



René Lori



Dokumentieren ohne Unterlass



Ostdeutsche
Film- und Lebensgeschichte
in Winfried Junges
»Die Kinder von Golzow«

büchner
verlag

René Lori

Dokumentieren ohne Unterlass

René Lori

Dokumentieren ohne Unterlass

**Ostdeutsche Film- und Lebensgeschichte
in Winfried Junges »Die Kinder von Golzow«**

Büchner-Verlag
Wissenschaft und Kultur

Besuchen Sie uns im Internet
www.buechner-verlag.de

René Lori

Dokumentieren ohne Unterlass
Ostdeutsche Film- und Lebensgeschichte
in Winfried Junges »Die Kinder von Golzow«

ISBN Print: 978-3-941310-05-6

ISBN ePDF: 978-3-96317-623-4

Abbildungsnachweis:

Umschlag:

Abb. 1+2: WENN ICH ERST ZUR SCHULE GEH'..., DEFA-Stiftung/PROGRESS Film-Verleih

Abb. 3+7: WENN MAN VIERZEHN IST, DEFA-Stiftung/PROGRESS Film-Verleih

Abb. 4+6: LEBENSLÄUFE – DIE GESCHICHTE DER KINDER VON GOLZOW IN
EINZELNEN PORTRAITS, DEFA-Stiftung/PROGRESS Film-Verleih

Abb. 5: DA HABT IHR MEIN LEBEN. MARIELOUISE – KIND VON GOLZOW, à jour Film- &
Fernsehproduktion/PROGRESS Film-Verleih

Innenteil:

S. 145–151, Abb. 140: DEFA-Stiftung/PROGRESS Film-Verleih

S. 152, Abb. 41: Journal-Film Klaus Volkenborn/DEFA-Stiftung/PROGRESS Film-Verleih

S. 152, Abb. 42+43: à jour Film- & Fernsehproduktion GmbH/PROGRESS Film-Verleih

Bei allen Abbildungen handelt es sich um DVD-Stills des Autors.

Umschlaggestaltung: Büchner-Verlag

© Büchner-Verlag, 2018

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhalt

1	Einleitung	7
2	Dokumentarfilmtendenzen und Kulturpolitik seit Ende der fünfziger Jahre	12
2.1	Nationale Entwicklungen in der DDR	12
2.2	Internationale Entwicklungen	35
2.3	Einige Anmerkungen zur Langzeitbeobachtung in Ost und West	41
3	Zur Entstehung des Golzow-Projekts	46
3.1	Der Regisseur und Autor	46
3.2	Die Anfänge	49
4	Phase I: Die Beobachtung der Schulzeit (1961–1971)	52
4.1	WENN ICH ERST ZUR SCHULE GEH'... (1961)	52
4.2	NACH EINEM JAHR – BEOBACHTUNGEN IN EINER ERSTEN KLASSE (1962)	58
4.3	ELF JAHRE ALT (1966)	59
4.4	WENN MAN VIERZEHN IST (1969)	71
4.5	Resümee der ersten Phase	78
5	Phase II: Von der Gemeinschaftsbetrachtung zum Einzelportrait – Vorzeichen des gesellschaftlichen Wandels (1975 – 1984)	81
5.1	ICH SPRACH MIT EINEM MÄDCHEN (1975)	81
5.2	ANMUT SPARET NICHT NOCH MÜHE (1979/80)	87
5.3	LEBENSLÄUFE (1980/81)	88
5.4	Resümee der zweiten Phase	105
6	Phase III: Systemwechsel als neue Dimension – Auseinandersetzung mit der filmischen Vergangenheit – Programmtragende Einzelportraits (1991 – 2008)	108
6.1	DREHBUCH: DIE ZEITEN. DREI JAHRZEHNTE MIT DEN KINDERN VON GOLZOW UND DER DEFA – EIN FILM ÜBER EINEN FILM (1992)	108
6.2	Programmtragende Einzelportraits	125
6.3	DA HABT IHR MEIN LEBEN: MARIELOUISE – KIND VON GOLZOW (1997)	127

6 Dokumentieren ohne Unterlass

6.4	Resümee der dritten Phase.....	129
7	Abschließende Bemerkungen	131
8	Literaturverzeichnis	133
9	Anhang	141
9.1	Filmdaten	141
9.2	Abbildungen.....	145

1 Einleitung

»Warum Golzow? – Warum nicht Golzow!«¹ lautet Winfried Junges Ansage zur Auswahl des Sujets, dem er bisher 47 Jahre seines Lebens gewidmet hat und welches nun im Mittelpunkt dieses Buches stehen soll. In einer Serie von 20 Filmen mit fast 45 Stunden Länge² kondensierte Junge³ das Portrait einer Generation am Beispiel einiger Menschen, den »Kindern von Golzow«. Diese wurden 1961 in Golzow, 90 Kilometer östlich von Berlin, eingeschult und ihr Leben erschien letztmalig 2008 auf der Leinwand.⁴

Insbesondere die lange Dauer und der homogene Betrachtungsgegenstand eignen sich meines Erachtens für eine Analyse filmischer und kulturpolitischer Entwicklungstendenzen im ostdeutschen Dokumentarfilm. Die in den Werken sowie im Wirken des Regisseurs erkennbaren Veränderungen können auf diese Weise sinnfällig herauspräpariert und in ihrer Wechselwirkung mit den sich wandelnden Einflussgrößen filmstilistischer wie politischer Art vorgeführt werden. Die Folgen des ideologischen Überbaus der DDR, der systemändernden Wende 1989 und des Dokumentarfilmwandels zu Beginn der sechziger Jahre werden zentrale Themen der Arbeit sein. Zudem klingt in der Chronik an vielen Stellen eine Auseinandersetzung mit dem Dokumentarischen, vornehmlich in Hinblick auf Junges eigene Arbeit, an. Daher

1 Junge 1979, S. 5.

2 Die in dieser Arbeit analysierten Filme wurden der bei absolut MEDIEN erschienenen Gesamtedition des Golzow-Zyklus' entnommen.

3 Diese Arbeit beschränkt sich zumeist auf die Nennung Winfried Junges als Schöpfer. Da sich Filmarbeit aber selten auf einen Autor reduzieren lässt, sei darauf hingewiesen, dass die Leistungen der anderen Beteiligten nicht unterschlagen werden sollen. Allerdings ist mit Ausnahme des Kameramanns Hans-Eberhard Leupold und Junges Frau Barbara kaum etwas über deren Wirken nachgewiesen. Zumindest Leupolds Arbeit bis Mitte der achtziger Jahre wird an den entsprechenden Stellen erwähnt. Zu Barbara Junge sei gesagt, dass sie seit Ende der siebziger Jahre die Verwaltung des exponentiell anwachsenden Filmmaterials übernahm und nach der Wende gemeinsam mit ihrem Mann den Schnitt der Filme besorgte (Vgl. Junge 2004, S. 80ff).

4 Im Weiteren werden Begriffe wie Golzow-Serie, Golzow-Zyklus, Chronik o.ä. für die Gesamtheit der entstandenen Filme genutzt, deren vollständige Auflistung im Anhang erfolgt.

8 Dokumentieren ohne Unterlass

werden an den entsprechenden Stellen dokumentarfilmische Mittel, Authentizität, Inszenierung oder ethische Probleme zu diskutieren sein.

Bereits der Gattungsbegriff Dokumentarfilm und insbesondere dessen Abgrenzung zum Spielfilm, mithin das Verhältnis zwischen Authentischem und Fingiertem, hat bisher keine einhellige Bestimmung gefunden. Die gemeine Erwartungshaltung misst dem Dokumentarischen vielfach das Charakteristikum der »Reproduktion einer vorgefundenen, real existierenden Wirklichkeit«⁵ zu, während jede Form der Organisation zugleich als Manipulation angesehen werden muss und damit im günstigsten Falle nur ein Diskurs über Wirklichkeit stattfinden kann.⁶ Auszeichnende Mittel, die in einem filmischen Werk festgestellt werden können und es eindeutig dieser Gattung zuordnen, sind nicht gegeben. Schon NANUK, DER ESKIMO (1922), der »produktionsästhetisch zum Prototyp«⁷ des frühen Dokumentarfilms wurde, ist mit seiner Verbindung fiktionaler wie nonfiktionaler Elemente bestes Beispiel dafür.⁸ Dirk Eitzen sieht daher eher die Plausibilität der Frage »Könnte das gelogen sein?«⁹ als ein Spezifikum des Dokumentarfilms und weist damit in Richtung einer Erklärung aus Sicht des Rezipienten. Statt einer Definition a priori scheint es die »dokumentarisierende Lektüre« (Roger Odin) der »textuelle[n] oder paratextuelle[n] Anweisungen«¹⁰ zu sein, die ein Werk als dokumentarisch erkennen lässt. Die entsprechenden Mittel, die eine solche oder gegensätzliche Lesart indizieren, können in den hier analysierten Werken nicht nur herausgearbeitet werden, sondern lassen sich mit der von Junge herausgestellten Reflexionsebene verknüpfen.

Die metafilmischen Betrachtungen des Autors bieten zudem die Möglichkeit, die ideologischen Einflüsse auf die Kunstproduktion der DDR genauer zu studieren und im Kracauer'schen Sinne einen erhellen-den Blick auf die Gesellschaftskonstitution zu werfen.¹¹ Neben den dokumentarfilmischen Vorstellungen des (Kino-)Zuschauers und Fil-

5 Heller 1994, S. 91.

6 Vgl. Kessler 1998, S. 71. Ein Hinweis zur Verweisteknik: Indirekte Zitate wurden insbesondere im quellenintensiven Theorieteil (Abschnitt 2) vielfach, sofern der Sinnzusammenhang dies rechtfertigte, für größere Passagen (zumeist Absätze) angegeben.

7 Heller 2002, S. 124.

8 Vgl. ebenda.

9 Eitzen 1998, S. 13.

10 Kessler 1998, S. 66f.

11 Dieses besondere Kennzeichen des Filmischen analysierte bereits Siegfried Kracauer ausführlich: »Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien« (Kracauer 1979, S. 11).

memachers treten auch diejenigen des Staates hervor. Zudem soll hier der Versuch unternommen werden, offiziell gewünschte und gegensätzliche, möglicherweise subversive Deutungen zu thematisieren. Eine simplifizierende Zuordnung der Werke zu einer konformistischen oder oppositionellen Position sei schon an dieser Stelle ausgeschlossen.¹²

Das methodische Vorgehen der vorliegenden Arbeit orientiert sich an den genannten Gesichtspunkten. Ein erster Teil beschreibt die relevanten Einflussgrößen für die Entwicklung der Golzower Langzeitdokumentation, wobei eine vertiefte Betrachtung der ostdeutschen Kultur- und Filmpolitik das Umfeld, in welchem die Filme entstanden, charakterisieren soll. Neben dem Kunstverständnis des Staates wird dessen ideologisch aufgeladene Doktrin der künstlerischen Ausdrucksweise, der sozialistische Realismus, dargelegt. Die zur Durchsetzung dieser Vorgaben eingesetzten Lenkungs- und Kontrollmaßnahmen werden in ihrer Wirkung auf das Dokumentarfilmschaffen im Anschluss behandelt. Ein Exkurs über das Erziehungs- und Bildungssystem dient darüber hinaus der besseren Verortung eines mehrfach als Entstehungsgrund der Filme genannten Anspruchs, die Herausbildung der allseitig entwickelten sozialistischen Persönlichkeit nachzuzeichnen. Wesentlich für das Verständnis des 'Golzow-Zyklus' sind einige spezifische Merkmale des ostdeutschen Dokumentarfilms, die in einem kurzen Überblick der thematischen, stilistischen und produktionstechnischen Charakteristika angesprochen werden. Die Einflüsse der Kulturpolitik auf das Filmschaffen folgen anschließend chronologisch von den ausgehenden fünfziger Jahren bis zur Wendezeit. Ausprägungen und Tendenzen des internationalen Dokumentarfilms seit den sechziger Jahren werden in dieser Arbeit nur anhand ihrer wesentlichen Entwicklungslinien vorgestellt, erfahren aber an entsprechenden Stellen der Analyse, die ihren Einflussgrad aufzeigen, zusätzliche Beachtung. Zudem wird ihre Wirkung auf das ostdeutsche Dokumentarfilmschaffen diskutiert. Den Abschluss der vorbereitenden Theorie bildet die Auseinandersetzung mit der dokumentarfilmischen Langzeitbeobachtung, die im Besonderen mittels Vergleich zwischen ihrer ost- und westdeutschen Ausprägungen bestimmt wird.

Bevor die Untersuchung der einzelnen Filme erfolgt, soll ein Abriss der Laufbahn und des Dokumentarfilmverständnisses des Regisseurs sowie der Vorüberlegungen der anfangs nicht als Serie geplanten Beobachtung Einblicke in die Anlage des Projekts geben.

12 Vgl. Zimmermann 1995, S. 13.

10 Dokumentieren ohne Unterlass

Die eigentliche Analyse ist in drei Phasen eingeteilt, die sich an hervortretenden Entwicklungslinien im Verlauf des 'Golzow-Zyklus' orientieren. Exemplarisch werden diese an markanten Filmen aufgezeigt, welche in einer abschließenden Bewertung jeder Phase in den Kontext der Serie eingeordnet werden. Für die Beschreibung der einzelnen Werke bietet sich der Einstieg über die Erläuterung der konkreten Entstehungsbedingungen an, woraufhin die Struktur und die Handlung vorgestellt werden. Die relevanten Besonderheiten in filmischer oder politischer Hinsicht werden in den nachfolgenden Abschnitten aufgezeigt und mit Filmbeispielen illustriert.

In der ersten Phase stehen die in der Schulzeit spielenden Filme im Mittelpunkt (1961 bis 1971).¹³ Neben dem obligatorischen Debütfilm fiel die Wahl auf den dritten und vierten Teil, die sich in stilistischer bzw. ideologischer Hinsicht als herausragend erwiesen. Um Tendenzen im Serienverlauf zu verdeutlichen, werden zudem die restlichen Filme dieser Phase kurz angerissen. Die große Zahl der hier behandelten Filme ergibt sich aus der Tatsache, dass anfangs nur Kurzfilme für das Kinovorprogramm produziert wurden und erst ab 1979 Langfilme über die Golzower entstanden.

Dem zweiten Entwicklungszeitraum werden die nach dem Schulabschluss entstandenen Filme bis zum letzten in der DDR veröffentlichten Werk zugeordnet (1975 bis 1984). Der zuerst herausgegriffene ICH SPRACH MIT EINEM MÄDCHEN wurde speziell im Hinblick auf die Herausbildung der Einzelportraitgestaltung, die insbesondere die Zeit nach der politischen Wende prägen wird, ausgewählt. Die Golzowerin Marieluise erfährt in diesem Film als Erste eine eigenständige Betrachtung, die Junge in einigen der Folgefilme weiter verfeinern wird. Daher bildet gerade die Gestaltung ihrer Biographie bis hin zum programmtragenden¹⁴ Einzelfilm 1997 einen Schwerpunkt dieser Arbeit, wie sich auch in der Analyse des ebenfalls aus diesem Grund untersuchten LEBENSLÄUFE zeigen wird.

Die dritte Phase fokussiert die Zeit des Wendeumbruchs bis zum Abschluss der Serie (1991 bis 2008). Besonders ausführlich wird dabei der im vereinten Deutschland entstandene Film DREHBUCH: DIE ZEITEN interpretiert, da er 30 Jahre nach Projektbeginn und im Kontext der veränderten politischen Rahmenbedingungen eine kritische Rückschau auf die vergangenen Filme und das Staatssystem versucht. Nach dieser metafilmischen Auseinandersetzung folgt die Betrachtung der spiel-

13 Die Daten richten sich nach den Veröffentlichungsjahren der Filme.

14 Gemeint ist im Kontext dieser Arbeit, dass sich die Filme über eine Länge von mehr als 90 Minuten monothematisch mit einer Biographie beschäftigen.

filmlangen Einzelportraits. Der dafür gewählte Einzelfilm über Marie-luise kann im Zusammenhang mit ihrer durchgehenden Hervorhebung in dieser Ausarbeitung besonders anschaulich die Weiterentwicklung resp. Stagnation der Portraitgestaltung aufzeigen.

Eine abschließende Betrachtung fasst die gewonnenen Erkenntnisse zusammen und eruiert das Distinktive des Golzow-Projekts, welches hoffentlich gehaltvoller ausfällt als die eingangs zitierte Begründung der Ortswahl.¹⁵

15 Im Anhang der Arbeit finden sich eine Reihe von Standbildern aus den einzelnen Filmen, die zur plastischen Erläuterung in der Interpretation genutzt werden. Zudem bietet eine Liste der entstandenen Werke einen Gesamtüberblick des voluminösen Golzow-Projekts.

2 Dokumentarfilmtendenzen und Kulturpolitik seit Ende der fünfziger Jahre

2.1 Nationale Entwicklungen in der DDR

2.1.1 Macht und Medien – Kunstverständnis der Politik

Die Herrschaft der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) in der DDR beruhte nie auf der Legitimation der Bevölkerungsmehrheit.¹ Um nicht allein auf ein potenziell instabiles System der Gewalt zur Herrschaftssicherung vertrauen zu müssen, setzte die Führung darauf, die Billigung der Bevölkerung auf anderen Wegen zu erreichen. Die gewählten Mittel umfassten vor allem Erziehung, die in einem Exkurs unter 2.1.2 skizziert wird, und Überzeugung mittels Agitation und Propaganda. Notwendigerweise wurde dafür nicht nur ein staatliches Bildungs-, sondern auch ein Medien- und Meinungsmonopol geschaffen, welches die Plausibilität der Führungsweise vermitteln sollte.² Hinzu kam die Auffassung, dass die sozialistische Weltanschauung das gesamte gesellschaftliche Leben durchdringen solle und »im Grunde jede Haltung oder Entscheidung eines Menschen vom politisch-ideologischen Standpunkt aus durchdacht und begründet werden müsse.«³ Damit hatte die Medienpolitik vor allem das Ziel, die »Indoktrinierung und Meinungsmanipulation (>soz. Bewußtseinslenkung<) durch >parteiliche< Information, Darstellung und Kommentierung«⁴ voranzutreiben. Man beschränkte sich nicht auf die als »scharfe Waffen« bezeichneten journalistischen Massenmedien wie Presse, Rundfunk und später Fernsehen, sondern bezog auch das Film-, Buch- und Musikwesen mit ein.⁵

Die Rolle der Kunst wurde nicht ausschließlich in der reinen künstlerisch-poetischen Erschließung der Welt gesehen. Vielmehr sollte sie ebenfalls einen praktischen Beitrag zur Vermittlung der parteiideologi-

1 Vgl. Finke 2002, S. 21f.

2 Vgl. ebenda, S. 22ff. Die in klassischen Demokratieentwürfen zentrale Volkssouveränität war für die SED als »Merkmal der bürgerlichen Demokratie« nur eine »Maske der Klassenherrschaft der Bourgeoisie.« (ebenda, S. 22).

3 Bunke 2005, S. 11.

4 Schulz 1979, S. 717.

5 Vgl. ebenda.

schen Weltsicht liefern: »Die Unterordnung der Kunst unter die Partei-
raison und ihre instrumentelle Funktion ist kodifiziert in der Formel
von Kunst als ›Waffe im Klassenkampf‹ (Friedrich Wolf).«⁶ Wie wichtig
das Medium Film für die Beeinflussung der Bevölkerung in den Augen
der Kommunisten war, lässt sich an den Worten Josef Stalins ablesen:
»Der Film verfügt über außerordentliche Möglichkeiten, geistigen Ein-
fluß auf die Massen auszuüben [...], er hilft [...] die Werktätigen im
Geiste des Sozialismus zu erziehen«⁷. Die Grundlegung hierfür erfolgte
bereits in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) durch die Militär-
administration, die darauf hinarbeitete, gerade filmische Werke »einen
Beitrag zur Umerziehung des deutschen Volkes im Sinne des Sozia-
lismus leisten« zu lassen und führte schließlich zur »Etablierung eines
streng reglementierten Propagandainstruments für die sozialistischen
Machthaber.«⁸

Die Sphäre der Arbeit, die im Marxismus als hauptsächliches Gebiet
der sozialistischen Lebenstätigkeit angesehen wird, sollte für die Kunst-
schaffenden zentraler Bearbeitungsgegenstand sein. Mit dieser themati-
schen Beschränkung versuchte man auch zu verhindern, dass durch die
Darstellung möglicherweise widersprüchlicher oder mehrdeutiger Ele-
mente aus dem sozialen, psychologischen, erotischen oder mythologi-
schen Bereich das gewünschte Bild der Wirklichkeit nur unklar heraus-
träte. Deutlich formulierte Aussagen zur sozialistischen Ideologie, zu
deren Aufbau und den Erbauern, zum Kampf der Arbeiterklasse und
zur Entwicklung der sozialistischen Persönlichkeit und deren Lebens-
weise waren der gewünschte Weg.⁹ Selbst die Betrachtung des indivi-
duellen Alltagslebens, welches in den sechziger Jahren verstärkt in den
Blick geriet, blieb nicht ideologiefrei. Auch hierbei wurden die Filme-
macher damit konfrontiert, »nicht die Banalitäten des Alltags als Ab-
klatsch wiederzugeben, sondern in diesem Alltag den Stand, die Ent-
wicklung und die Problematik des gesellschaftlichen Prozesses zu zei-
gen.«¹⁰

Als vorherrschendes Mittel für die Überzeugungsarbeit diente die
»Rede im Modus der Verkündigung.«¹¹ Für das filmische Bild mit sei-
ner schwer beeinflussbaren Vieldeutigkeit bedeutete dies, verstärkt als
Bekräftigung des Wortes Einsatz zu finden und dabei von einem mora-

6 Finke 2002, S. 23.

7 Schittly 2002, S. 9.

8 Vgl. ebenda, S. 12.

9 Vgl. Schumann 1982, S. 12 und Urban 2002, S. 183.

10 Heer 1981, S. 7.

11 Finke 2002, S. 31.

14 Dokumentieren ohne Unterlass

lisierenden Kommentar ummantelt zu sein, der für die Eindeutigkeit der Erzählung Garantie sein sollte.¹² Einwirkungen nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch formaler Ebene waren somit die Regel.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die Funktionäre den oft vieldeutigen künstlerischen Ausdrucksformen zwar misstrauten, aber glaubten, »die Kunst könne unmittelbar Einfluß nehmen auf menschliche Bewußtseinsprozesse im Dienst einer planmäßigen sozialistischen Umerziehung«¹³ und diese dementsprechend förderten. Wie sich die Künste und gerade der Film der massiven Einflussnahme kaum entziehen konnten, aber auch nicht zum reinen Propagandainstrument verkamen, bringt Thomas Heimann auf den Punkt: »Kunstproduktionen entstehen nicht in einem gesellschaftlichen Vakuum, noch viel weniger in einem System, das die Geltung der Ideologie des ›Marxismus-Leninismus‹ zum Primat in allen Bereichen erhebt. Ebensowenig agieren die Künstler in einem ›freien Raum‹. Mehr noch als andere künstlerische Ausdrucksweisen changiert der Film zwischen gesellschaftlicher Affirmation und kritisch-reflektierender Attitüde.«¹⁴ Spätestens zum Ausgang der achtziger Jahre zeigte sich allerdings, dass die Führung dabei die »Beherrschbarkeit der Bilder mit der Beherrschung der Wirklichkeit«¹⁵ verwechselte.

Im Folgenden sei die von der staatlichen Führung programmatisch festgelegte künstlerische Gestaltungsweise, der sozialistische Realismus, näher betrachtet.

Die Kunstdoktrin des sozialistischen Realismus'

Auf dem I. Unionskongress der sowjetischen Schriftsteller 1934 präsentierte der Leningrader Parteisekretär Andrej Shdanow die Anforderungen an eine literarische Kunst im Dienste des Sozialismus': »Das heißt erstens, das Leben kennen [...], es nicht scholastisch, nicht tot, nicht als ›objektive Wirklichkeit‹, sondern als die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung darstellen zu können. 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.«¹⁶ Die Widerspiegelung erscheint hierbei als »adäquate Methode, die Oberfläche der Realität zu durchschauen und zum historisch-fort-

12 Finke 2002, S. 31.

13 Gillen 2002, S. 323.

14 Heimann 1994, S. 13.

15 Gillen 2002, S. 323.

16 Barck 1997, S. 53.

schrittlichem Wesen der Erscheinungen vorzudringen.«¹⁷ Dies bedeutet nicht, nur ein Abbild dieser Wirklichkeit zu schaffen, sondern deren sozialistische Perspektive, auf das »Typische« verdichtet, herauszustellen: »Die Maxime des – bürgerlichen – Realismus: zeigen, was ist, wird verwandelt in den Imperativ des sozialistischen Realismus: zeigen, was sein soll.«¹⁸ Wahrheit und Parteilichkeit sind somit aufs Engste verbunden. Durch das Studium des Marxismus-Leninismus kann der Künstler lernen, das »Richtige« und »Typische« zu erkennen und in seine Werke einzuarbeiten.¹⁹ Von Stalin und später auch in der DDR wurden die Theorien vielfach simplifiziert und zur Durchsetzung des Führungsanspruchs der Partei missbraucht, die nach eigenem Ermessen bestimmte, was das »Typische« zu sein hatte.²⁰

Bereits in der SBZ wuchs im Zuge der Stalinisierung der Druck, den sozialistischen Realismus als maßgebliche Schaffensform der Kunst einzuführen. Verstärkt wurde dies durch Walter Ulbrichts Führungsstil, der bis in die sechziger Jahre die sowjetischen Positionen verbissen vertrat. So wurden in der DDR nach dem Vorbild der UdSSR »nur Optimismus und die Darstellung der Zukunft in der Gegenwart«²¹ als Leitlinien für das realistische Kunstschaffen sozialistischer Prägung ausgegeben. Die Darstellung von Konflikten und Fehlentwicklungen blieb ausgeschlossen, sofern nicht eine erfolgreiche sozialistische Lösung ersichtlich war. Probleme wurden entweder rückschrittlichen bürgerlichen Kräften oder anderen »Feinden« zugeschoben oder gänzlich verschwiegen.²² Auch in stilistischer Hinsicht wurde jedes Abweichen »vom Prinzip des Abbildens der Wirklichkeit in den Formen der Wirklichkeit«²³ besonders in den fünfziger Jahren durch den Vorwurf des Formalismus' diskreditiert.²⁴ Vor allem dem westlichen »Klassen-

17 Urban 2002, S. 183.

18 Finke 2002, S. 37.

19 Vgl. Gillen 2002, S. 323 und Urban 2002, S. 183.

20 Vgl. Zimmermann 2000b, S. 305. Gillen sieht den Sozialistischen Realismus sogar als genuin zur Kunstunterwerfung konzipiert an: Er sei »von Anfang an eine verklausulierte Bezeichnung für das Primat der Politik über die Kunst [...], d.h. für eine inhaltliche, propagandistische und pädagogische Orientierung und damit politische Instrumentalisierung der Künste auf die i.S. der jeweiligen Parteilinie ›richtige‹, in die Zukunft weisende, die noch ungenügende Gegenwart transzendierende Darstellung des Aufbaus des Sozialismus« (Gillen 2002, S. 299).

21 Gillen 2002, S. 325.

22 Vgl. ebenda, S. 317 und Urban 2002, S. 186f.

23 Vgl. ebenda, S. 323.

24 Im Grunde wurde jede Kunstströmung seit dem Impressionismus als Formalismus gekennzeichnet, weil diese vorgeblich die Existenz einer objektiven Welt und deren