gezeichnet wird, sagt er der Jugend nichts über diese für die Erziehung wichtigen Themen (ebd. S. 20-21). Die Idee, das Volk durch die Kunst zu erziehen, ist im Grunde genommen nicht falsch. Vielmehr ist es die Weise, wie dieses Ziel verfolgt und in der Tat umgesetzt wurde, die das Problem darstellte.

Aus der heutigen Betrachtung ist die Diskrepanz zwischen der sozialistischen Wirklichkeit der Partei und der der Künstler deutlich. Sie hatten verschiedene Auffassungen, wie die sozialistische Gemeinschaft am besten aufgebaut werden sollte, und die Parteiführung hatte das letzte Wort. Heute ist die in dieser Vorgangsweise liegende Kontraproduktivität erkennbar. Statt zusammen für den Aufbau einer menschlicheren Version des Sozialismus zu arbeiten, wurde der Abstand zwischen den Gruppen allmählich größer. Eine zunehmend kritischere Einstellung zur Partei- und Staatsführung wuchs mit der Zeit heran und viele Künstler versuchten, ihren eigenen Weg zu gehen. Von der SED wurden jedoch solche liberalen Einstellungen als eine Bedrohung betrachtet und, besonders nach dem 11. Plenum, stark entgegengearbeitet. Heute kann man sich nur Gedanken machen, wie sich die DDR hätte entwickeln können, wenn den Künstlern mehr Freiräume gewährt wären und es ein Zusammengehen gegeben hätte.

5.3 Die Komplexität des Verbots

Kurt Maetzig, einer der Gründer der DEFA und Regisseur vieler erfolgreicher Filme, hat diese Überlegungen zum Verhalten der SED-Kulturpolitiker der 60er Jahre gemacht:

„Mich bewegte vor allem der Gedanke: Wie anders und wieviel besser könnte unser Land heute dastehen, wenn wir alle – Film- und Theater-Künstler, Literaten und andere – mit unserem Bestreben, unser Land vom Stalinismus zu befreien, damals zum Erfolg gekommen wären. Statt dessen wurden unsere demokratischen Absichten durch das berüchtigte 11. Plenum des ZK vom Dezember 1965 als staats- und sozialismusfeindlich verleumdet, viele Kunstwerke verboten und die Spielfilmproduktion der DDR auf Jahre zur Stagnation verurteilt, aus der sie sich erst zu Anfang der siebziger Jahre durch die Gegenwartsfilme, die wir als ‚Filme mit Signalwirkung‘ bezeichneten, langsam erholte“ (in Mückenberger 1990 S. 317)

Was hätte passieren können, wenn der Film erlaubt worden wäre? Der Filmwissenschaftler Rolf Richter hat sich in dieser Weise dazu geäußert:

Was wäre [...] in den Köpfen des Publikums geschehen, wenn es alle zwölf Filme gesehen hätte, also wenn es möglich gewesen wäre, alle zwölf zu sehen? Es wäre etwas geschehen, eben das wurde verhindert“ (Gregor 1990 S. 177).

Wenn man den Film zum ersten Mal sieht, taucht die Frage auf, wieso er verboten wurde. Durch die Analyse ist aber klar geworden, dass es zu der Zeit nahezu unmöglich gewesen wäre, den Film zuzulassen.

Die Unsicherheit über die Rezeption, diese Ungewissheit, was für Reaktionen der Film auslösen könnte, sind Faktoren, die zum Verbot beigetragen haben. Man wollte kein unnötiges Wagnis auf sich nehmen und deshalb war es einfacher, den Film nicht erscheinen zu lassen. Welche vernichtende Bedeutung solche Beschlüsse für die einzelnen Künstler, und in einer längeren Perspektive auch für das kulturelle Leben der DDR hatten, wurde außer Acht gelassen. Die SED-Funktionäre haben kurzfristig gedacht und konnten es sich auch leisten, da sie die Herrschaft über alle Mittel besaßen.

Heute fragt man sich, warum Böttcher bei der Produktion seines Spielfilms nicht mehr aufgepasst hat, warum er nicht vorsichtiger war. Er kannte sich mit den Bedingungen aus und wusste, mit wem er zu tun hatte. Es ist schwer, eine eindeutige Aussage über Böttchers Intentionen zu machen, aber eine wäre, dass die eigene Entwicklung für ihn das Wichtigste war. Er hat sich nicht angepasst, sondern blieb seinen eigenen Gefühlen treu. Wenn er „Jahrgang 45“ so gedreht hätte, wie von der Partei erwünscht, wäre es ein ganz anderer Film geworden.

Bei dem Versuch, Bilanz zu ziehen, behaupte ich, dass das Verbot auf einer Kombination der Faktoren basiert; die eine Erklärung kann nicht ohne die andere verstanden werden.

Einerseits ist es, besonders aus der heutigen Sicht, berechtigt, das Verbot mit externen Faktoren erklären zu wollen. Das kulturpolitische Klima der Zeit hat zweifellos eine bedeutende Rolle gespielt und in den 60er Jahren wurden viele Filme verboten, die in den vergangenen Jahren zugelassen worden wären. Die SED-Führung hatte die Zügel straff angezogen und viele Künstler mussten darunter leiden. Das 11. Plenum und die darauf folgenden Verbote, können also zum Teil als eine strukturelle und personelle Manifestation von Macht gesehen werden.

Ausgehend von der früher geführten Diskussion behaupte ich aber, dass die externen Erklärungen zu einfach und oberflächlich sind. Die internen Erklärungsfaktoren waren, wie gezeigt, von großer Bedeutung.

Erstens waren die Parteifunktionäre mit der Darstellung der Jugend, insbesondere Al und Li, nicht einverstanden. Der Film richtete sich, ihrer Meinung nach, gegen den Erziehungsauftrag und war direkt schädlich für die junge DDR-Generation.

Zweitens war der ausgeprägte Individualismus des Films ein Störfaktor. Im sozialistischen Kollektiv sollten alle gleich sein und es sollte keine antagonistischen Widersprüche geben. Alle hatten das gleiche Ziel, das gemeinsam verfolgt werden sollte. Al strahlte Individualität in der Masse aus. Dies war eine negative Eigenschaft, die der Jugend nicht beigebracht werden sollte.

Drittens wich Böttcher von der verbindlichen Doktrin des sozialistischen Realismus ab, indem er den authentischen Alltag darstellte. Wo Böttcher nach Echtheit strebte, sahen Lukác' Befürworter jedoch eine gefährliche Tendenz.

Die Tatsache, dass der Film unterschiedlich analysiert werden kann, stellte ein weiteres Problem dar. Man war sich über die Rezeption des Films unsicher und wusste nicht wie das Publikum darauf reagieren würde. Statt ein Risiko einzugehen, verbot man den Film, um unerwünschte Konsequenzen erspart zu werden.

Hinzu kommt die politische Unschärfe des Filmes, dessen Thematisierung von Generationskonflikten, die Provokation des neuen ästhetischen Konzeptes und die Rollenbesetzung. Nach Auffassung von Funktionären der SED war der Film also zu provokativ. Selbst wenn das kulturpolitische Klima um 1965 verschärft war, kann das Verbot nicht nur dadurch erklärt werden. Ich behaupte, dass die internen Erklärungsfaktoren beim Verbot von entscheidender Bedeutung waren.

Filme sind wichtig, weil sie als ein Spiegel der Gesellschaft wirken. Durch die verbotenen Filme ist uns Aufschluss über einen Lebensausschnitt der DDR und die Ambition jünger Künstler gewährt, selbst wenn die SED damals das Gegenteil behauptete. Die Verbote sind nicht nur bedeutungsvoll in sich, sondern sagen sie auch viel über die Gesellschaftsstruktur der DDR. Es ist wichtig, dass Filme wie „Jahrgang 45“ nicht in Vergessenheit geraten.

„Jahrgang 45“ war seiner Zeit voraus. Er hat Anregung internationaler Filmentwicklung aufgenommen, und heute können nur Vermutungen über seine Rezeption formuliert werden.

In der Arbeit ist gezeigt worden, dass das Verbot in mehreren Weisen erklärt werden kann. Das heißt nicht, dass man das Verbot rechtfertigen könnte, es zeigt aber, dass es im kulturpolitischen Klima der Zeit eine logische Konsequenz der Diskurs war. Der Film war kein „Beispielfilm“ im Sinne sozialistisch-realistischer Programmatik, aber wäre ein Diskussionsbeitrag dazu gewesen und in der Retrospektive kann das Verbot nur als ein Verlust für die DDR gesehen werden.

6 Literaturverzeichnis

Bücher

- Agde, Günter (Hrsg.), 1991. *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Becker, Dorothea, 1999. *Zwischen Ideologie und Autonomie. Die DDR-Forschung über die deutsche Filmgeschichte*. Münster: Lit Verlag.
- Böttcher, Jürgen – Richter, Erika, 2000. „Filmsplitter. Fragmentarisches über die Anfänge“. In: Schenk – Richter (Hrsg.) *Apropos: Film 2000. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*. Berlin: Das Neue Berlin Verlagsgesellschaft mbH
- Carpentier-Tanguy, Xavier, 2001. „Die Maske und der Spiegel. Zum XI. Plenum der SED 1965“. In: Finke, Klaus (Hrsg.) *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?* Berlin: Vistas Verlag.
- Dümmel, Karsten, 1997. *Identitätsprobleme in der DDR-Literatur der siebziger und achtziger Jahre*. Frankfurt am Main: Peter Lang
- Emmerich, Wolfgang, 1996. *Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage*. 2. Auflage. Leipzig: Gustav Kiepenhauer Verlag
- Gallée, Caroline, 1996. *Georg Lukács. Seine Stellung und Bedeutung im literarischen Leben des SBZ/DDR 1945-1985*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Geiss, Axel (Hrsg.), 1994. *Filmstadt Babelsberg. Zur Geschichte des Studios und seiner Filme*. Berlin: Nicolai.
- Geiss, Axel, 1997. *Repression und Freiheit. DEFA-Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*. Potsdam: Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung
- Hauke, Lutz, 1991. „Die Träume sozialistischer Massenunterhaltung in der DDR“. In: Agde, Günter (Hrsg.) *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Jäger, Andrea, 1991. „Schriftsteller-Identität und Zensur. Über die Bedingungen des Schreibens im „realen Sozialismus““. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), *Literatur in der DDR. Rückblicke*. München: Text + Kritik.
- Knoth, Nikola, 1991. „Das 11. Plenum. Wirtschafts- oder Kulturplenum“ In: Agde, Günter (Hrsg.) *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Lukács, Georg, 1934. „Kunst und objektive Wahrheit“. In: *Kunst und objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und -geschichte (1977)*. Leipzig: Verlag Phillip Reclam
- Lukács, Georg, 1936. „Erzählen oder beschreiben?“ in *Kunst und objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und -geschichte (1977)*. Leipzig: Verlag Phillip Reclam
- Mückenberger, Christine (Hrsg.), 1990. *Prädikat: Besonders schädlich*. Berlin: Henschel Verlag.
- Pietzsch, Ingeborg – Schenk, Ralf, 2004. *Schlag ihn tot, den Hund. Film- und Theaterkritiker erinnern sich*. Berlin: Parthas Verlag.

- Poss, Ingrid (Hrsg.), 1997. *DEFA 50. Gespräche aus acht Filmnächten*. Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung.
- Rauhut, Michael, 1990. „DDR-Beatmusik zwischen Engagement und Repression“. In: Agde, Günter (Hrsg.). *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Richter, Erika, 1994. „Zwischen Mauerbau und Kahlschlag 1961 bis 1965“. In: Schenk, Ralf (Hrsg.) *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*. Berlin: Henschel Verlag
- Schenk, Ralf – Richter, Erika (Hrsg.), 2000. *Apropos: Film 2000. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*. Berlin: Das neue Berlin Verlagsgesellschaft mbH
- Schnell, Ralf, 1993. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Śliwińska, Katarzyna, 2005. *Sozialistischer Realismus in der DDR und in Polen. Doktrin und normative Ästhetik im Vergleich*. Dresden: w.e.b. Universitätsverlag & Buchhandel.
- Spies, Bernard, 1991. „Georg Lukács und der Sozialistische Realismus in der DDR“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), *Literatur in der DDR. Rückblicke*. München: Text + Kritik.
- Wischnewski, Klaus, 1991. „Die zornigen jungen Männer von Babelsberg“ in Agde, Günter (Hrsg.). *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Wischnewski, 1994. „Träumer und gewöhnliche Leute. 1966 bis 1979“. In: Schenk, Ralf – Richter, Erika (Hrsg.), 2000. *Apropos: Film 2000. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*. Berlin: Das neue Berlin Verlagsgesellschaft mbH
- Zühlke, Reinhard, 1991. *Neue Erzählstrukturen in der DDR-Literatur der frühen sechziger Jahre. Dissertation*. Greifswald: Ernst-Moritz-Arndt-Universität

Artikel

- Borowsky, Peter, 1998. „Die DDR in den sechziger Jahren“. In: Informationen zur politischen Bildung. Zeiten des Wandels. Deutschland 1961- 1974 (Heft 258). http://www.bpb.de/publikationen/08848277605002510500926090697269,0,0,Die_DDR_in_den_sechziger_Jahren.html#art0
- Gregor, Erika (Hrsg.) 1990. „20. internationales Forum des jungen Films 1990“. In: Reader: Nach dem Mauerbau. Literatur, Film und Fernsehen in der DDR der 60er Jahre S. 170-179, 212-215)
- Ihme-Tuchel, Beate, 2000. „Die SED und die Schriftsteller 1946 bis 1956“. In: Aus Politik und Zeitgeschichte (B 13/2000). <http://www.bpb.de/publikationen/CAETVS.html>
- Schittly, Dagmar, 2002. „DDR-Alltag im Film. Verbotene und zensierte Spielfilme der DEFA“ in Politik und Zeitgeschichte B17. <http://www.bpb.de/files/RUMCMG.pdf>

Internet

- URL 1: Tod eines sozialistischen Reformers, 2006-06-07:
<http://www.wdr.de/themen/kultur/stichtag/2005/12/03.jhtml>

URL 2: Progress feiert 60 Jahre DEFA-Filme, 2006-06-10:

<http://www.progress-film.de/pdf/DEFA60PROGRESSPH.pdf>

URL 3: Filmzeit, 2006-07-01:

http://www.film-zeit.de/home.php?action=result&sub=person&info=long&person__id=33282

URL 4: BfF Clubfilmothek, Wilhelm Roth, epd Film 4/ 90, 2006-06-27:

<http://www.clubfilmothek.bff.info/fm.php?adr=900%20163>

URL 5: DEFA Sternstunden, 2006-06-15:

<http://www.defa-sternstunden.de/stars/egeschonneck.htm>

<http://www.defa-sternstunden.de/stars/hhardthardtloff.htm>

Filme

„Jahrgang 45“ / Regie: Jürgen Böttcher. 1965/1990.

„Der Defa-Komplex – 1. Cinéma vérité made in GDR“ / Regie: Martin Hübner ; Beate Schönfeldt. MDR 1993 (Dokumentarfilm über Jürgen Böttcher und Karl Gass)

Mündliche Quellen:

Gespräche mit Dr. Klaus Pfützner, 2006-07-12 / 2006-07-15