

# Filmpolitische Beziehungen zwischen der Bundesrepublik und der DDR, 1956-1966

Regina Aggio

Der „eiserne Vorhang“, von dem Churchill im Jahr 1946 das erste Mal sprach, kennzeichnete die bilateralen Beziehungen zwischen den beiden deutschen Staaten bereits vor dem Bau der Mauer. Mit der Hallstein Doktrin brachte die Bundesrepublik ihren Alleinvertretungsanspruch für Deutschland zum Ausdruck. Dessen ungeachtet, bemühte sich die Regierung der DDR um die Anerkennung ihres sozialistischen deutschen Staates auf internationaler Ebene. Mit der Hallstein Doktrin legte sich die Bundesrepublik gleichzeitig auf eine Haltung der geflissentlichen Ignoranz gegenüber der DDR fest. Von diesem inneren Kampf um den Anspruch, der einzig legitime Nachfolgerstaat Deutschlands zu sein, waren daher auch die bilateralen Beziehungen zwischen der Bundesrepublik und der DDR überwiegend geprägt. Trotz des ideologischen Konfliktstoffes, der durch die Anbindungen jedes der deutschen Staaten an jeweils eine Supermacht entstand, gab es bilaterale Beziehungen. Von Seiten der DDR lag dabei folgendes Ziel zugrunde: „Die historische Mission der DDR ist „...“, dass in ganz Deutschland die Arbeiterklasse die Führung übernimmt, „...“ die Monopolbourgeoisie auch in Westdeutschland „...“ entmachtet wird.“<sup>1</sup> Auch die Regierung der Bundesrepublik hatte einen Missionsanspruch, denn sie wollte „eine innere künstlerische Opposition gegen die Politik von Partei und Regierung fördern“ und gleichzeitig „der Zone bewusst machen, wie geistig arm sie ist“, um „den Lösungsprozess des künstlerischen Schaffens“ der DDR-Künstler vom sozialistischen Realismus voranzutreiben.<sup>2</sup>

Der „eiserne Vorhang“ in Deutschland als eine Konsequenz der Spannungen zwischen zwei Systemen wurde also von der Politik in beiden deutschen Staaten nicht hinterfragt. Dennoch gab es Versuche auf institutioneller Ebene, aber auch durch das Engagement von Privatpersonen auf beiden Seiten, nicht nur die Diktatur der SED, sondern auch die Diktatur des „eisernen Vorhangs“ zu durchbrechen und bilaterale Beziehungen jenseits der gegenseitigen Übernahmeansprüche aufzubauen. Dementsprechend bestanden die verschiedensten Kontakte auch während des Kalten Krieges fort. Der Film als kulturelles Feld bietet sich als Analysebeispiel für die bilateralen Beziehungen zwischen beiden deutschen Staaten deshalb an, weil er die verschiedenen Ebenen des Beziehungsgeflechts sichtbar macht und gleichzeitig die zahlreichen Strategien beider Regierungen verdeutlicht. Außerdem lässt sich anhand der Filmpolitik auch die Entwicklung dieser Beziehungsgeschichte beschreiben.

---

<sup>1</sup> SED-Programm, beschlossen auf dem VI. Parteitag, zit.: Erhard Kranz, Konzeption für die Arbeit nach Westdeutschland im Bereich Film- und Lichtspielwesen (streng vertraulich), 11.6.1963. Bundesarchiv, Bestand DDR, Akte DR 1/ 4537, S.1.

<sup>2</sup> Bundesarchiv, Bestand DDR, Akte DY IV/2. 906/215.

Bei dem Film handelt es sich einerseits um ein industrielles Produkt, mit dem Handel betrieben wird. Der Film stellt auch eine Kunstform dar, für die andere Präsentationsfelder als die des freien Marktes vorhanden sind – beispielsweise internationale Filmfestivals. Außerdem ist die Filmproduktion Objekt einer staatlichen Filmpolitik. Sie ist eingebunden in verschiedene unabhängige Institutionen, wie die Filmclubs von jungen Kinobegeisterten in der Bundesrepublik oder des Clubs der Filmschaffenden in der DDR. Um das Produkt gruppieren sich also die Vertreter verschiedenster Interessenbereiche: Filmindustrielle, Filmverleiher, Regisseure, Zuschauerverbände, Politik und Medien. Außerdem war es die Kultur, die einen „entpolitisierten“ Bereich darstellte, der unabhängig von festgefahrenen politischen Spannungen zwischen beiden Staaten als Kommunikationsbasis dienen und einer Entfremdung entgegenwirken konnte. Auf der Ebene der Kultur konnte „die menschliche Atmosphäre gelockert“ und – was besonders dem Interesse des Westens entgegenkam – „die Mauer durchlässig“ gemacht werden.<sup>3</sup>

### **Deutsch-deutscher Film im internationalen Kontext**

Wie also wurden die filmpolitischen Beziehungen zwischen der Bundesrepublik und der DDR gestaltet?<sup>4</sup> Vor allem die 1950er und 1960er Jahre bieten sich für eine nähere Untersuchung an, weil zu dieser Zeit eine internationale Filmbewegung – der Autorenfilm – aufkam und zu überlegen wäre, wie sich Vertreter beider Regierungen in ihren Einflussbereichen damit auseinandersetzten. Der Autorenfilm war eine internationale Bewegung, deren Vertreter mit großangelegten Studioproduktionen abrechneten, die Filmindustrie – insbesondere die US-amerikanische – als Bestandteil der kapitalistischen Produktionsstruktur betrachteten und die Gegenwart auf sehr persönliche oder experimentelle Weise wiedergaben. Eine der grundlegenden Diskussionen von Filmkritikern und Regisseuren drehte sich um die schon in den 1920er Jahren gestellte Frage, ob der Film eine eigenständige Kunstform sei oder ob es sich lediglich um ein Verfahren handelte, bei dem Realität mechanisch abgebildet werden konnte. Unter anderem hatte sich der deutsche Filmkritiker Rudolf Arnheim in seinem Werk „Film als Kunst“<sup>5</sup> von 1932 damit auseinandergesetzt, aber auch André Malraux griff die Diskussion in seinem Aufsatz „Esquisse d’une psychologie du cinéma“ auf (1936)<sup>6</sup>, in der er

---

<sup>3</sup> Bundesarchiv, Bestand DDR, ebd.

<sup>4</sup> Es hat zu diesem Thema bisher keine umfassenden Untersuchungen gegeben. Lediglich die Arbeit von Peter Stettner wäre in diesem Kontext zu nennen. In dem vorliegenden Artikel können daher zunächst nur Ansätze der filmpolitischen Beziehungen zwischen beiden deutschen Staaten beschrieben werden. (Peter Stettner, Der deutsch-deutsche Filmaustausch in der Nachkriegszeit (1947-1951). Von einer gesamtdeutschen Kooperation zum Kampf um die politische und kulturelle Hegemonie im geteilten Deutschland, S.155, in: Klaus Finke (Hg), DEFA-Film als nationales Kulturerbe?. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Band 58, Berlin 2001, 42. Jahrgang, S.149-168.)

<sup>5</sup> Rudolf Arnheim, Film als Kunst. Berlin 1932.

<sup>6</sup> André Malraux, Esquisse d’une psychologie du cinéma. Paris 1936.

den Film als höchste Entwicklungsstufe der Malerei bezeichnete. In den 1940er Jahren setzte sich dann der von Alexandre Astruc<sup>7</sup> geprägte Gedanke von der Kamera als ein „stylo“ (Stift) durch, mit dem sich die Kamera als ein eigenes künstlerisches Medium bei der individuellen Darstellung von Realität konstituierte. Den Regisseur setzte Astruc mit einem schriftstellerisch tätigen Autoren gleich, der schöpferisch selbstverantwortlich Geschichten erfindet und gleichzeitig die ihn umgebende Welt aus seiner eigenen Perspektive beschreibt. Ausgehend von dem Begründer des Neorealismus in Italien, Roberto Rossellini, und der Nouvelle Vague der 1950er Jahre, begannen mit dem Autorenfilm die Revision herkömmlicher Produktionsverfahren und der Einzug neuer Themen und künstlerischer Verfahrensweisen in das Kino. Darin äußerte die junge Nachkriegsgeneration ihre Kritik an der Gesellschaft allgemein, an ihren Eltern und an den kolonialistisch orientierten Mechanismen des internationalen Filmgeschäfts. Auch in den Ländern des Ostblocks nahmen die Filmemacher die Ideen des Autorenfilms auf, während sich um sie herum oppositionelle Gruppen bildeten, von denen beispielsweise der Aufstand gegen die sowjetische Besatzung in Ungarn und die Arbeiterproteste in Polen getragen wurden. Außerdem begannen sich Nationen Südamerikas als Filmländer zu profilieren, deren Filmproduktion international vorher niemals Beachtung fand.

Parallel zur Entwicklung des Autorenfilms kam es zu kritischen Meinungsäußerungen der Jugend in den verschiedenen Ländern, von denen die gesellschaftlichen Veränderungen der 1960er Jahre vorbereitet wurden: Die „Neue Linke“ und die „Neue Sensibilität“, deren Ursprung Herbert Marcuse nicht nur im Westen, sondern gerade in den sozialistischen Ländern sah, bauten auf dem Lebensgefühl der jungen Leute am Ende der 1950er Jahre auf. Die Idee des Autorenfilms verband die junge Generation über die Blockbildung im Kalten Krieg hinweg. Auch in der DDR wurden die Filme westlicher Regisseure wie Truffaut, Resnais, Visconti oder Kurosawa gesehen.

Vorausgegangen waren dem Autorenfilm in West- und Ostdeutschland eine kritische Bestandsaufnahme der Filmproduktion seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Besonders westdeutsche Autoren äußerten sich sehr genau zu den einzelnen Problempunkten des Filmschaffens, die sich sowohl auf wirtschaftliche Aspekte wie die mangelhafte staatliche Förderung als auch auf Inhalte und ästhetische Fragen bezog. Kritisiert wurde an den westdeutschen Filmen der 1950er Jahre wie den Heimat- und Kriegsfilmern ein Bezug zur Wirklichkeit.<sup>8</sup> In der DDR wurde eine ähnliche Diskussion geführt. Auch die DEFA-Filme wurden der „Mittelmäßigkeit“ bezichtigt.<sup>9</sup> Auf dem I. Moskauer Filmfestival im Jahre 1956 hatte der dort gezeigte DEFA Film keine allgemeine Anerkennung gefunden. Es wurde also ein

---

<sup>7</sup> Alexandre Astruc, *Du caméra à la stylo: écrits 1942-1984*. Paris 1996.

<sup>8</sup> Siehe beispielsweise: Joe Hembus, *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*. Bremen 1961.

<sup>9</sup> Heinz Kersten, *Das Filmwesen in der SBZ*. Bonn 1963, S. 46.

neuer Weg der Spielfilmproduktion vorgeschlagen:“ Wenn die Filmschaffenden der DDR jetzt und in den kommenden Jahren auf den großen internationalen Veranstaltungen des künstlerischen Films bestehen wollen „...“ dann müssen sie alles daransetzen, um „...“ originellere Filme zu schaffen, in denen vor allem die Menschen unserer Zeit künstlerisch gestaltet sind.“<sup>10</sup> Das Konzept des Autorenfilms hatte sich also nicht nur in Frankreich durchgesetzt. Es kam auch zu einem Aufbruch des Filmschaffens unter ähnlichen Prämissen in den sozialistischen Ländern, mit denen sich die Produktion der DEFA nun auf internationalen Festivals zu messen hatte.<sup>11</sup> Auch der ostdeutsche Regisseur Slatan Dudow sprach sich dafür aus, aus der „windstillen Bucht des Schematismus“ auszubrechen, rief dazu auf, zu „sagen, was wir denken“, aus der „provinziellen Enge“ herauszufinden, der „übergroßen, aus der ideologisch-künstlerischen Unsicherheit entspringenden Ängstlichkeit“ zu entfliehen, „nach „der fortschrittlichen Filmkunst der westlichen Welt Ausschau zu halten“ und „kühner zu sein“.<sup>12</sup> Es wurden also auch innerhalb der DEFA kurzzeitig weniger ideologische, als künstlerische Fragen in den Mittelpunkt des Filmschaffens gerückt. Nicht nur die internationale Wettbewerbsfähigkeit, auch die Rentabilität der Filme wurde nun – genauso wie in der Bundesrepublik – zur Debatte gestellt.

### **Probleme und Tendenzen des Filmschaffens in Bundesrepublik und DDR**

Vor diesem film- und gesellschaftshistorischen Kontext stellten die filmpolitischen Fragestellungen einen brisanten Themenkomplex innerhalb der bilateralen Beziehungen zwischen der Bundesrepublik und der DDR dar, denen jedoch bestimmten Rahmenbedingungen zugrunde lagen. Im Jahr 1956 lag der Eintritt Westdeutschlands in die NATO und Ostdeutschlands in den Warschauer Pakt ungefähr ein Jahr zurück. Außerdem erhielten die DDR und die Bundesrepublik im gleichen Jahr ihre staatliche Souveränität. Beide Staaten hatten sich wirtschaftlich entwickelt und nahmen wichtige Stellungen im Welthandel ein.<sup>13</sup> Jedoch hatte die Bundesrepublik die DDR bisher nicht als eigenständigen Staat anerkannt, Adenauer hatte sich noch im Jahre 1954 von den Verbündeten Hilfe für die Wiedervereinigung zusagen lassen.<sup>14</sup> Währenddessen wurde die DDR zu einem sozialistischen Staat ausgebaut, dessen Regierung – vor allem aber Chruschtschow – sich an der Existenz Westberlins störte. Der Streit um diese westdeutsche Insel mitten in der DDR

---

<sup>10</sup> Heinz Kersten, Der nächste Schritt, in: Neues Deutschland, 24. Juli 1960, zit.: Heinz Kersten, Das Filmwesen, S. 47.

<sup>11</sup> Ebd., S. 47.

<sup>12</sup> Slatan Dudow, Die Filmkunst vor großen Entscheidungen, in: Neues Deutschland vom 30. März 1961, zit.: Heinz Kersten, Das Filmwesen, S. 50.

<sup>13</sup> Peter Bender, Episode oder Epoche? Zur Geschichte des geteilten Deutschlands. München 1996, S.78-82.

<sup>14</sup> Ebd., S.84.

war einer der Auslöser des Mauerbaus 1961. Daher stellen die Jahre 1955 und 1961 wichtige Zäsuren in den bilateralen Beziehungen dar.

Die Entwicklungen innerhalb der Filmproduktion zwischen den Jahren 1956 und 1966 bilden eine eigene Phase in beiden deutschen Staaten, die – nachdem die Anfangszeit der Filmindustrie überwunden war – eine eigene Dynamik erlangte. In beiden Staaten nahmen diese Anfänge einen voneinander fast unabhängigen Verlauf: Der Aufbau einer eigenständigen Filmindustrie wurde in der SBZ (Sowjetischen Besatzungszone) schon ab 1945 betrieben<sup>15</sup>; in Westdeutschland wurden im gleichen Jahr die ersten privaten Filmproduktionsfirmen gegründet.<sup>16</sup> Alle jungen Produzenten in Westdeutschland mussten Lizenzen bei der jeweiligen Besatzungsmacht beantragen, hingegen nahm die sowjetische Besatzung mit Unterstützung deutscher Exilanten, von denen bereits vor dem Ende des Krieges ein kulturpolitischer Plan für einen sozialistischen deutschen Staat erarbeitet worden war, die Filmproduktion unter ihre Kontrolle und förderte sie maßgeblich.<sup>17</sup> Einige Firmen, wie die westdeutsche „Junge Film-Union“ fanden technische und finanzielle Unterstützung bei der DEFA<sup>18</sup>, die im Jahre 1946 ihre Produktionslizenz erhielt.<sup>19</sup>

Während des Krieges waren ein Großteil der Filmstudios zerstört worden. Ungefähr 75% des Bestandes befanden sich auf dem sowjetischen Besatzungsgebiets, wobei die Studios in Babelsberg versehrt blieben. Auch die Ateliers in Neugasse in München blieben erhalten.<sup>20</sup> Während die DEFA in den Studios von Babelsberg ansässig wurde, sollte der UFA-Besitz in Westdeutschland, der aus Studios, Kinos und Verleihfirmen bestand, aufgeteilt und an verschiedene Firmen verkauft werden. Die Alliierten hatten das Ziel, mit der UFA so zu verfahren, wie mit den meisten Großkonzernen: Sie sollten aufgelöst werden, um Monopolbildung zu verhindern.<sup>21</sup>

Bei der einsetzenden Spielfilmproduktion konnte vor allem die DEFA Publikumserfolge erzielen, wie beispielsweise mit "Die Mörder sind unter uns" von Wolfgang Staudte (1946), in dem sich der Protagonist mit Verbrechen der deutschen Wehrmacht in Polen auseinandersetzt, deren Zeuge er wurde.<sup>22</sup> Insgesamt wurde den DEFA-Filmen eine intensivere Bemühung um die Darstellung und Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit und

---

<sup>15</sup> Thomas Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959. Berlin 1994, S. 48.

<sup>16</sup> Johannes Hauser, Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945-1955 und der Einfluss der US-amerikanischen Filmpolitik. Pfaffenweiler 1989, S.384.

<sup>17</sup> Ebd., S.431.

<sup>18</sup> Peter Stettner, Vom Trümmerfilm zur Traumfabrik. Die „Junge-Film Union“ 1947-1952. Hildesheim 1994, S.10.

<sup>19</sup> Heimann, DEFA, S.50.

<sup>20</sup> Reinold E. Thiel, Bundesdeutsche Filmpolitik. Versuch einer kritischen Bilanz. Drehbuch einer dreiteiligen Sendung des Westdeutschen Fernsehens. Köln 1970, S.4.

<sup>21</sup> Ebd., S.4.

<sup>22</sup> Christiane Mückenberger, Zeit der Hoffnungen 1946-1949, S.16, in: Ralf Schenk (Hg), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992. Berlin 1994, S.8-49.

Nachkriegsgegenwart zugesprochen, als dem Film in Westdeutschland.<sup>23</sup> Bereits seit dem Ende der 1940er Jahre nahm die Entwicklung der Filmproduktion in West- und Deutschland im Hinblick auf die Organisation und das Verhältnis zur jeweiligen Regierung voneinander unabhängige Wege – auch thematisch und filmästhetisch wurden Unterschiede deutlich.

Zu einer Annäherung kam es dann in der Mitte der 1950er Jahre, als westdeutsche und ostdeutsche Filmemacher sogenannte „Berlin-Filme“ drehten, die das Leben, die Probleme und Zukunftsperspektiven junger Menschen in Berlin darstellten. In Westberlin realisierten Gerhard Oswald und Georg Tressler „Die Halbstarke“ (1956) und „Am Tag, als der Regen kam“ (1959) und in Ostberlin drehte Gerhard Klein „Berliner Romanze“ (1956) und „Berlin, Ecke Schönhauser“ (1957). Es kam so thematisch, aber auch filmästhetisch zu einer Annäherung.

Auch diese inhaltliche und ästhetische Annäherung konnte eine Diskrepanz bei den Berlin-Filmen aus Ost und West nicht verdecken, die Walter Schmieding 1961 aussprach: Während die Teilung Deutschlands in den Berlin Filmen der DEFA Regisseure offen angesprochen wurde, haben sie die westdeutschen Filmemacher „fast völlig ignoriert“.<sup>24</sup> In Gerhard Kleins Filmen besteht dabei der Hauptkonflikt der Protagonisten gerade in der Frage, ob sie nach Westberlin gehen – schließlich bestand die Mauer noch nicht – oder im Osten bleiben sollten. Auch in „Der Kinnhaken“ von Heinz Thiel (1962) und in dem bekannten „Der geteilte Himmel“ (1964) von Konrad Wolf, ist dies zentrales Thema. Im Westen griff lediglich Will Tremper in seinem Film „Flucht nach Berlin“ (1960) das Thema der Teilung auf.

Unabhängig von der unterschiedlichen Behandlung des Trennungsthemas können die Berlin-Filme als ein Eckpunkt dafür dienen, die weitere Entwicklung des Films in der Bundesrepublik und der DDR zu betrachten. In diesen Filmen sind die Einflüsse des internationalen Autorenfilms unübersehbar – seien es Filme über junge Rebellen aus den USA von Elia Kazan oder solche von Truffaut, in denen sich die Protagonisten mit gesellschaftlichen „Institutionen“ wie der Ehe nicht so recht arrangieren können. Von 1956 bis 1966 lässt sich also filmästhetisch ein Bogen spannen, denn in beiden Staaten entstanden 1956 die Berlin-Filme als wichtige Exponenten einer sich langsam erholenden und künstlerisch innovativer verfahrenen Filmproduktion. Im Jahre 1966 wurden in Westdeutschland die ersten Filme des jungen „Autorenfilms“ auf der Berlinale prämiert, während in der DDR das sogenannte „Kahlschlag-Plenum“ 1965 den thematisch und ästhetisch neuen DEFA-Filmen, wie auch der Umstrukturierung der DEFA eine Absage erteilte und damit die seit dem Beginn der 1960er Jahre einsetzende, produktive und

---

<sup>23</sup> Walther Schmieding, Kunst oder Kasse? Der Ärger mit dem deutschen Film. Hamburg 1961, S.26.

<sup>24</sup> Ebd., S.77.

erfolgreiche Phase der DEFA ab 1966 endgültig beendete.<sup>25</sup> Während in Westdeutschland der Erfolg des Autorenfilms im Jahre 1966 seinen Höhepunkt erreichte und den „Neuen deutschen Film“ einleitete, aus dem Filmemacher wie Rainer Werner Fassbinder und Wim Wender hervorgingen, wurde die Entwicklung des Autorenfilms in der DDR mit dem 11. Plenum totalitär beendet.

### **Filmpolitische Beziehungen: Zensur, Filmkritik, Festivals**

Die filmpolitischen Beziehungen zwischen der Bundesrepublik und der DDR in dem genannten Zeitraum kommen vor allem in drei Betätigungsfeldern zum Ausdruck: 1) der staatlichen Zensur, 2) der Filmkritik und 3) den Festivals.

In Westdeutschland existierte eine Zensur, die durch die (eigentlich für die Altersfreigabe der Filme zuständig) FSK (Freiwillige Selbstkontrolle) in Wiesbaden ausgeführt wurde.<sup>26</sup> Diese Institution ersetzte im Jahre 1949 die alliierte Militärzensur.<sup>27</sup> Es blieb jedoch nicht nur bei einer Zensur der Filme aus den sozialistischen Ländern, denn es wurden schon früh Handelsbarrieren eingeführt. Bereits 1949 hatte die britische Besatzung aufgrund der Berlin-Blockade durch die Sowjetunion versucht, die Abspiegelung von DEFA-Filmen im Westen zu verhindern. Aufgrund von Protesten blieb dies nur ein Versuch,<sup>28</sup> jedoch bedurften die DEFA-Filme einer Einfuhrgenehmigung durch das Bundesministerium für Wirtschaft, weil sie als Produkte aus dem Ausland betrachtet wurden. Sogar die Abteilung Verfassungsschutz des Innenministeriums begann sich mit dem DEFA-Film zu beschäftigen. Die Einfuhr von Filmen aus dem „kommunistischen Machtbereich“<sup>29</sup> sollte eingestellt werden. Ab 1951 gab es ein generelles Einfuhrverbot für DEFA-Filme, das bis zur Gründung des Interministeriellen Ausschusses im Jahre 1954 galt.<sup>30</sup> Dieser Ausschuss widmete sich vor allem der Beziehung zwischen West- und Ostdeutschland. Seine Vertreter sichteten Filme der DEFA, um sie später vom westdeutschen Kinobetrieb zu isolieren. Erst 1961 wurde diese Praxis des Ausschusses durch das sogenannte „Verbringungsgesetz“ untermauert. Darin wurde festgelegt, dass es verboten sei, Filme, „die nach ihrem Inhalt dazu geeignet sind, als Propagandamittel gegen die freiheitliche demokratische Grundordnung oder gegen den Gedanken der Völkerverständigung zu wirken“<sup>31</sup>, zu importieren und vorzuführen. Außerdem wurde bestimmt, dass Filme aus bestimmten Ländern – nämlich den Ostblockstaaten – grundsätzlich

---

<sup>25</sup> Siehe: Günter Agde (Hg), Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Berlin 2000.

<sup>26</sup> Siehe beispielsweise Reinold Thiel: Filmzensur in Westdeutschland, S.5.

<sup>27</sup> Peter Stettner, Der deutsch-deutsche Filmaustausch in der Nachkriegszeit (1947-1951), S.155.

<sup>28</sup> Ebd., S.151.

<sup>29</sup> Zit.: Stettner, Filmaustausch, S.155.

<sup>30</sup> Ebd., S. 154.

<sup>31</sup> Lothar Franck, Schneiden für Deutschland. Filmzensur in der Bundesrepublik, S.100, in: Walter Böckmann (Hg), Strip-tease. Wahn und Wirklichkeit einer Moral. Littera 5, Frankfurt 1964, S.85-114.

einer Vorlagepflicht unterliegen und vom IMA bzw. der FSK freigegeben werden müssen, bevor sie in Westdeutschland von einem Verleiher vertrieben werden.<sup>32</sup> Der IMA und die FSK waren also dafür zuständig, die Einfuhr von DEFA-Filmen komplett zu unterbinden. Vor allem die Autoren der Zeitschrift Fimkritik, wie Enno Patalas, wurden in den 1960er Jahre nicht müde, die Arbeit der FSK anzuprangern und anhand verschiedener Filme darzulegen, welche Schnitte gefordert wurden oder welche Filme ganz verboten waren. Dabei stellten die Autoren heraus, dass vor allem Darstellungen der Kriegs- und Nazivergangenheit in den Filmen von der FSK nicht gebilligt wurden und teilweise beschnitten werden mussten. Während die Mechanismen der FSK und des IMA grob nachvollzogen werden können, liegen über die Zensurmechanismen und Einfuhrstrategien der DDR bezüglich westdeutscher Filme bisher keine ausführlicheren Arbeiten vor. Anhand eines Dokumentes des Clubs der Filmschaffenden der DDR, die sich für die Auslandsbeziehungen im Filmbereich einsetzten, wird jedoch deutlich, dass durchaus Filme aus dem Westen in der DDR gezeigt wurden. Während der Dreharbeiten zu Billy Wilders Film „1,2,3“ im Jahre 1960 wurde Liselotte Pulver nach Ostberlin eingeladen. Bei diesem Treffen sagte sie, dass sie über die Vorführung ihrer Filme in der DDR nichts wusste.<sup>33</sup> Dabei gab es zu Beginn der 1950er Jahre zwischen Westdeutschland und der DDR ein Filmaustauschabkommen, das vor allem auf Initiative der Bundesrepublik eingestellt wurde. Die westdeutschen Filme galten in der DDR grundsätzlich als Publikumsrenner, weil sie „unpolitisch“ waren und daher eine alternative Kost zum DEFA-Film darstellten.<sup>34</sup> Nach dem Bruch des Abkommens durch die Bundesrepublik versuchte die DDR sogar, Filme aus dem Westen über Drittländer zu importieren, doch verringerte sich die Zahl der gezeigten Filme aus dem Westen um einiges. Für die DDR bedeutete das Ende des Abkommens vor allem einen Rückgang der Erträge durch den Verkauf eigener Filme in den Westen, da sie auf die Devisen angewiesen waren. Für den gesamten Filmhandel mit anderen Ländern war der DEFA-Außenhandel zuständig. Bezüglich des Austausches kam es im Jahr 1960 zu einem Zwischenfall: Die Filme „Das Mädchen Rosemarie“ und „Kirmes“ wurden im ostdeutschen Fernsehen ausgestrahlt, ohne dass vorher Lizenzen der westdeutschen Verleiher vorgelegen hätten. Von der westdeutschen Zeitschrift „Filmblätter“ wurde daher die Errichtung einer zentralen Interzonen-Filmhandelsstelle in Westberlin gefordert.<sup>35</sup>

Nicht nur die Zensur kennzeichnete die filmpolitischen Beziehungen zwischen West- und Ostdeutschland. Auch über die Filmkritik nahmen beide Staaten indirekt Bezug zueinander.

---

<sup>32</sup> Ebd., S. 85ff.

<sup>33</sup> Bundesarchiv, Bestand DDR, ZK der SED, Club der Filmschaffenden, Akte DY IV/2. 906/ 248.

<sup>34</sup> Stettner, Filmaustausch, S.162.

<sup>35</sup> Bundesarchiv, Bestand DDR, ZK der SED, Club der Filmschaffenden, Akte DY IV/2. 906/ 215.



Zu Beginn der 1960er Jahre erläuterten Autoren aus der DDR beispielsweise die Krise des westdeutschen Films. Diese Krise wurde keineswegs nur von ostdeutschen Kritikern erfunden, sondern bereits 1961 von Filmkritikern und –produzenten aus der Bundesrepublik ausgerufen. Walter Schmieding stellte in seinem Buch „Kunst oder Kasse – Der Ärger mit dem deutschen Film“ von 1961 die inhaltlichen, ästhetischen und finanziellen Probleme des Films heraus. Dabei kritisierte er vor allem den Umgang der Filme mit der kurz zurückliegenden Vergangenheit und der Gegenwart seiner Gesellschaft: „Im Jahre 1961 erreichte die Krise des deutschen Films ihren tiefsten Punkt. Die Lichtspieltheater blieben leer, die Produktion erhielt von den Banken keine Kredite, große Verleihfirmen lösten sich auf, die UFA, Traditionsbegriff des deutschen Films, kaschierte ihren Zusammenbruch durch Fusionierung mit einer noch intakten Gesellschaft.“ Darüber hinaus konnte im selben Jahr während der Berliner Festspiele kein Bundesfilmpreis verliehen werden, weil die Qualität der westdeutschen Filme als zu schlecht eingestuft wurde.<sup>36</sup> Schmieding führte diese Krise sowohl auf eine inhaltliche als auch auf eine finanzielle Problematik zurück. Beispielsweise kritisierte er das mangelnde Interesse des Staates an dem Ausbau einer Filmindustrie und –kultur. Die ostdeutschen Autoren hingegen, die sich in zum Teil ausführlichen Werken mit diesem Thema beschäftigten – siehe Erhard Kranz Arbeit zur westdeutschen Filmproduktion – führten diese Krise jedoch noch auf andere Gründe zurück, insbesondere auf die Macht der US - amerikanischen Filmindustrie und der „kapitalistischen, imperialistischen Machtpolitik“<sup>37</sup> allgemein. Horst Knitzsch schrieb dazu in Heft 2 der Filmwissenschaftlichen Mitteilungen aus dem Jahr 1962 über die „materielle und geistige Krise des westdt. Films“, Hermann Hiller veröffentlichte im Heft 2 der Filmwissenschaftlichen Mitteilungen im Jahr 1964 einen Artikel über die Filmpublizistik in der Bundesrepublik Deutschland und Erhard Kranz setzte sich mit der westdeutschen Kulturkrise im Jahre 1966 in derselben Zeitschrift auseinander.

In der westdeutschen Filmkritik finden sich weniger Hinweise zur Rezeption des ostdeutschen Films, als zu den filmpolitischen Beziehungen beider Staaten. Beispielsweise in der Zeitschrift „Filmkritik“, von deren Autoren der Umgang der bundesdeutschen Behörden mit dem ostdeutschen Film kontinuierlich angeprangert wurde: „Die skandalöse Tätigkeit, die zweifelhaften Praktiken und die verfassungswidrige gesetzliche Grundlage dieses Gremiums sind wiederholt unter die Lupe genommen worden, so von Reinhold Thiel in der ZEIT am 30. August 1963.“<sup>38</sup>

Während die Zeitschrift Filmkritik sich vor allem gegen die Zensur engagierte, waren es Filmkritiker wie Albrecht Schneider in München, die sich bewusst für den DEFA-Film im

---

<sup>36</sup> Walter Schmieding, Kunst oder Kasse, S. 7.

<sup>37</sup> Erhard Kranz, Konzeption für die Arbeit nach Westdeutschland im Bereich Film- und Lichtspielwesen (streng vertraulich), 11.6.1963. Bundesarchiv, Bestand DDR, Akte DR 1/ 4537, S.1.

<sup>38</sup> Enno Patalas, Es gibt noch Richter, in: Filmkritik 11/1963.

Westen einsetzte und ihn regelmäßig in Tageszeitungen besprachen – zum Beispiel in der „Deutschen Film-Korrespondenz“.<sup>39</sup> In der ostdeutschen Filmkritik der wichtigen Zeitschriften fand eine intensivere Auseinandersetzung mit dem westdeutschen Film statt als umgekehrt. Auch mit den Tendenzen des französischen Autorenfilms setzten sich die Filmkritiker in der DDR auseinander. Statt Begeisterung brachten sie den jungen Filmemachern jedoch an erster Linie Kritik entgegen: „Sie stellen das Menschliche dem Politischen gegenüber und zerstören damit das Menschliche selbst. Deshalb ist die Aussage vieler ihrer Filme deprimierend, deshalb sind ihre Filme oft perspektivisch, pessimistisch wie ihre Helden.“<sup>40</sup>

Auch über die Festivals bestand ein Austausch zwischen der west- und ostdeutschen Filmproduktion. International renommierte Festivals waren im Osten das Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmfestival und im Westen das Internationale Kurzfilmfestival in Oberhausen, sowie die Internationale Filmwoche Mannheim. Auf den Festivals wurden kontinuierlich Gäste und Filme aus dem jeweils anderen deutschen Staat eingeladen. Diese Praxis erfuhr jedoch im Jahre 1962 eine Zäsur, als der Festivalleiter von Oberhausen, Hilmar Hoffmann, die Projektion ostdeutscher Filme mit bestimmten Auflagen verband, bei der es um die Form der Aukündigung der ostdeutschen Filme ging. Aufgrund des Bestrebens nach Wiedervereinigung, die von der Hallstein Doktrin untermauert wurde, erkannte die Regierung der Bundesrepublik die DDR nicht als autonomen Staat an. Aus diesem Grund konnten auch deren Filme auf dem Festival nicht als DDR-Filme bezeichnet werden. Es wurden von Hilmar Hoffmann verschiedene Alternativmöglichkeiten angeboten, da er großes Interesse daran bekundete, Filme aus der DDR vorzuführen. Das Motto des 1962 stattfindenden Festivals lautete überdies „Weg zum Nachbarn“. Schon aus diesem Grund sei der Ausschluss der ostdeutschen Filme schwer zu begründen. Im Januar 1962 traf sich Hilmar Hoffmann mit dem Vertreter des Clubs der Filmschaffenden, Werner Rose, in Berlin, um ihm mitzuteilen, dass die DDR von den Kurzfilmtagen in Oberhausen ausgeschlossen werden müsse. Grund dafür seien die „Sicherungsmaßnahmen der Deutschen Demokratischen Republik“ (wie es in dem Bericht des „Clubs der Filmschaffenden“ heißt) – also der Bau der Mauer. Die Hauptvertreter des Clubs reagierten entsetzt auf diesen Entschluss. Angeblich handele es sich um Entscheidungen von oben. Außerdem gab Hoffmann zu bedenken, dass dem Festival bereits Gelder gestrichen worden waren, da es als ein „Rotes Festival“ gelte.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Bundesarchiv, Bestand DDR, Ministerium für Kultur: Sekretariat des Ministers Alexander Abusch, Kulturelle Beziehungen mit dem Ausland. Akte DR 1, 7878, Band 1, Juni 1957- Dezember 1959, HV-Film.

<sup>40</sup> Manfred Gerbing, Tendenzen im internationalen Spielfilmschaffen und die filmkünstlerische Wahrheit, S.77, in: Film, 1964, S. 60-99.

<sup>41</sup> Bundesarchiv, Abteilung DDR, ZK der SED, Club der Filmschaffenden, Akte DY IV/2. 906/ 248.

Während die Ausladung der DDR Delegation von dem Festival in Oberhausen zu einem Eklat führte, gingen die Festivalleiter aus Mannheim etwas anders vor, da sie Filme aus der DDR zeigten und auch Gäste von dort eingeladen hatte. Allerdings hatte die Festivalleitung ihren Entschluss, Filme und eine Delegation aus der DDR zu präsentieren, vor dem Bonner Innenministerium in einem persönlichen Gespräch mit dem für Filmfragen zuständigen Ministerialrat Fuchs zu rechtfertigen. Dieser setzte durch, dass die Anzahl der Filme verringert wurde. Außerdem verfasste er als Repräsentant des Innenministeriums der Bundesrepublik eine Protestnote gegen die Teilnahme der DDR, die er aber letztlich doch gestattete.<sup>42</sup> Das Beispiel des Festivals in Oberhausen zeigt also, dass es durchaus Unterschiede auf regionaler und persönlicher Ebene gegenüber dem Umgang mit dem Film des jeweils anderen deutschen Staates gegeben hat. Damit im Zusammenhang steht die Bedeutung, sowie der politischen Brisanz des Festivals in Oberhausen, als dessen Gegenpart das Festival Mannheim mit Unterstützung der Bundesrepublik ins Leben gerufen wurde. Nicht nur um eine Teilnahme am Festival in Oberhausen mussten die Vertreter der DDR kämpfen, denn auf die Festivalleitung in Cannes wurden von Seiten der Bundesrepublik ein ebensolcher Druck ausgeübt. Daher war die Präsenz der DEFA Filme auf dem Filmfestival der sozialistischen Länder wesentlich umfangreicher. Auf dem Filmfestival in Neu Delhi 1965 war es jedoch die Delegation der DDR, die mit ihrem Protest erreichte, dass der westdeutsche Film „Verspätung in Marienborn“ abgesetzt wurde.<sup>43</sup> Obwohl es auf internationalen Filmfestivals also zu Konflikten zwischen den Vertretern beider deutscher Staaten kam, dienten sie gleichzeitig als ein Forum für den Austausch. So trafen Regisseure aus der Bundesrepublik und der DDR im Jahre 1962 auf einem Filmfestival in Belgrad zusammen, um über das Verbot der Teilnahme von DEFA Filmen auf dem Festival in Oberhausen zu diskutieren.

Auf kulturpolitischer Ebene hatte die Filmproduktion einen hohen Stellenwert, doch wurde sein Potenzial in der Herstellung von kulturellen Beziehungen zweier Staaten niemals ganz ausgeschöpft. Allgemein stellte Herr Feller, der Zuständige für das Amt der kulturellen Beziehungen mit Westdeutschland im Ministerium für Kultur 1958 fest, dass „durch die Entwicklung der aggressiven Bonner NATO-Politik die Möglichkeiten der Entwicklung eines fortschrittlichen Filmschaffens in Westdeutschland ständig schwieriger wurden“.<sup>44</sup> Noch im selben Jahr betonte Feller in einem Brief an Abusch, dass die Hauptorientierung der DDR bei den kulturellen Beziehungen mit der Bundesrepublik der Wettbewerb und die Mobilisierung

---

<sup>42</sup> Bundesarchiv, Abteilung DDR, ebd.

<sup>43</sup> Bundesarchiv, Bestand DDR, ebd.

<sup>44</sup> Bundesarchiv, Bestand DDR, Ministerium für Kultur: Sekretariat des Ministers Alexander Abusch. Kulturelle Beziehungen mit dem Ausland. Akte DR 1, 7878, Band 1, Juni 1957-Dezember 1959, HV-Film.

der westdeutschen Intelligenz sei.<sup>45</sup> Im Rechenschaftsbereich des Ministeriums für Kultur aus dem Jahr 1961 kam der Film jedoch kaum vor. Bereits im Jahre 1955 wurde die Filmarbeit bei einem Gespräch mit Vertretern aus dem Westen ausgespart.<sup>46</sup>

Insgesamt lässt sich festhalten, dass beide Staaten versuchten, auf die filmpolitischen Beziehungen Einfluss zu nehmen und sie zu gestalten. Gleichzeitig fanden diese Beziehungen in bestimmten Rahmenbedingungen statt, die ihre Ausformung bereits vorzeichneten, nämlich dem Kalten Krieg. Trotzdem ist zu beobachten, dass es Berührungspunkte in der Filmkritik und bei den Festivals gab, die nicht allein vom Staat reglementiert wurden. Vor allem gegen Ende und von Beginn der 1960er Jahre an kam es zu Problemen in den Beziehungen, die sich im Festival von Oberhausen zuspitzten. Hier also war es dem westdeutschen Staat gelungen, so gut wie alle Anknüpfungspunkte von Filmemachern aus beiden deutschen Staaten zu unterbinden.

Veröffentlicht in: Deutschlandarchiv, 4/2005.

---

<sup>45</sup> Abusch, DR 1 7899, Blatt 2, 1958, Nov 57/Nov 58.

<sup>46</sup> Ebd., Blatt 14.