

DET FORBUDTE

af Eva Jørholt

Muren er faldet, og DDR eksisterer ikke længere. Men østtyske film, som før havde status af ikke-eksisterende, er blevet frigivet og vidner om, at den forårsluft, der generelt prægede østeuropæisk film i 60erne, også nåede østtysk filmkunst. Artiklen opridser hovedlinjerne i DDRs filmhistorie og tegner et portræt af det forbudte østtyske filmforår.

Trods naboskabet er østtysk spillefilm ikke noget, vi har set meget til herhjemme. Det kan der naturligvis være mange grunde til, men den vægtigste er vel en fundamental forskel i opfattelsen af kunstens, herunder filmkunstens, funktion. I totalitære stater har man ikke kendt til den kunstens autonomi, som vi anser for en selvfølge – artikel 18 i DDR's forfatning af 1968 kundgjorde således: 'Den kunstneriske skaben beror på en snæver forbindelse mellem de kulturskabende og folkets liv.' Resultatet af denne kobling mellem samfund og kunst, mellem parti og kunst, har som regel været skematiske og dogmatiske værker med en klar ideologisk opdragende hensigt.

På den baggrund kan det ikke undre, at der blev slået hårdt ned, da en række forfattere og filmskabere i 60erne rejste forsigtige kritiske røster og påpegede, at alt måske ikke var idel lykke i arbejder- og bonde-republikken. Den forbudte litteratur udkom i de fleste tilfælde alligevel – på vesttyske forlag – mens de forbudte film blev begravet i kældre, gjort ikke-eksisterende, for først at komme frem igen efter tilnærmelsen mellem de to tyske stater.

For kulturhistorikeren og filmsociologen er de interessante ved deres kritiske holdning til systemet, men de er mindst lige så interessante for den æstetisk orienterede filmhistoriker, fordi de i de fleste tilfælde ved deres audiovisuelle form og narrative struktur repræsenterer en østtysk variant af den modernistiske filmkunst, som omtrent samtidig manifesterede sig i såvel Vesteuropa som dele af det øvrige Østeuropa.

Men først lidt forhistorie.



Begyndelsen

Da Tyskland efter krigen blev splittet op i fire besættelseszoner, så det sort ud for tysk film. Efter i 20erne at have skabt sig et ry som en af den syvende kunstartes absolutte fortrøpper, skiftede tysk film ved Hitlers magtovertagelse i 1933 ekspressionisme og socialt engagement ud med monumental propaganda, Heimat-forherligelse og syngende og danse-eskapisme. Samtidig drog de filmkunstnere, der havde været ryggraden i 20ernes storhedsperiode, til udlandet (det gjaldt således instruktørerne Fritz Lang, Paul Leni, Robert Wiene, Karl Grune og Robert Siodmak, samt den indflydelsesrige ma-

nuskriptforfatter Carl Mayer). 1945 var et år nul også for filmkunsten, der stod praktisk talt på bar bund: de kunstneriske kræfter var forsvundet, infrastrukturen bombet sønder og sammen, og pengekassen tom.

Hvor der i den vestlige del af Tyskland skulle gå adskillige år, før man fik stablet en vesttysk filmindustri på benene, så den sovjetiske besættelsesmagt en fordel i at hjælpe østtysk film igang hurtigst muligt. Lidt uden for Berlin, i Potsdam Babelsberg, lå UFAs gamle Althoffstudier, der ikke var kommet helt uskadte gennem krigen. Dem satte den sovjetiske militæradministration nu i stand og gav tyskerne selv licens til filmproduktion i det sovjetisk besatte område. Og den 17. maj 1946 skabtes så DEFA (Deutsche Film AG), et aktieselskab med både tysk og sovjetisk kapital, som fik monopol på al filmproduktion i Østtyskland – et monopol, som trods diverse ændringer i selskabets økonomiske struktur bevarede helt frem til 'die Wende', d.v.s. den tyske genforening i 1990.

Den sovjetiske besættelsesmagt lod dog ikke tyskerne helt selv om, hvilke film de ville producere, selv om østtyske filmhistorier insisterer på, at de sovjetiske rådgivere, der beredvilligt blev stillet til rådighed, kun var et plus, og at de havde en særdeles frugtbar og opdragende funktion for de tyske filmskabere, der var vokset op i det borgerlige, kapitalistiske system og først nu skulle til at sætte sig ind i den dialektiske materialisme. Men allerede ved grundlæggelsen af DEFA, den 17. maj 1946, gjorde den sovjetiske kulturofficer, oberst Tulpanov, rede for linjen i den tyske film, som



skulle vokse frem på et socialistisk grundlag: 'Filmselskabet DEFA står over for vigtige opgaver', sagde han. 'Den største af dem er kampen for en demokratisk opbygning af Tyskland, bestræbelsen for opdragelsen af det tyske folk, især ungdommen, i betydningen af ægte demokrati og humanitet, for derigennem at vække agtelse for andre folk og lande. Filmen som massekunst må være et skarpt og mægtigt våben mod reaktionen og for det i dybet fremvoksende demokrati, mod krig og militarisme og for fred og venskab mellem alle folkeslag i hele verden'.

Den antifascistiske film

Allerede før grundlæggelsen af DEFA blev der lavet film i den sovjetisk besatte del af Tyskland, dokumentarfilm. Under ledelse af kemikeren Kurt Maetzig, der skulle blive den store mand i østtysk film, kom således i februar 1946 den første udgave af ugerevyen *Der Augenzeuge*. Under sloganet 'Sie sehen selbst, Sie hören selbst – urteilen Sie selbst' (Se selv, hør selv – døm selv), skulle den være et modstykke til nazisternes 'Wochenschau', der havde været obligatorisk kost i de tyske biografer de foregående 12 år. Gennem *Der Augenzeuge* skulle det tyske folk selv være øjenvidner til øjeblikkets begivenheder, de store af verdensinter-

Vestberlins kapitalistiske orkenhelvede i Konrad Wolfs Der geteilte Himmel med Renate Blume og Eberhard Esche. Hun lader sig ikke friste!

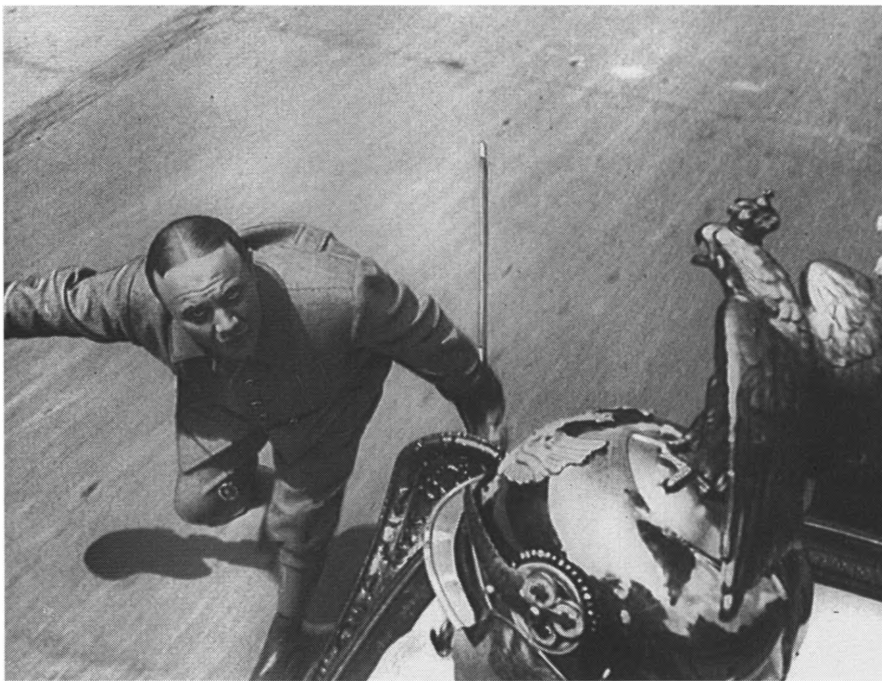
esse såvel som dagligdagens. Et af de gennemgående temaer for denne socialistiske ugerevy var opgøret med nazitidens forbrydere, ikke mindst i form af reportager fra Nürnberg-processerne.

Netop afregningen med den fascistiske fortid og, ikke mindst, med de elementer i tyskerne selv, som havde dannet grobund for nazismen, blev et helt centralt tema også i de første DEFA-spillefilm. Hvor man i det vestlige Tyskland ikke var meget for at grave i den dunkle fortid – ikke bare fordi mange forhenværende nazister nu var placeret på topposter i det vesttyske samfund generelt, men i høj grad tillige fordi hovedparten af de instruktører og filmarbejdere i øvrigt, som tegnede vesttysk film i de første efterkrigsår, også havde været aktive under naziststyret – dér havde oberst Tulpanov fra starten gjort det klart, at et af målene med en østtysk filmkunst var at 'udrydde resterne af nazisme og militarisme af enhver tyskers samvittighed'.

DEFAs allerførste spillefilm, den tidligere Reinhardt- og Piscator-sku-

espiller Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns* (som havde premiere allerede i juni 1946), var en 'Trümmerfilm', der i efterkrigstidens materielle og moralske ruinlandskab rejste spørgsmålet, hvad man skulle stille op med nazitidens forbrydere og mordere, som nu levede videre som ganske almindelige mennesker. Året efter lavede Kurt Maetzig sin første spillefilm, *Ehe im Schatten*, der med udgangspunkt i skuespilleren Joachim Gottschalks tragiske skæbne fortæller historien om en feteret tysk skuespiller, der er gift med en jødisk kvinde og gradvis må erkende nazismens sande karakter for til sidst at vælge at begå selvmord sammen med sin hustru frem for en værre skæbne i KZ-lejr.

Det antifascistiske tema, der var helt dominerende i den tidligste DEFA-periode, behandlede videre i film som *Affäre Blum* (Erich Engel, 1948), som beskæftiger sig med antisemitisme i Weimarrepublikken; *Rotation* (Wolfgang Staudte, 1949) om nazitidens 'apolitiske' medløbere; og *Der Rat der Götter* (Kurt Maetzig, 1950) om det amerikanske Standard Oils forbindelse med det tyske IG Farben under krigen. For manuskriptet til Maetzigs film stod i øvrigt dramatikeren Friedrich Wolf, der havde været i eksil i Sovjetunionen.



Mere indirekte kom antifascismen til udtryk i film, som greb længere tilbage i den tyske fortid, genskrev historien i en ny tids ånd, og dermed bl.a. beskæftigede sig med de træk i den tyske nationalkarakter, som havde dannet grobund for nazismen. Det gælder således ikke mindst Wolfgang Staudtes *Der Untertan* (1951) efter Heinrich Manns roman. *Der Untertan*, som var forbudt i Konrad Adenauers Vesttyskland i 7 år, udspiller sig i kejsertidens Tyskland og fortæller historien om småborgeren Diederich Hessling, der siden sin tidligste barndom har været offer for andres magtudøvelse, men som voksen beslutter sig til at tage hævn. Alle af betydning slikkes op og ned ad ryggen, og alle andre trampes skånselsløst ned, indtil det lykkes Diederich at skabe sig en position. I

Kejserens lydige undersåt – Werner Peters som Der Untertan.

filmens slutning afslører han en monumental statue af Kejser Wilhelm. Mens han fra talerstolen hylder herrefolket og den tyske storhed, begynder det at blæse op. Snart står himmel og jord i ét, og alle de prominente gæster flygter. Alene tilbage i uvejret står den lille Diederich Hessling med sin statue og bukker dybt for sin kejser. Her klipper Staudte så adskillige år frem i tiden: pladsen ligger i ruiner omkring kejserstatuen, der ene af alle endnu knejser. På lydsporet orienterer et par strofer af 'Die Fahne hoch' os om, hvor vi nu er henne i historien, og en advarende fortællerstemme får det sidste ord: 'So rief damals Diede-

rich Hessling und riefen nach ihm noch viele Anderen, bis auf den heutigen Tag'.

De fleste af den første periodes antifascistiske film blev store publikumssucceser – ikke mindst *Die Mörder sind unter uns* og *Ehe im Schatten*, som begge blev solgt til en række lande i både øst og vest – og selv om de nok fulgte oberst Tulpanovs direktiver, var det samtidig film, der lå instruktørerne selv stærkt på sinde og udtrykte forhold, som de personligt havde haft tæt inde på livet. Periodens filmiske profil var ikke så dogmatisk socialistisk, som den var humanistisk. Staudte f.eks. var på ingen måde overbevist socialist (han flyttede da også permanent til Vesten i 1953), men havde blot ikke kunnet afsætte sin *Mörder*-historie til hverken den amerikanske, den britiske eller den franske besættelsesmagt. Den ansvarlige amerikanske kulturofficer, skuespilleren Peter van Eyck, havde direkte meddelt ham, at der ikke skulle produceres nogen tyske film i det hele taget de første 10 år!

Generelt var DEFAs første år præget af en vis frihed, som sandsynligvis kan forklares med Tysklands uafklarede fremtid, mens landet endnu var splittet mellem de fire besættelsesmagter (mange af instruktørerne boede faktisk i de vestlige zoner, men arbejdede i øst, hvor den sovjetiske besættelsesmagt havde sørget for, at der i det hele taget var en filmproduktion). Friheden ytrede sig såvel i filmenes politisk-ideologiske indhold som i deres æstetiske form, der ofte repræsenterede en frugtbar blanding af realistiske og formalistiske elementer. Men friheden var kun til låns!

Den socialistisk realistiske Aufbau-film i fremtidsoptimismens tegn

Den antifascistiske film skulle blive et stadig tilbagevendende fænomen gennem hele DEFAs historie. Blandt de vigtigere af de senere kan nævnes *Stärker als die Nacht* (Slatan Dudow, 1954) om den kommunistiske modstand mod Hitler-styret; Gerhard Kleins *Der Fall Gleiwitz* (1961), som i nøgtern og koldt udleverende, stærkt ekspressiv dokumentarliggende stil beskæftiger sig med Hit-

lers påskud for at invadere Polen: overfaldet på Gleiwitz-senderen: *Nackt unter Wölfen* (Frank Beyer, 1962) om solidariteten blandt fangerne i en koncentrationslejr, hvor et lille barn holdes skjult: *Die Abenteuer des Werner Holt* (Joachim Kunert, 1964), der efter Dieter Nolls bestseller af samme navn fortæller historien om den unge idealistiske Werner H., der entusiastisk melder sig frivilligt

til Hitlers Luftwaffe, men i løbet af krigen erkender nazismens sande karakter og ender med at overgive sig til Den røde Hær; samt en række film af Friedrich Wolfs søn, Konrad Wolf, der nok var østtysk films vægtigste kunstner overhovedet: bl.a. *Sterne* (1959) og *Professor Mamlock* (1961); overfaderens stykke af samme navn, der begge omhandler jødeforfølgelserne, samt de to meget personlige 'krigsfilm' *Ich war neunzehn* (1967) og *Mama, ich lebe* (1976),

som i et på én gang subtilt og stærkt ekspressivt formsprog beretter h.h.v. om en ung tysker, der som tolk for Den røde Hær oplever det tyske tusindårsriges sidste krampetræknin- ger, og om fire tyske soldater, der i sovjetisk krigsfangelejr kommer til indsigt om nazismens gru og omven- des til antifascister.

Efter oprettelsen af DDR i okto- ber 1949 flyttedes vægten imidlertid mere over på film, der så fremad, film som skulle opdrage de tyske borgere til det rette socialistisk de- mokratiske sindelag. Aufbau-filme kaldes denne genre også, angiveligt på grund af filmenes medvirken ved opbygningen af det socialistiske samfund, men 'Aufbau'-termen dæk- ker i lige så høj grad deres stærkt op- byggelige karakter. I systemets ka- rakteristiske retorik tales der direkte om, hvordan filmkunsten skulle bi- drage til 'die Herausbildung des neuen Menschen' (sic!).

50ernes var tiåret, hvor den østty- ske Arbejder- og Bondestat skulle grundlægges og cementeres. Partiet SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschland), stod over for en kæm- pemæssig opgave: midt i den kolde krig og på grundlag af en fatal øko- nomi skulle man ikke blot genop- bygge landet, men tillige lægge grun- den til en moderne industri. Midlet var stærk central styring og planlæg- ning, og alle kræfter måtte sættes ind, inklusive de kunstneriske. Som partileder Walter Ulbricht formule- rede det i en tale til partiets kunst- nerforbund i 1949, efter at man havde introduceret den indledende 2-års plan: 'Ved gennemførelsen af



Hildegard Knef og Wilhelm Borchert i efterkrigstidens ruinlandskab i Die Mörder sind unter uns, 1946. Nederst Kurt Geffers' plakater til Kurt Maetzig's film om jødeforfølgelserne.

planen må vi sandsynligvis for første gang anrabe hele partiet om masse- organisationerne til samlet udfol- delse af alle deres kræfter.²

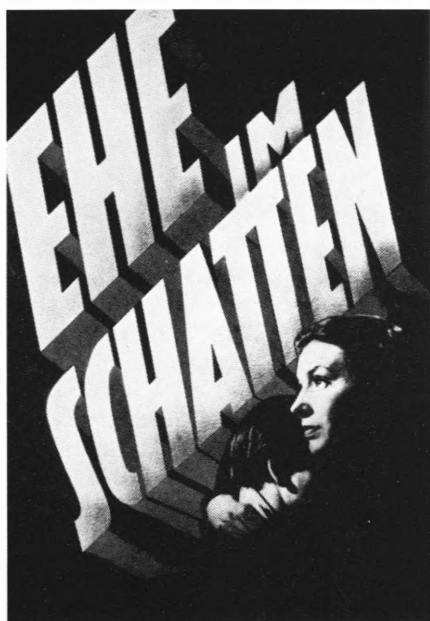
Kunstens andel i den socialistiske samfundsopbygning var at levere 'Lebenshilfe', som man kaldte det – at føre det tyske folk ind i det ny samfund og overvinde den endnu eksisterende borgerlige adskillelse af kunst og liv. For at sikre sig filmkun- stens medvirken i denne proces strammede SED det institutionelle greb om DEFA, der blev nationalise- ret i 1949 og i 1953 omdannet til VEB (Volkseigener Betrieb) under en af partiet oprettet central Haupt- verwaltung (HV). I betragtning af at DEFA havde monopol på filmpro- duktionen, og i betragtning af at også distributionsleddet (gennem VEB Progress filmvertrieb) og fore- visningsleddet (gennem de nationali- serede biografer) var underlagt stats- ligt monopol, var systemets kontrol med hele filmmiljøet garanteret.

Slut var det med den relative kunstneriske frihed, som havde ken- detegnet de første år efter krigen, og ind rykkede i stedet stalinismens so- cialistiske realisme, der siden 30erne havde hærget den sovjetiske kultur- scene. På SEDs 2. partikongres, i 1952, blev den socialistiske realisme nu også fastslået som officiel øst-

tysk kunstnorm. I bestræbelsen på at skabe et nyt historiebillede og skærpe befolkningens klassemæssige blik på de aktuelle udviklingsproces- ser – som det formuleredes – blev kunsten didaktisk og dogmatisk. Det er symptomatisk for den nye orientering, at Kurt Maetzig, der el- lers var en tro partisoldat, allerede i 1949 følte sig foranlediget til at fjerne det oprindelige slogan 'Se selv, hør selv – døm selv' fra *Der Augen- zeuge* – det var ikke længere tidssva- rende nu, hvor saglige argumenter erstattedes af propagerende for- kyndelse i partiets tjeneste.

Det første bud på en socialistisk spillefilm model DDR leverede Sla- tan Dudow i 1949 med *Unser täglich Brot*. Dudow, der var kendt som en socialistisk filmskaber fra Weimarre- publikkens dage – her havde han bl.a. i samarbejde med Bertolt Brecht lavet den kontroversielle *Kuhle Wampe* (1932), der blev forbudt i 1933 på grund af sine kom- munistiske synspunkter – formule- rede med *Unser täglich Brot* det van- skelige generationsskifte, som den ny socialistiske stat stod overfor. Filmen skildrer en familie, hvor det patriar- kalske overhoved endnu hænger fast i det småborgerlige dynd, mens søn- nen er optændt af den rette sociali- stiske fremtidsånd.

På det indholdsmæssige plan satte den socialistisk realistiske Aufbau- film konsekvent lighedstegn mellem individ og samfund, dog således at kollektivet altid havde forrang. Det kan virke selvmodsigende, men ikke hvis man insisterer på, at lighedsteg-





Katen (1956) om de socialistiske landbrugsreformer (tvangskollektiviseringer hed det i alt fald ikke i dén film!).

Selv om netop Ernst Thälmann-filmene blev store succeser, måtte man i 50'erne notere en generel publikumstilbagegang for den østtyske film. En væsentlig årsag hertil var naturligvis – som alle andre steder – fjernsynets indtog på arenaen (DDR havde regelmæssige udsendelser fra 1956), men alligevel kunne man ikke komme udenom, at der også var et eller andet fundamentalt galt i forholdet mellem den officielle østtyske filmproduktion og publikums behov/ønsker.

Neuer Kurs

Efter Stalins død og efter den blodige 17. juni 1953, hvor østtyskernes harme over tvangskollektiviseringer og forhøjelser af produktivitetensnormerne eksploderede i generalstrejke og demonstrationer, der nedkæmpedes af sovjetiske panservogne (resultat: 31 døde, 458 sårede og 6171 arresterede), følte Walter Ulbricht og SED, at de kunne slappe tøjlerne lidt og sætte farten en kende ned for ikke helt at tabe folket bag sig.

Under slagordet 'Neuer Kurs' ville magthaverne nu gøre det mere attraktivt at leve i DDR end i Forbundsrepublikken, men hvor Krusjtjev-æraen i de øvrige østeuropæiske lande fra 1956 førte til et regulært tøbrud på den kulturelle front, havde DDR fortsat for mange problemer at slås med, til at Neuer Kurs-politikken kunne få nogen egentlig gennemslagskraft i østtysk kunst og litteratur.

På filmfronten resulterede den ny kurs dog i, at DEFA i 1957 tildeltes en vis selvstændighed. Fra den fir-kantede Hauptverwaltung flyttedes det øverste tilsyn med filmproduktionen nu over i det kulturministerium, der – også som et udslag af Neuer Kurs-politikken – var blevet oprettet i 1954 med forfatteren Johannes R. Becher som førstemand i ministerstolen. Hvor HV tidligere havde skullet godkende hvert enkelt projekt – i såvel kunstnerisk og økonomisk som ideologisk henseende – var det nu blot studiernes overordnede planlægning, der skulle have ministeriets blå stempel. Tre år efter – i 1960 – skete der ydermere en intern omstrukturering inden for DEFA's mure: efter polsk model inddeltes produktionsmiljøet i (dengang) 7 relativt selvstændige arbejdsgrupper,

net kun kan læses den ene vej: hvad der er godt for kollektivet/samfundet, er også godt for individet – om det omvendte var tilfældet, var simpelthen ikke noget, man spurgte om.

Den socialistisk realistiske film arbejdede med positive helte, der med deres udadledige moral repræsenterede 'Das Neue', mens fjenden, 'der Gegner', uden undtagelse var kendetegnet ved småborgerlighed og vestlig umoral f.eks. i form af smag for dans, ny musik, bar-liv, mode og vellevned generelt). En så skematisk fremstilling af personerne som sort-hvidt tegnede typer kunne naturligvis kun resultere i uendeligt forudsigelige historier, hvor enhver overraskelse ifølge sagens natur var udelukket.

Den dramaturgiske forudsigelighed korresponderede med en mindst lige så lidt overraskende audiovisuel æstetik, der i hovedsagen var overtaget direkte fra den førsocialistiske borgerlige film. Det kan måske forekomme paradoksalt, i betragtning af det nye indhold, men var dog et helt bevidst valg, idet man mindst af alt ønskede at tale hen over hovedet på publikum med stilistiske 'unoder', når ideen var at 'omdanne mennesker, der var vokset op i det imperialistiske Tyskland, til bevidste medopbyggere af det nye socialistiske samfund'.

Strategien var gennem en velkendt æstetik og fortællestruktur at give publikum mulighed for identifikation med den nye positive, socialistiske helt, men uheldigvis var hel-

Unser täglich Brot (49) med Paul Bilt, Irene Korb, Ina Halley, Harry Hindemith og Inge Landgut.

ten som oftest en abstrakt idealskikkelse, som bevidsthedsmæssigt lå langt forud for sin tid, og som tilskueren alene af den grund havde vanskeligt ved at identificere sig med. Dertil kom, at der var presset så meget didaktisk-agitatorisk indhold ind i de stakkels film, at de – som Kurt Maetzig senere har formuleret det – mest af alt mindede om 'eine gestopfte Leberwurst', og vel og mærke af den svært fordøjelige slags. Alle de revolutionære tanker og idéer måtte nemlig inden for den traditionelle dramaturgis rammer udtrykkes hovedsagelig verbalt, i dialog og overlagte fortællerstemmer – i modsætning til 20'ernes sovjetiske montagofilm, hvor man forsøgte at finde et adækvat revolutionært formsprog til det revolutionære budskab. Den slags var bandlyst som 'inhuman formalisme' i Stalintiden.

På handlingsplanet kunne de socialistisk realistiske film tage udgangspunkt enten i helteskikkelser fra den tyske klassekamps historie – som f.eks. August Bebel og Ernst Thälmann, der portrætteredes i filmene *Die Unbesiegbaren* (Artur Pohl, 1953), *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* og *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (Kurt Maetzig, 1954 og 1955) – eller i dagligdagen – f.eks. samme Kurt Maetzigs *Schlösser und*



Heroiseringen i plakaten (af Bert Heller) og i filmen med Günther Simon.

der dog stadig stod under det store DEFAs kontrol og skulle have alle manuskripter og produktionsplaner godkendt og samordnet af virksomhedens øverste ledelse.

Af Neuer Kurs-opblødningens mere håndgribelige resultater bør desuden nævnes et antal co-produktioner med vestlige lande, især Frankrig, hvis intellektuelle klima på den tid stod i marxismens tegn. Eksempler herpå er bl.a. Raymond Rouleaus filmatisering af Arthur Millers *Heksejagt* (1957; med manuskript af Sartre og med parret Montand-Signoret i hovedrollerne) og *Die Abenteuer des Till Eulenspiegel* (ligeledes 1957), instrueret i fællesskab af det noget umage par Joris Ivens og Gérard Philipe (der naturligvis også spillede hovedrollen).

I det store og hele var Neuer Kurs, som formelt varede til 1958, dog af relativt begrænset betydning for den østtyske kunst og litteratur. Et af problemerne var den endnu åbne grænse til Vesttyskland og den deraf følgende 'Republikflucht'. I perioden 1949 til 1961 emigrerede ca. 3 millioner østtyskere til Forbundsrepublikken, og den åbne grænse be-

tød årlige milliardtab for DDR, hvis penge handlede til svimlende underkurs i Vestberlin. For SED gjaldt det om dels at skjule denne omfattende flugtvirksomhed – det var ikke noget, man kunne omtale på film eller i litteraturen – dels at sikre sig, at man ikke spillede fjenden våben i hænderne ved at øve selvkritik af det socialistiske system eller blot tale åbenhjertigt og sandfærdigt om dagligdagen blandt almindelige DDR-borgere.

Svælget mellem den socialistisk realistiske kunst og dens svigtende publikum søgte man fra officielt hold at overvinde gennem en ny, mere offensiv kulturpolitik, der introduceredes på en kulturkonference i Bitterfeld ved Halle i 1959. Her lancerede Walter Ulbricht det berømte slagord 'Grib pennen, kammerat!'. Ifølge denne nye kulturpolitik, også kaldet 'Der Bitterfelder Weg', skulle enhver arbejder nu producere kunst (bl.a. udstyredes alle arbejds hold, hver 'Brigade', med en fælles dagbog, hvor hver enkelt arbejder indførte sine tanker og betragtninger over arbejdet, hverdagen, familien o.s.v. Flere af disse brigade-dagbøger er siden udkommet i bogform, og enkelte af dem senere filmatiseret), ligesom de etablerede kunstnere opfordredes til at søge ud

i produktionslivet, hvor opbygningen af 'Das Neue' kunne følges på nært hold.

Ikke en hvilken som helst 'Genosse' kunne selvsagt gribe kameraet og lave film, men også filmkunstnere tog i vidt omfang ud på arbejdspladserne og hentede inspiration og undertiden også locations til deres værker. Det var dog ikke så meget Bitterfeld-vejen som en ny generation af filmskabere, der i slutningen af 50erne og begyndelsen af 60erne førte til en vis fornyelse i den østtyske filmkunst.

En ny instruktorgeneration

Under indtryk af den omfattende 'Republikflucht' også blandt filmarbejdere – DEFAs spillefilmleder, Albert Wilkening, har senere udtalt, at i den periode var hans største problem, når han om morgenen mødte på arbejde, at finde ud af, hvilke medarbejdere der endnu var tilbage – havde man indset nødvendigheden af at uddanne sine egne filmfolk. I 1954 oprettedes derfor Deutsche Hochschule für Filmkunst, den senere Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, i Potsdam Babelsberg, i nær tilknytning til DEFA-studierne, og i slutningen af 50erne begyndte de første færdige kandidater – sammen med andre yngre instruktører uddannet i Moskva og Prag – at præge den nationale film. Nu skal man naturligvis være sig for at være alt for auteur-fikseret i forhold til en

så statsstyret filmindustri, hvor instruktørens rolle ofte var reduceret til ren personinstruktion, og den statsansatte dramaturg (et i Vesten ukendt begreb: de østtyske dramaturger havde en finger med i alt, fra koncept til synkronisering, og fungerede mest af alt som systemets stedlige 'watch dogs') tit havde større indflydelse på det færdige produkt. Men som i Hollywoods klassiske studie-æra viste det sig nu alligevel, at visse instruktører faktisk inden for systemets rammer formåede at lancere såvel nye tematiske toner som en ny stil.

Den nye generation, der talte navne som Konrad Wolf, Gerhard Klein, Egon Günther, Heiner Carow, Frank Vogel og Frank Beyer, var alle

blevet undervist i såvel Eisensteins og Pudovkins formalistiske montage-teorier som den italienske neorealismes autenticitetsbestræbelser – to stilretninger, som trods deres forskellighed begge stod i et stærkt modsætningsforhold til den socialistiske realisme. Desuden fulgte de med stor interesse det filmkulturelle tøjbrud i det øvrige Østeuropa, inklusive USSR, og alle disse inspirationskilder forsøgte de at bringe ind i deres egne værker.

Et andet fællestræk ved disse nye instruktører var det forhold, at de nok havde oplevet Hitler-æraen, men havde været for unge, til at de nu følte nogen personlig skyld over en nazistisk fortid. De havde med andre ord et mere afslappet forhold

til både fascisme og antifascisme og følte dermed ikke samme skyldbetonede forpligtelse og taknemmelighedsgæld til den antifascistiske, demokratiske republik.

Dissidenter kunne man dog på ingen måde kalde dem. I lighed med en række nye forfattere af samme generation – bl.a. Christa Wolf, Manfred Bieler, Karl-Heinz Jakobs og Uwe Johnson – havde de som 18-20-årige ved krigens afslutning begejstret hilst den socialistiske morgenrøde velkommen og drømt om en ny tid. Drømmen var der stadig, men på den anden side var ingen af disse kunstnere blinde for, at de gyldne forhåbninger ikke havde meget tilfælles med Berlins og Leipzigs farveløse hverdag.

Muren – forårsfornemmelser

Så længe systemet endnu fandt det nødvendigt med alle midler at forsøge at undgå selv at levere Vesten skyts til kritik af DDR-staten, var det begrænset, hvad den nye generation af kunstnere – i film og litteratur – kunne udrette. Men hvor traumatisk en dato den 13. august 1961, dagen hvor Muren blev opført, end måtte være såvel for forholdet mellem øst og vest som for tusindvis af individuelle tyske skæbner, så kom Muren for østtysk kunst og kultur til at repræsentere en hidtil ukendt chance for det (relativt) fri udtryk.

I læ af 'der antifaschistische Schutzwall' (som betonbygningsværket hed i officiel østtysk sprogbrug) kunne man nu gribe fat i de problemer i den østtyske hverdag, som ikke længere var til at overse. Som de to manuskriptforfattere Manfred Freitag og Joachim Nestler udtrykker det: 'Før bygningen af Muren sagde man til os: 'Vi kan ikke frit stille vore indre samfundsmæssige problemer til diskussion i film, bøger og teaterstykker, fordi vi har en åben grænse.' Efter 1961 vendte vi denne argumentation om: 'Altså kan vi nu!'³

Hvor man tidligere kun havde kunnet vende sig kritisk imod den ikke-socialistiske fortid, startede i østtysk kunst og kultur fra 1961 et (forsigtigt) opgør med den *socialistiske* fortid og nutid. På litteraturens område afløstes Anna Seghers af Christa Wolf, der sammen med en række andre nye forfattere og hver-

dagen i DDR op fra individets synspunkt. I romaner som Hermann Kants 'Die Aula' (1965), Karl-Heinz Jakobs' 'Beschreibung eines Sommers' (1961), Erik Neutschs 'Spur der Steine' (1964) samt Christa Wolfs 'Der geteilte Himmel' (1962) og 'Nachdenken über Christa T.' (1968) m.fl. tematiseredes pludselig en konflikt mellem individ og kollektiv/samfund/parti/statsapparat, en konflikt som indtil da officielt havde været ikke-eksisterende. Det er i selve erkendelsen og fremstillingen af denne konflikt, værkernes kritiske potentiale ligger, for det er stadigvæk altid kollektivet og privatpersonens pligtfølelse over for det socialistiske samfund, der ender med at gå af med sejren. Men inden man når så langt, er det blevet tydeligt demonstreret, at dagligdagen i den demokratiske republik står i skærende kontrast til regimets proklamerede idealer.

Ikke bare litteraturens indhold var nyt, også formen søgte nye veje. Inden for lyrikken lagde digtere som bl.a. Günter Kunert, Reiner Kunze og Volker Braun sig tæt op ad den vestlige modernismes formmæssige selvbevidsthed og subjektive centrerung. Og det samme så man på romanens område, hvor Christa Wolfs fremragende 'Nachdenken über Christa T.' kan tjene som eksempel. Romanen er bygget op omkring en jeg-fortæller, der har sat sig for ved hjælp af dagbogsoptegnelser, breve o.l. at skrive veninden Christa T.'s hi-

storie, efter at denne som 34-årig er død af leukæmi. Noget af det fascinerende ved Christa T. var hendes modvilje over for enhver form for pålagte begrænsninger i den fri livs-udfoldelse, mod den tilpasning, der med en læges ord er 'kernen i al sundhed', og mod 'de fantasiløses og faktamenneskenes nye verden'. Christa T. var med andre ord en tvivler, men hun fremstilles særdeles positivt – noget, som ville have været helt utænkeligt i den socialistisk realistiske litteratur. Romanens samfundskritik (der vel og mærke aldrig rettes mod systemet som sådan, men alene mod DDR-hverdagens mangel på den lovede lykke) formidles i en form, der i sin flertydighed og i fraværet af endegyldige sandheder også er den socialistiske realismes diametrale modsætning. Jeg-fortælleren reflekterer til stadighed over sit projekt: er det i det hele taget muligt at kende og fremstille et andet menneske; er det i grunden ikke bare én selv og ens egne billeder, der projiceres over på den anden? Som romanen skrider frem, bliver det sværere og sværere at skelne Christa T. og jeg-fortælleren fra hinanden – deres identiteter flyder sammen i ét stort Jeg. Det hænder også, at jeg-fortælleren fremstiller den samme begivenhed i flere forskellige, hinanden modsigende versioner, samtidig med at vi får del i hendes overvejelser over, hvilken udgave der gør sig bedst i forhold til dét, hun vil udtrykke, i forhold til romanens stil

etc. Den endegyldige sandhed om Christa T. findes ikke – måske det samme kunne være tilfældet med ideologier og samfundsordener?

Systemet var ikke imod, at kunsten gik ud og iagttog hverdagen i det socialistiske samfund. Det havde jo netop været noget af ideen med den officielle Bitterfelder Weg, og desuden kunne man henvise til Lenins ord til Maxim Gorki i 1919: 'Hvis man vil iagttage, så må man har iagttage nedefra, hvor man har *overblik*, hvordan der arbejdes på opbygningen af det nye liv, i et arbejderkvarter i provinsen eller på landet – dér behøver man bare iagttage... (...). Dér er det let, ved simpel iagttagelse, at skelne opløsningen af det Gamle fra det Nye, som endnu ligger i kim.'⁵ Men den nye 'Subjektivisme' var man ikke glad for.

I sig selv skete fokuseringen på subjektet ifølge sagens natur som regel på kollektivets bekostning, men desuden repræsenterede jeg-fortællingen som genre med sit frøperspektiv og deraf følgende relativisering af udsagnene samtidig et behændigt middel for forfatteren til at fralægge sig ansvaret for den kritik, eller den manglende ideologiske skoling, som værket via sin fortæller måtte bringe til torvs. Selv om Christa Wolf havde været kandidatmedlem af SEDs centralkomité i perioden 1962-67, var man således fra officielt hold ikke helt tryk ved 'Christa T.', hvilket fremgik af den noget forbeholdne kritik, den fik i partiorganet 'Neues Deutschland': 'Hvem gavner en subjektivt ærlig, partisk ment hensigt, når den flere steder i teksten og i helhedsindtrykket så klart provokerer en dobbeltbundethed i udsagnet, at den anden side blot behøver at vælge det, den gerne vil læse ud af det?'⁴

Christa Wolf og 'Christa T.' holdt sig dog inden for det tilladtes grænser, mens andre i beruselse over den nye frihed gik for langt. Resultatet var 'Fehlentwicklungen', som måtte undertrykkes bedst muligt. Sådanne fejludviklinger repræsenteredes f.eks. af sangeren og digteren Wolf Biermann og af forfatterne Uwe Johnson, Stefan Heym og Manfred Bieler, der alle enten blev 'ausgebürgert', d.v.s. smidt ud af DDR, eller forlod landet frivilligt.

Hverdagens poesi – Alltagsfilme

Også på filmens område blæste der nye vinde. Bl.a. filmatiserede man en

del af den nye litteratur, og i det hele taget beskæftigede filmen sig nu med den østtyske hverdag, som den faktisk så ud, uden at hverken fremdatere eller idealisere den.

'Alltagsfilme' blev samlingsbetegnelsen for denne nye strømning, som havde sin 'lokale' teoretiker i den sovjetiske instruktør Mikhail Romm. Under indflydelse af neorealismen (ikke mindst Zavattinis bekendte 'ideer om filmkunsten') mente Romm, der tillige var professor ved filmskolen i Moskva, at en filmisk skildring af hverdagen nødvendigvis måtte afføde en ny og anderledes dramaturgi. Hverdagen består af små og store momenter, kedelige og spændende, som ikke organiserer sig i klassiske berettermodeller, spændingskurver, points of no return o.s.v. (ikke hele tiden i alt fald), hvorfor Romm vendte sig skarpt imod det dramaturgiske princip, der reducerer tilværelsens rige mangfoldighed til én begrænset konflikt. Han plæderede følgelig for et brud med de 'pseudolovmæssigheder', som filmen havde overtaget fra den borgerlige roman og det borgerlige drama: 'Livets følge af virkelige begivenheder, ja selv disses form, forekommer os undertiden alt for lunefuldt, på en eller anden måde tilfældig, ulogisk. Men netop i denne tilværelsens tilsyneladende mangel på logik ligger dens dybeste rigdom og i bestemte øjeblikke endog selve meningen med det, der sker.'⁶

Et sådant brud med den klassiske filmfortællestruktur til fordel for hverdagens egen uforudsigelige og ulogiske dramaturgi implicerer, at den enkelte film baserer sig på en række mere eller mindre sideordnede handlingsstrenger i stedet for én enkelt. Der introduceres med andre ord et vist element af flertydighed, eftersom en sådan hverdagsfilm principielt ikke kan lukke sig entydigt om Sandheden. Den kan nok have et ganske bestemt budskab fra sin skabers side, men selve hverdagsdramaturgiens åbenhed leverner tilskueren mulighed for at fokusere på andre, muligvis diametralt modsættede ting.

Alltagsfilmen, som den defineres af Mikhail Romm, medførte en ny receptionssituation, stillede krav om et mere aktivt engagement fra publikums side. Ifølge Romm skulle tilskueren ansføres til 'refleksion, iagttagelse og kreativ medskaben' og ikke længere blot følge handlingen og opstille bordwellske hypoteser

om dennes videre udvikling, ikke længere blot spørge *hvad*, men i højere grad *hvordan*. 'Måske kan man tvinge tilskueren til med ikke ringere, men med endnu større interesse at følge, *hvordan* tilværelsens processer afspejler sig, *hvordan* personernes karakterer udvikler sig? Forskellen mellem *hvad* og *hvordan* er meget stor.'⁷

Der var langt fra den socialistiske realismes skematisk entydige forkynnelser til Romms aktivt medskabende publikum, men på den anden side var Romm dog heller ikke nogen André Bazin. Vestlig eksistentialisme lå ham fjernt. Som god socialistisk teoretiker mente han ikke, hverdagsfilmen skulle fortabe sig eksklusivt i individets specifikke problemstillinger løsrevet fra en samfundsmæssig kontekst. Han var imod 'Verinnerlicherung' og gik ind for en filmkunst, der placerede individet i sociale sammenhænge og dialektisk sammenføjede hverdagens banale øjeblikke på den ene side og spørgsmål af almen interesse – såsom atomoprustning, krig/fred og politiske spørgsmål – på den anden. De påtrængende store spørgsmål skulle afspejle sig i enkeltindividets mikrokosmos.

De tidlige 60eres østtyske film blev i høj grad præget af en sådan balancegang mellem individ og samfund. Ud fra en betragtning om, at personlige forhold såsom fritids- og familieliv i vidt omfang er determinerende for, hvad et menneske er i stand til at yde for fællesskabet, skildrede man individuelle borgers problemer. Men i periodens officielt sanktionerede filmproduktion var fællesskabets vægtskål altid den tunge: personerne kunne nok have problemer med at forene et lykkeligt kærligheds- og/eller familieliv med deres forpligtelser over for kollektivet, men i sidste ende lod heltene altid samfundets krav gå forud for deres private, personlige interesser.

Konrad Wolfs *Der geteilte Himmel* (1964), en filmatisering af Christa Wolfs roman af samme navn, er emblematiske for denne nye linje. I centrum for handlingen står det unge par Rita og Manfred. *Hun* arbejder på en togvognfabrik, men ville egentlig gerne have studeret, *han* er kemiker. Tiden er 1960/61, d.v.s. før Muren blev bygget, og han føler sig vældig tiltrukket af Vesten, hvor han mener at kunne få sit arbejde værdsat efter fortjeneste. Samtidig er han godt træt af dogmatikernes menings-

terror og det hykleri, han har mødt ikke mindst hos sin far, der uden at blinke gik direkte fra SA over i SED. Manfred flytter derfor til Vestberlin, hvor han får besøg af Rita, der imidlertid beslutter sig for at forlade ham og vende hjem til kollegerne på fabrikken og yde sit bidrag til opbygningen af den socialistiske samfundsorden.

Rita er *Der geteilte Himmels* positive helt og identifikationscentrum. Bemærkelsesværdigt er det imidlertid, at Manfreds handlinger ikke skildres negativt, men fremstilles som fuldt forståelige, hvilket naturligvis ikke undgik at rejse en voldsom de-

bat i DDR. Alligevel gik filmen – som romanen før den – igennem myndighedernes finmaskede net, sandsynligvis fordi Rita som nævnt er den, tilskueren opfordres til at identificere sig med. Hele historien er fortalt fra hendes synsvinkel, og det er hendes refleksioner, vi hører i voice over på filmens lydspor.

Der geteilte Himmels stærkt subjektive konstruktion som en art indre monolog giver imidlertid samtidig anledning til en fragmentering og opløsning af den klassiske dramaturgiske model. Måske ikke helt som i Romms hverdagsdramaturgi, men

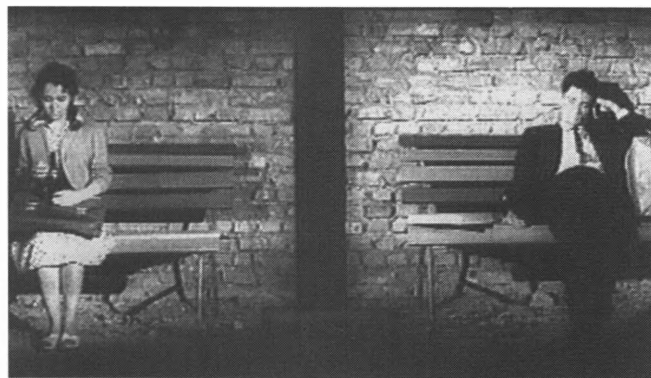
snarere på linje med stilen i tidens franske filmmodernisme (f.ex. *Hiroshima, mon amour*, *La jetée*, *L'année dernière à Marienbad*) blandes fortid og nutid, ligesom rummet i flere tilfælde gøres helt abstrakt i virtuose montagesekvenser.

Nok ligger filmens sympatier fast – Vestberlin skildres som et frygtindgydende og iskoldt kapitalistisk helvede – men ved sin ideologiske nuancering og, ikke mindst, ved sit eksperimenterende og åbne sitcprog balancerede *Der geteilte Himmel* alligevel lige på grænsen af, hvad systemet kunne acceptere.

Foråret, der blev væk

SEDs hammer faldt hårdt og effektivt på centralkomiténs 11. plenum-møde den 15.-18. december 1965. I partiets karakteristiske retorik indledte den senere partichef, Erich Honecker, et korstog mod de 'fejludviklinger', han havde konstateret i tidens kunst, med følgende manende ord: 'Vort DDR er en ren stat. I den eksisterer der urokkelige normer for etik og moral, for anstand og god skik. Vort parti vender sig beslutsomt imod den af imperialisterne førte umoralspropaganda, hvis mål det er at tilføje socialismen skade. Heri befinder vi os i fuld overensstemmelse med DDRs befolkning og det overvejende flertal af menneskene i Vesttyskland!'. Og han fortsatte: 'I nogle af de film, der er blevet produceret af DEFA inden for de sidste måneder, *Das Kaninchen bin ich* og *Denk bloss nicht, ich heule*, i manuskriptet til teaterstykket 'Der Bau', som er blevet offentliggjort i 'Sinn und Form', i visse TV-produktioner og litterære publikationer viser sig tendenser og opfattelser, der er fremmede og skadelige for socialismen. I disse kunstværker er der tendenser til at gøre modsigelserne absolutte, til at ringeagte udviklingens dialektik; der er konstruerede konfliktsituationer, som er presset ind i udspekulerede rammer. Sandheden om den samfundsmæssige udvikling kommer ikke frem. Den kreative karakter af menneskenes arbejde negeres. Over for individet står kollektiver og parti- og statsledere ofte fremstillet som en kold og fremmed magt. Vor virkelighed bliver anskuet udelukkende som et

Rodløs og desillusioneret ungdom i Frank Vogels Denk bloss nicht, ich heule.



vanskeligt, offerkrævende overgangsstadium på vejen til en illusorisk skøn fremtid – som 'færgen mellem istid og kommunisme' (Heiner Müller: 'Der Bau').

I Honeckers lange bredside følger derpå en række angreb på navngivne kunstnere såsom Wolf Biermann og Stefan Heym, på beatmusik og på sex og vold i litteratur og TV-programmer. Konklusion: 'Det karakteristiske ved alle disse manifestationer er, at de objektivt stemmer overens med Modstanderens linje, som går ud på gennem udbredelse af umoral og skepsis at nå især intelligentsiaen og ungdommen og i forbindelse med en såkaldt liberalisering opløse DDR indefra.'¹⁸

Hverken Erich Honecker eller ret mange andre af centralkomitéens medlemmer havde sandsynligvis set de film, kritikken rettede sig mod – i alt fald var de specifikke kommentarer til den uheldige udvikling i filmkunsten begrænset til Honeckers udpegning af de to ovenfor anførte titler. Nogen forklaring på, hvad der var specielt anstødeligt ved disse to, gaves ikke, men *Das Kaninchen bin ich* (instrueret af pioneren Kurt Matzig) og *Denk bloss nicht, ich heule* (Instruktion: Frank Vogel) blev forbudt

med øjeblikkelig virkning, og det samme gjorde 10 andre film, hvoraf flere end ikke var færdige endnu.

Trods forfatningens artikel 9 – 'Alle borgere har ret til, inden for rammerne af de for alle gældende love, at ytre deres mening frit og offentligt' – var det ikke første gang i DDRs historie, at man trak film tilbage fra distributionen eller helt forbød dem ('fratog dem visningsretten', som det kaldtes) – bl.a. havde instruktørerne Jürgen Böttcher og Günter Stahnke måttet se flere af deres tidligere værker forvist til systemets giftskab – men et sådant massivt, kollektivt forbud havde man ikke tidligere oplevet. Med den stramme kontrol, systemet fra starten havde haft med DEFA, havde det naturligvis heller ikke været nødvendigt i noget større omfang, men partiet indså nu smerteligt, at man nok var gået for vidt, da man øgede DEFAs selvstændighed og ydermere sanktionerede et vist mål af selvkritik i kunsten, efter at grænsen var blevet lukket. Nu blæste der desuden nye vinde fra den store nabo i øst, hvor Bresjnev havde overtaget roret, og på indenrigsfronten var planøkonomien ved at sprække i fugerne – tiden var ikke

længere til offentlig selvkritik.

Men hvad var det da ved de tolv film, der i den grad faldt SED for brystet, at de blev gemt så langt væk, at hele DDR måtte gå i opløsning, før offentligheden kunne stifte bekendtskab med dem (eller i det mindste med de otte af dem, som nu er restaureret og første gang blev vist samlet ved filmfestivalen i Berlin 1990)? Eftersom de bandlyste film udgør en meget heterogen gruppe – der var ikke tale om et samlet eller på nogen måde koordineret oprør fra filmskabernes side – er svaret ikke entydigt. Undertiden ligger forklaringen alene i filmenes antikonforme indhold, andre gange er det formen, der er for radikal, for tæt på den vestlige filmmodernisme, og for visse værkers vedkommende er det en kombination af begge dele. Filmenes kvalitet varierer også. Nogle af dem var som nævnt ikke helt færdige, da hammeren faldt, andre har filmskaberne plastret om og plastret om på i håb om at liste dem igennem censuren – i begge tilfælde kan det forklare en vis ujævnhed i nogle af værkerne. Sikkert er det imidlertid, at der blandt de forbudte film også findes noget af det ypperste ikke blot i østtysk films historie, men i tysk film i det hele taget.

'Mellem istid og kommunisme'

Den ene af de to film, Erich Honecker eksplicit nævnte i sit verbale udfald mod uønskede tendenser i tidens kunst, var veteranen og SED-medlemmet Kurt Maetzig's *Das Kaninchen bin ich*, som byggede på et litterært forlæg af forfatteren Manfred Bieler. Bieler, der senere udvandrede først til Prag og siden til Forbundsrepublikken, havde fået sin roman forbudt i DDR, men alligevel var det lykkedes Maetzig at overbevise DEFA-ledelsen om, at man ville kunne lave en acceptabel film over den, at materialet var af væsentlig betydning for den offentlige debat, man endnu troede ønskelig.

Das Kaninchen bin ich er fortalt af hovedpersonen, den unge Maria Morzeck, der egentlig ville have studeret slaviske sprog, men i stedet arbejder som ølsvinger i en Bierstube. Hendes bror er ved et lukket retsmøde blevet idømt 3 års tugthus for landsskadelig virksomhed, fordi han har haft nogle ikke nærmere definerede forbindelser til Vesten. Ved tilfældighedernes spil møder Maria

den dommer, der besøgte broderens skæbne, og indleder et forhold til ham. I starten forestiller hun sig at kunne udnytte forbindelsen til at udvirke noget for broderen, men snart forelsker hun sig alvorligt i den meget ældre og gifte mand, også selv om han viser sig af være en karriermager af værste skuffe. Den umanerligt hårde dom over hendes bror fældede han blot for at overgå anklageren, og dermed behage magthaverne. Da der to år efter (i 1963) blæser nye vinde, vender han 180 grader og vil nu – igen af hensyn til sin egen karriere – gøre alt for at få broderen benådet.

Det er ikke vanskeligt at se, hvorfor en sådan fremstilling af en dommer i den tyske demokratiske republik som egoistisk, amoralsk og hyklerisk kunne vække myndighedernes mishag. Ydermere harmonerer skildringen af Marias tilværelse – hendes bristede studieførhåbninger, hendes boligsituation i et fattigt arbejdsmiljø og hendes mangel på stålsat idealisme, hendes tvivl – ikke godt med den officielle version af det socialistiske menneske. Og filmens sympati ligger helt klart hos Maria, hvis humanisme til stadighed kontrasteres mod den dogmatisme, det hykleri og den egoisme, der præger systemets repræsentanter i filmen. I skolen har Maria og hendes kammerater tit nok hørt refrænet 'Vi lever i store tider' – heroverfor sætter Maria sin personlige trosbekendelse: 'Jeg mener, at den største tid, det er når man elsker et andet menneske'.

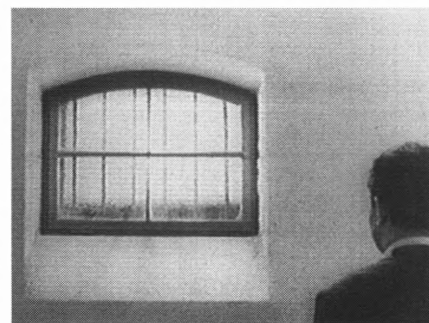
Trods sin udlevering af det socialistiske samfunds afsporing kan *Das Kaninchen bin ich* ikke beskyldes for at være antisocialistisk. Den er gennemsnæret af en tro på, at socialismen endnu er mulig, når blot man får talt åbent om de aktuelle forhindringer og udryddet de elementer, som er skadelige for den rette udvikling. Filmens noget postulerede slutning afspejler dette håb – Maria bryder med både bror og elsker, nægter at være 'den lille kanin', pakker sin kuffert og indskrifter sig ved det filosofiske fakultet for at studere til tolk.

Denne optimisme på trods var dog ikke nok for magthaverne, der i filmen kun så 'karriermagere, tvivlere, drifts- og instinktsstyrede, flabede, beregnende og brutale mennesker'.

I *Der Frühling braucht Zeit* vendte også instruktøren Günter Stahnke sig imod det udbredte karrierema-

geri inden for det socialistiske system. Her var skydeskiven ikke dommer, men direktør for et stort gasledningsforetagende. I indledningen bliver hovedpersonen, den bundhæderlige, men partiløse ingeniør Solter, arresteret som en anden Josef K, hvorefter resten af filmen mest består af flashbacks, der oplulser forhistorien. Solter er kommet på kant med virksomhedsledelsen, fordi han vil afsløre, hvordan direktørens ihærdige forsøg på at vinde produktivitetskonkurrencer er resulteret i sløseri, med en kostbar tilfrysning af en vigtig gasledning til følge.

Som *Das Kaninchen bin ich* klinger også denne film ud med de socialistiske idealer intakt: en afstemning i virksomhedens kollektive ledelse går imod den hykleriske direktør og kræver Solter genansat, nu som teknisk direktør for hele foretagedet.



Der Frühling braucht Zeit: Kafkask absurditet og antonionisk fremmedgørelse i bonde- og arbejderstaten?

Om sine hensigter med *Der Frühling braucht Zeit* har Günter Stahnke, der efter denne film kun fik lov at arbejde med TV, udtalt: 'Vi ville vise, at det i den aktuelle situation, med gennemførelse af et andet system i ledelsen, planlægning af folkeøkonomien og i det hele taget ved udviklingen af det socialistiske demokrati, først og fremmest handler om at støtte sig på ærligheden hos anstændige mennesker, som i alle deres handlinger beviser, at de er parate til at gøre en indsats for disse mål uden hensyntagen til personlig vinding.'⁹

Men for magthaverne kunne udleveringen af systemets funktionærer ikke accepteres. Filmene blev forbudt, fordi den var 'usand', fordi den 'såede skepsis og mistro', og fordi man i den ikke fandt nogen 'benedelse til vor virkelighed, ingen dybt funderet overbevisning, ingen partiskhed'.



Også Frank Beyers *Spur der Steine* (efter Erik Neutschs tilladte roman af samme navn) tog ledelsesproblemer og tillige misforstået centralplanlægning op. Som *Der Frühling braucht Zeit* udspiller *Spur der Steine* sig i bedste Bitterfelder-stil på en arbejdsplads, i dette tilfælde en stor byggeplads, hvortil den ny partisekretær og 'Weltverbesserer' Werner Horrath ankommer i filmens start. Over for ham står brigadelederen Hannes Balla (Manfred Krug), der ikke er medlem af partiet, men sår anarki på byggepladsen med sine brigademedlemmer, der fremstår som en østtysk variant af 'The Magnificent Seven'. Samtidig er Balla imidlertid en hæderlig mand, og hans brigade står for byggepladsens højeste produktivitetstal. Balla og Horrath forelsker sig i den samme kvinde, ingeniøren Kati. Den gifte partisekretær går af med sejren og gør ingeniøren gravid, hvilket er højest uheldigt... for ham (!), da en partisekretær ifølge systemets selvforståelse må være absolut moralsk pletfri. Hun sidder derfor i suppedasen som vordende mor til et barn med ukendt far – han er for fejl til at vedkende sig faderskabet. Til sidst afslører han dog langt om længe alt og bliver stillet til regnskab over for konfliktkommissionen, der erstatter ham med en tro partisoldat, ved navn Bleibtreu! Kati venter dog ikke for at falde den afsatte partisekretær om halsen – hun rejser fra byen og vil begynde et nyt liv.

Hovedvægten i *Spur der Steine* ligger på forholdet mellem systemets dogmatiske – og hykleriske – retlinethed på den ene side og det levende menneske med alle dets følel-

Manfred Krug i spidsen for DDRs *Magnificent Seven* i *Spur der Steine*.

ser, fejl og svagheder på den anden. I denne konflikt stiller filmen sig entydigt på individets side. Samtidig får Frank Beyer i sin skildring af forholdene på den store byggeplads tillige afleveret et par angreb på planøkonomi, virksomhedsledelse og mangel på samme. Planlægningen af byggeriets forskellige faser og dele ligger hos forskellige kontorer, som tilsyneladende ikke snakker sammen. I alt fald må arbejdet ofte ligge stille, fordi der mangler koordinering, de nødvendige materialer kommer ikke til tiden o.s.v. Partisekretær Horrath forsøger netop at rydde op i dette morads – til de flestes tilfredshed – men knækkes altså på sin ikke helt dadelfri moral i privatsfæren. I grunden skildres Horrath ganske positivt i filmen – han er blot en svag mand, der straffes, da han endelig vågner op og siger sandheden. Men sandheden er ilde hørt – som Balla udtrykker det: 'Horrath blev ikke straffet for sine fejl, men fordi han sagde sandheden'.

Heller ikke titelpersonen i Herrmann Zschoches *Karla* kan ustraffet sige sandheden. Hun (Jutta Hoffmann) bliver som nyudklækket lærer sendt til en lille flække, hvor hun skal undervise unge mennesker, der ikke er stort yngre end hende selv, i tysk. Karla er idealist og finder det naturligt at sige højt, hvad hun tænker. Den gamle, forstokkede rektor og den stedlige partisekretær deler imidlertid ikke denne opfattelse. Undervisning er ikke et spørgsmål

om at anspore de unge til selvstændig tankevirksomhed – som Karla tror det i sin første naivitet – men om at opdrage dem i den sande lære. Til sidst finder ledelsen et påskud til at slippe af med den unge fredsforskyrter, og Karla forflyttes endnu længere ud i ødemarken, hvor hun ingen skade kan gøre. Hun er dog ikke knækket – vi forlader hende og hendes ven, den tidligere journalist Kaspar – på togets bagperon, også de på vej mod en ny tilværelse.

Karla var endnu et angreb på en af krumtapperne i det socialistiske samfund – denne gang var det skole- og uddannelsessystemet, der stod for skud. Ifølge filmskaberne kunne den sande socialisme ikke bygge på ensretning og fordummende dogmatisme – forudsætningen for et ideelt demokrati måtte være viden og evnen til selvstændig refleksion. Som Jutta Hoffmann, der senere udvandrede til Vesten, udtrykte det i et interview: 'Jeg tror, mennesker tit kan være parate til at opgive deres idealer eller ligefrem et stykke af deres egen individualitet, når der opstår vanskeligheder for dem. Vores socialistiske samfund har imidlertid brug for mennesker, der tænker selvstændigt. Kun de kan arbejde kreativt. Karla forsøger at være et sådant menneske'.¹⁰

Instruktøren, Egon Günther, vendte sig med *Wenn du gross bist, lieber Adam* imod løgn og hyklery på en lidt anden måde. I et – mislykket – forsøg på at overlister myndighederne valgte han den ikke ukendte strategi at pakke kritikken ind i eventyrets form. Filmen handler om en dreng, Adam, der får en lampe af en svane. Lampen, der viser sig at have den særlige egenskab at kunne afsløre, om folk lyver eller taler sandhed, bliver straks sat i serieproduktion af den fabrik, hvor Adams far arbejder, men den oprindelige lampes magiske kraft kan naturligvis ikke eftergøres. I mellemtiden har Adam og hans far fundet ud af, at det ikke altid er hensigtsmæssigt at vide, om andre taler sandt eller usandt, så de skaffer sig af med den magiske lampe ved lige så stille at sætte den blandt alle de andre.

Wenn du gross bist, lieber Adam, der er den eneste farvefilm blandt de forbudte, lider en del under at være blevet skambeskåret i skabernes utrættelige bestræbelser på at få den igennem den modvillige censur. Den er klippet om flere gange, eftersyn-

kroniseret igen og igen med forskellig dialog, hele scener er spillet om, andre fuldstændig udeladt o.s.v., o.s.v., men alt sammen altså til ingen nytte. Ved urpremieren den 6. februar 1990 på Kunstakademiet i Østberlin sagde Egon Günther om sine hensigter med denne film: 'Filmen forsøger simpelthen at sige noget, som dengang optog os vanvittigt. Man kan ikke leve med løgne; Helvedes syvende cirkel begynder, når man bytter sandheden ud med løgn (dog ikke altid, det er meget

kompliceret). Og vi var fra starten klar over, at det ikke ville være så enkelt at realisere dette tema – det var helt udsigtsløst, for officielt blev der jo ikke løjet. Altså måtte vi udtænke en film, der hele tiden tilbyder noget andet. Hele tiden fremstår som munter eller leverer vittigheder i dialogen.¹¹ Også det at sætte et barn i centrum var et forsøg på at legitimerer det uskyldigt-naive blik på omgivelserne og de mange spørgsmål, der forblev uden svar.



Die Russen kommen: Fanatisk Hitler-Jugend-medlem ansigt til ansigt med krigens irrationelle gru.

Ung i DDR i 60erne

En stor del af de bandlyste film omhandler den samtidige ungdom og dens problemer. Når man var så optaget af ungdommen, var det delvis ud fra samme strategi som den, der lå til grund for *Wenn du gross bist, lieber Adam*: med ungdommen som talerør var det lettere at rette kritik mod DDR-samfundets forbenede institutioner og forstokkede ældre repræsentanter. Eventuelt kunne kritikken ad den vej pakkes ind i en klassisk generationskonflikt.

På den anden side var den helt unge generation – dem, der var tyve år og yngre i 1965 – også interessant ud fra den betragtning, at de var de første, der havde tilbragt hele livet i det socialistiske tyske samfund. Hvor de ældre, som havde kendt den fascisme, DDR var opstået som en reaktion imod, trods systemets stadig mere åbenlyse svagheder fortsat sluttede i det store og hele trofast op om i alt fald den socialistiske idé, dér havde de unge ikke den slags selv-oplevede historiske referencer at overleve den grå hverdag på. En stor del af ungdommen var mere optaget af at skabe sig en tålelig tilværelse her og nu, gerne i form af vestlige statussymboler såsom Levi's, læderjakker, modetøj, motorcykler, pop- og beatmusik o.s.v., end af socialistiske paradisioner, som efter alt at dømmes ikke stod lige for at skulle gå i opfyldelse.

Den unge lærerinde i *Karla* og Maria Morzeck i *Das Kaninchen* repræsenterer hver på sin måde denne utilpassede ungdom, 'de små kaniner', hvorigennem filmskaberne så en mulighed for at skabe debat om systemets mangler. Under arbejdet med *Das Kaninchen bin ich* sagde Kurt Maetzig således i et interview: 'Med figuren Maria vil vi formidle

noget om vor unge generations livsfølelse, og dét uden skabeloner og ønsketænkning omsat i billeder. Jeg tror ikke, den bedste del af vores ungdom er dem, der altid betingelsesløst samtykker i alting, det er snarere dem, der bestræber sig på først at begribe og forstå livet i alle dets komplikationer og derefter tager stilling. Jeg ville gerne vise en prototype på dette moderne unge menneske på lærredet.¹²

Et sådant ungt menneske finder vi netop i den anden af de film, Erich Honecker langede ud efter med navns nævnelse, *Denk bloss nicht, ich heule*, instrueret af Frank Vogel. Peter Naumann bliver hældt ud af skolen, fordi han har leveret en ærlig – og dermed provokerende – besvarelse af et typisk østtysk stillemne: 'Republikken behøver dig, du behøver republikken'. Peter Naumann kan ikke indse, at han behøver republikken, han vil leve livet ud fra den i alt fald ikke real-socialistiske devise 'Det vigtigste i livet er livet'. Uden mål og med flakker Peter om, drømmer om en motorcykel, men bruger pengene på druk og en modekjole til en pige, han netop har mødt. Han prøver at forberede sig til studentereksamen på egen hånd, men møder kun kulde og ingen forståelse, da han vil melde sig til eksamen på sin gamle skole. Peter Naumann, der var den bedste i sin klasse, er ikke nogen ja-siger. På egen hånd forsøger han at finde en mening med sit liv, men filmen demonstretter, at det ikke er nogen let opgave, og den forlader ham svævende i det rådvilde ingenmandsland, hvor han er havnet, uden at hverken han eller filmen har nogen svar på rede hånd. Men det er heller ikke meningen. Frank Vogel ville netop lave en

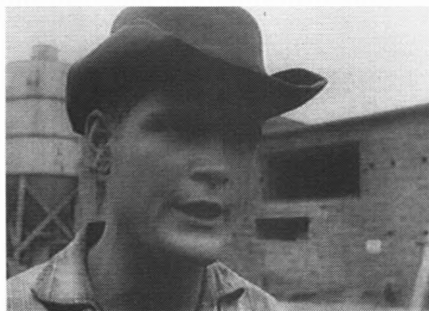
åben film, der ikke gav tilskueren løsningen ind med skeer, men tværtimod opfordrede ham/hende til selv at begynde at søge svar, meninger, løsninger. 'Jeg er af den mening, at der ikke er nogen præcis iboende mening i det biologiske liv. I modsætning til dyret har mennesket imidlertid evne og mulighed til at give sit liv en mening. Men det kræver noget af ham/hende. Som med mine sidste to film vil jeg også med denne stimulere tilskueren. For forudsætningerne for at give tilværelsen en dybere mening er gunstige i vores samfund, selv om de måske ikke rigtig er skabt endnu.'¹³

Netop det moralske og ideologiske vakuum, som 60er-ungdommen stod overfor, kom tillige – omend indirekte – til udtryk i Heiner Carows *Die Russen kommen*, der kom et par år efter de andre, i 1968, og straks blev forbudt. Filmen, der udspiller sig under 2. verdenskrig, er kontroversiel på flere måder: for det første fordi den skildrer et ungt, jernkorsdekoreret medlem af Hitlerjugend så at sige indefra, uden at tage afstand fra ham, og fordi den samtidig fremstiller de fremrykkende russere som en trussel for tyskerne. Værst var det dog nok, at Carow gennem virtuose montagesekvenser ophæver enhver tids- og rumfornemmelse til fordel for abstraktionen, så filmen ikke længere nødvendigvis udelukkende handler om krigens tid. Som en af Maetzig's 'betingelsesløse ja-sigere' kunne den 16-årige Günther for så vidt lige så godt have været fanatisk medlem af de socialistiske ungdomsforbund FDJ (Freie Deutsche Jugend) som af Hitlerjugend – forskellen synes ikke at være særlig stor!

Måske allermost på 60er-ungdommens egne præmisser er dog de to sidste af de otte nu udsendte forbudte film fra 1965/66: Gerhard Kleins *Berlin um die Ecke* og Jürgen Böttchers *Jahrgang 45*.

Berlin um die Ecke var fjerde kapi-

tel i instruktøren Gerhard Kleins og manuskriptforfatteren Wolfgang Kohlhaases Berlin-tetralogi – de tre første var *Alarm im Zirkus* (1954), *Eine Berliner Romanze* (1956) og *Berlin – Ecke Schönhauser* (1957), der alle havde beskæftiget sig med den østberlinske ungdom i en stærkt neorealistic inspireret stil. *Berlin um die Ecke* fortæller om den 'Halbstarke' Olaf, der elsker sin læderjakke næsten lige så højt som den popsangerinde, han tilfældigt lærer at kende. Sammen med venen Horst arbejder han som lærling på en metalfabrik, men arbejdet er trist, farligt og dårligt betalt. Horst vil til Vesten, og til slut starter også Olaf motorcyklen og drager ud i verden med sin popsangerinde i passagersædet.



Vred ung Dieter Mann i *Berlin um die Ecke*.

Jahrgang 45 skildrer forholdet mellem Alfred og Lika, der er gift og bor i en lejlighed på 4. sal i 2. baggård et sted i Østberlin. Al og Li elsker hinanden, men er alligevel ikke lykkelige. Især Al har vanskeligt ved at tilpasse sig, såvel i ægteskabet som i alle andre sammenhænge, så han har indgivet skilsmissebegæring, men ved ikke, hvad han vil i stedet. Li formulerer hans problem ganske præcist: 'Du ved, hvad du ikke vil, men ikke hvad du vil!'. Al driver rundt, kører på motorcykel, spiller på sin trompet som en anden vred ung mand, har diverse løse affærer, men finder ingen ro. Til sidst vender han tilbage til Li, men intet er afklaret ved filmens slutning: den udefinerbare længsel efter et andet liv består.

Arven efter neorealismen

Det ungdommelige ved *Jahrgang 45* og *Berlin um die Ecke* ligger ikke blot i, at de beskæftiger sig med den unge generation. Også deres formsprog er ungt og helt på linje med den unge film, der i denne periode

stak hovedet frem i både øst og vest: den franske Nybølge, den britiske Free Cinema samt de østeuropæiske tøbrud i især Polen og Tjekslovakiet. De østtyske filmskabere havde stiftet bekendtskab med Truffaut, Chabrol, Godard, Anderson, Reisz og Richardson i et vist omfang, men især havde de naturligvis haft lejlighed til at studere f.ex. Chytilovás, Kadárs, Formans og Wajdas film og var blevet voldsomt begejstret over den moderne forvaltning af arven efter den italienske neorealisme, som disse filmskaberes værker vidnede om.

I overensstemmelse med Mikhail Romms tanker om hverdagsfilmens dramaturgi bryder både *Jahrgang 45* og *Berlin um die Ecke* radikalt med den klassiske fortællestruktur. Som det vil være fremgået af de nødvendige ovenstående handlingsreferater, er det svært at fremdrage én handling af dem – de består af en lang række sideordnede handlingstråde, som væves ind og ud mellem hinanden eller måske blot har en helt perifer berøringsflade. Wolfgang Kohlhaase, der stod for drejebogen til *Berlin um die Ecke*, forklarer filmens utraditionelle dramaturgi således: 'Allerede vores hensigt om at have et så bredt spektrum som muligt affødte en meget åben dramaturgi. Vores film er imidlertid ikke nogen episodefilm; den er snarere et forsøg på at bringe et antal begivenheder, som ikke kolliderer med hinanden, på samme plan'.¹⁴ 'Vi ville lave en film, hvis materiale stikker lidt frem, ikke er helt tæmmet. En film, der stadig viser sin materialekarakter i kanterne, ikke nogen stram struktur, hvor alle tråde bliver bundet sammen til sidst'.¹⁵

Jürgen Böttcher, der med *Jahrgang 45* debuterede som spillefilminstruktør (før da – og siden – var han maler og dokumentarfilmskaber), havde lignende ideer om, hvordan den filmiske form kunne korrespondere med tilværelsen hos den ungdom, som han ville beskrive. 'På samme måde som jeg malede og lavede mine dokumentarfilm, ville jeg bringe mine oplevelser ind i en fiktiv filmisk form. Mine visioner befandt sig endnu i en gæringsproces, men jeg havde dog visse forestillinger om, hvad der kunne komme ud af det. Mine film skulle naturligvis se helt anderledes ud end det, der dengang fandtes hos os. Ud af min virkelighedsagttagelse, af mine liden-skaber og min bestemte måde at op-

fatte kunsten på havde der brygget sig noget sammen i mig. Jeg var fuld af mistillid til det litterære i film, det var ikke rigtig mig. Meget væsentligere forekom mig den måde, hvorpå en form opstår ud af det autentiske levende vibration, og hvordan man kan fornemme sporene efter denne proces. At dette også resulterer i en anden rytme, et andet forhold mellem ord og billede o.s.v. ...!'¹⁶

Stilen i såvel *Berlin um die Ecke* som *Jahrgang 45* er semi-dokumentarisk. Undertiden har man indtryk af, at det konstant urolige kamera af søger de autentiske omgivelser for at finde et interessant eller udtryksfuldt sted at slå sig til ro. Det er naturligvis en illusion. Men i deres fremtrædelsesform minder disse film



DDR's fremtid? *Jahrgang 45*.

stærkt om cinéma vérité og cinéma direct. Samme indtryk giver den fragmentariske fortælleform, der virker som et aftryk af autenticitetens mangfoldighed, samtidig med at den ved sit fravær af ét samlende plot afspejler de unges mangel på målrettet handling. Tilfældet, livets strøm af usammenhængende begivenheder, er gjort til disse films dramaturgiske princip, men netop i denne filmskabernes tilsyneladende afståen fra styring, i selve tilfældighedsstilen, lykkes det at indfange noget essentielt, en poetisk væsensharmoni under fenomenernes flygtige fremtrædelsesform.

Berlin um die Ecke og *Jahrgang 45* er de mest radikale – og mest spændende – eksempler på en ung østtysk film, der ikke står tilbage for den tjekiske, den polske, den britiske og den franske i sin afsøgning af filmsprogets udtryksmuligheder. Men også de øvrige forbudte film bærer i forskellig grad præg af denne optagethed af formen, af at man ikke bare hældte ny vin på gamle flasker.

Antonionisk fremmedgørelse i det socialistiske samfund?

Da Olaf i slutningen af *Berlin um die Ecke* drager bort med motorcykel og popsangerinde, bliver kameraet stående, hvor det står. Længe efter at personerne er forsvundet, bliver vi ved med at betragte de triste boligkarréer i satellitforstaden og en gruppe børn, der leger med en tom konserverdåse.

Endnu mere antonionisk er stilen i *Der Frühling braucht Zeit*, hvor billedkompositionerne næsten konsekvent placerer personerne som underlegne marionetter i forhold til rummet, omgivelserne. Instruktøren, Günter Stahnke, havde en ganske bestemt hensigt med denne stærke stilisering, der umuliggør ethvert følelsesmæssigt engagement fra tilskuerens side: 'Udgangspunktet var naturalistisk. For at løfte materialet op på et kunstnerisk plan måtte vi tilstræbe psykologisk mangetydighed, stilisering. Scenesættelsen skulle lade de agerende fremstå nøgne, som i et psykogram'.¹⁷

Med stiliseringen opnår Stahnke at løfte sin hverdagshistorie op på et abstrakt plan, hvor det drejer sig mindre om ineffektive ledelsesstrukturer end om tilværelsens tomhed generelt. Men når kameraet konstant opsøger de vinkler, hvor personerne synes fjernest fra hinanden, eller når personerne taler direkte ind i en

hvid væg, så opnår han tillige at fremstille sine personers isolation og ensomhed. Som ingeniørens datter på et tidspunkt siger til sin kæreste: 'Vi var altid ensomme sammen'.

I lige så høj grad som filmens kritik af karrieremager-direktøren og de hykleriske dogmatikere var det denne noget trøstesløse og pessimistiske fremstilling af det socialistiske menneske, der faldt myndighederne for brystet. Det kunne være udmærket, at borgerlige kunstnere som Antonioni og i et vist mål Bergman fandt en filmisk form, der tilsvarede den lykkeløse senkapitalistiske ørkenlivsværelse, men fremmedgørelse, ensomhed og isolation burde være fremmedord i den fælles kamp for opbygningen af det ny samfund. Et af partiorganerne fældede følgelig denne dom over *Der Frühling braucht Zeit*: 'I diskussionen om denne film dokumenteredes det, hvordan dette koncept fører til kunstneriske midler, som vi kender fra den kritiske realismes instruktører som bl.a. Antonioni og Fellini. Disse borgerligt humanistiske kunstnere ville fremstille den menneskelige isolering i dagens kapitalistiske samfund, som er kendetegnet ved kulde, indre tomhed og ensomhed. Med disse midler og metoder kan man imidlertid ikke afsløre de nye menneskelige relationer, som er ved at dannes i vort samfund, og ikke hjælpe dem videre på vej'.¹⁸

det samme blev chefdramaturgen, flere af de selvstændige arbejdsgrupper ledere, regnskabschefen og adskillige medarbejdere ved filmskolen. Heller ikke systemets øverste gik ram forbi. Både kulturministeren og den embedsmand, der havde haft særligt med filmproduktionen at gøre, blev afsat. Nye folk, som magthaverne følte sig trygge ved, kom til, og i det, som skulle have været et kreativt filmproduktionsmiljø, satte nu en ny istid ind, hvor alle projekter igen skulle godkendes på allerhøjeste niveau.

'Det var som om et Damoklessværd faldt ned over hele landets kultur'. 'Det var er brud i mit liv. Temaerne blev mindre, og mere indpakkede.' (Frank Vogel). Mindst lige så alvorlig som det ydre pres var den selvcensur, som filmskaberne nu bevidst eller ubevidst pålagde sig. Man ville gerne forblive i arbejde og bestræbte sig derfor på at lave film, som ikke vakte mishag, eller – i bedste fald – at pakke sine budskaber så grundigt ind, at ingen i de højere lag fattede mistanke. Noget andet var så, at publikum naturligvis havde lige så svært ved at få øje på dem.

Sidste halvdel af 60erne er en mørk periode i østtysk filmhistorie, selv om der naturligvis også her er undtagelser, de bekræfter reglen (f.ex. Konrad Wolfs *Ich war neunzehn*, 1967, og hans Lion Feuchtwanger-filmatisering *Goya*, 1970). Fra de tidlige 60eres kritiske og formeksperimenterende værker gik man ind i en periode, der hovedsagelig er kendetegnet ved filmatiseringen af klassisk litteratur, af genrefilm – bl.a. en række meget populære indianerfilm (i DDR kunne de naturligvis ikke hedde westerns!) og nogle science fiction-film.

Efterspil og normalisering

Bandlysningen af de tolv uglese film på centralkomiteens plenum-møde i december 1965 fik vide konsekvenser såvel for de berørte filmskabere som for filmkunsten i DDR generelt.

Nogle af de otte her omtalte instruktører fik aldrig igen lov til at prøve kræfter med spillefilmen – det gjaldt således Jürgen Böttcher, Gerhard Klein (han døde i 1970) og Günter Stahnke – andre blev i en periode flyttet over på børnefilmens område, hvilket ikke var helt så tragisk en forvisning, som det måske umiddelbart kunne synes, eftersom DDR gennem hele sin historie havde en meget rig produktion for de yngste tilskuere.

De ansvarlige ledere i DEFA fik ikke nogen mildere skæbne: lederen af spillefilmafdelingen blev fyret, og

Jutta Hoffmann med sin mand nr. 2, den intellektuelle og blinde Armin Mueller-Stahl i Der Dritte (71).



I erkendelse af de drastisk dælende publikumstal, som man stadig først og fremmest gav TV skylden for, besluttedes det at øge filmenes 'Schauwert'. DDR satsede således på 70 mm-filmen (som det eneste land ved siden af USA og Sovjetunionen), og man gik over til at indspille alle film i farver.

Blev filmene flottere at se på, var der til gengæld som oftest ikke så meget at hente under den attraktive overflade, i alt fald ikke før 1971, hvor der igen skete noget i DDRs omskiftelige filmhistorie.

På SEDs 8. partikongres i juni 1971 erklærede nemlig selvsamme Erich Honecker, der i 1965 havde givet kulturen mundkurv på, og som nu blev partichef, at der ikke længere skulle være nogen tabuer i østtysk kunst og kultur. 'Hvis man går ud fra socialismens faste position, kan der efter mit skøn ikke være nogen tabuer på kunstens og litteraturens område. Det gælder såvel indhold som stil – kort sagt de områder, som man benævner det kunstneriske mesterskab'.¹⁹

Omslaget i den officielle kulturpolitik og ophævelsen af tilsyneladende enhver form for tabuer bragte dog ikke foråret tilbage i østtysk film. Måske var tiden forpasset, måske sad frygten for at vække Honeckers vrede for godt fast i filmskaberne, eller måske kunstnerne simpelthen havde oplevet for meget til, at de turde tage partichefens forsikringer for gode varer. Som lyrikeren Volker Braun kommenterede aftabueringen: 'Det hjælper nu engang ikke at sige, at der ikke findes nogen tabuer, når de er der'.²⁰

Selv om den officielle aftabuering ikke ligefrem betød, at filmskaberne nu frit kunne sige alt det, som i midten af 60erne sendte deres værker direkte ned i filmarkivernes altermørkede kældre, ligger den bedre del af 70ernes Alltagsfilme i direkte forlængelse af østtysk films 'moderne gennembrud' i det foregående årti. Således er f.eks. både Egon Günthers *Der Dritte* (1971) og Heiner Carrows *Die Legende von Paul und Paula* (1973) med deres genoptagelse af den cinéma vérité-inspirerede dokumentarisk-realistiske stil i behandlingen af den emanciperede østtyske kvindes situation, absolut fornemme repræsentanter for den på én gang afdramatiserede og virtuost fortalte 70er-variant af Alltags-filmen. For manuskriptet til *Paul und Paula* stod i øvrigt forfatteren Ulrich Plenzdorf,

manden bag en af tiårets store litterære succeser i DDR: 'Die neuen Leiden des jungen W.', der begik det kunststykke at splejse Goethe med Salingers 'Catcher in the Rye' og sætte hele herligheden ind i en østtysk samtidskontekst.

Også enegængerer Konrad Wolf ydede sit bidrag til 70ernes filmkunst med et par højst interessante og veloplagede film. Ud over *Mama, ich lebe* var det den lavmælte, episodisk fortalte *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (1973) om kunstnerens – og kunstens – vilkår i forhold til opdragsgiverne, og den mange gange prisbelønnede *Solo Sunny* (1979), Wolfs sidste film, der handler om en østtysk popsangerindes drøm om en solokarriere, også den fortalt i en afdramatiseret, episodisk form.

I 70erne dukkede tillige en række nye instruktørnavne – Roland Gräf, Rainer Simon, Siegfried Kühn og Lothar Warneke – op på DDRs filmscene. De ydede alle deres bidrag til Alltagsfilmen, men selv om flere af disse værker er absolut seværdige, nåede ingen af dem rigtigt de kunstneriske højder, der kendetegnede Klein-, Beyer-, Vogel-, Carow-, Böttcher-, Günther- og Wolf-generationen.

Over en bred front var normaliseringsens efterår sat ind. Som det var gået med de øvrige europæiske nybølger i løbet af 60erne og 70erne, var også den østtyske spillefilm i tiårene efter det sprudlende forår – det forbudte såvel som det tilladte – hovedsagelig præget af mere eller mindre farveløse epigoner, der for de flestes vedkommende kun repræsenterede en svag afglans af 60ernes skaberglæde og brændende engagement.

Konrad Wolf døde i 1982, samme år som den store mand i nyere vesttysk film, Rainer Werner Fassbinder. Kritikere er altid glade for at bruge store kunstners dødsfald til at sætte skæringsdatoer, men en kendsgerning er det, at østtysk spillefilm i 80erne og frem til 'die Wende' ud fra en generel betragtning ikke har været noget at skrive hjem om.

Skal man finde den tidsånd, som førte til Murens fald og DDRs opløsning, er det tankevækkende, at man leder forgæves i 80ernes fade østtyske spillefilmproduktion, men tværtimod finder den lyslevende i 60ernes forbudte forår. På ét plan vidner disse nu genopdagede film om, at tiden måske allerede dengang, 25 år tidligere, var moden for de senere års begivenheder – på den anden

side er partiets bandlysning selvfølgelig et udtryk for, at tiden netop *ikke* var moden, at systemet fortsat havde magt til at hindre tidens kulturelle udtryk i at foranledige en offentlig debat om den murrende utilfredshed.

Selv om østtysk films forbudte forår af gode grunde ikke i dag kan have den samme politiske slagkraft, som filmene sandsynligvis ville have haft, hvis de var blevet udsendt dengang i 60erne, virker de ikke forældede eller museale. Ved deres medrivende skabertrang og vitale afprøvning af filmsprogets grænser er de også aktuelle – og opløftende – i dag.

Noter:

1. Cit. in 'Film- und Fernsehkunst der DDR', Henschelverlag, Berlin 1979, p. 89.
2. Cit. af Günter Jordan i 'Wochenschau und Dokumentarfilm 1946-1949/50' in 'Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft' nr.2/1982.
3. 'Gedächtnisprotokoll einer 'Testveranstaltung', in pressemateriale om *Denk bloss nicht, ich heule* fra Berlin-festivalen 1990.
4. Cit. in Per Øhrgaard: 'Moderne tysk litteratur', Christian Ejlers Forlag 1972, p. 232.
5. Cit. in Erika Richter: 'Alltag und Geschichte in DEFA-Gegenwartsfilmen der siebziger Jahre', 'Filmwissenschaftliche Beiträge' nr. 1/1976, p. 16-17.
6. *Ibid.*, p. 38.
7. *Ibid.*, p. 40.
8. Erich Honecker: 'Ein sauberer Staat mit unverrückbaren Massstäben', tale til 11. plenum i SEDs centralkomité 15.-18. december 1965, gengivet i pressemateriale fra Berlin-festivalen 1990.
9. Günter Stahnke: 'Verbotener Frühling – Notate für ein entstehendes Buch', in pressemateriale fra Berlin-festivalen 1990.
10. Int. m. Jutta Hoffmann in 'Für Dich', Berlin (DDR), 2. november 1965, cit. in pressemateriale fra Berlin-festivalen 1990.
11. Pressekonference med Egon Günther efter urpremierer på *Wenn du gross bist, lieber Adam* 6. februar 1990, cit. in pressemateriale fra Berlin-festivalen 1990.
12. Int. m. Kurt Maetzig i 'Die Union', Berlin (DDR), 2. september 1965, cit. in pressemateriale fra Berlin-festivalen 1990.
13. Int. m. Frank Vogel i 'Ostsee-Zeitung', Rostock, 18. februar 1965, cit. in pressemateriale fra Berlin-festivalen 1990.
14. Int. m. Wolfgang Kohlhaase i 'Berlin Zeitung', 17. oktober 1965, cit. in pressemateriale fra Berlin-festivalen 1990.
15. Int. m. Wolfgang Kohlhaase 29. januar 1990, *ibid.*
16. Int. m. Jürgen Böttcher, 2./3. januar 1990, *ibid.*
17. Int. m. Günter Stahnke, 15. januar 1990, *ibid.*
18. Cit. af Günter Stahnke i TV-programmet 'Tabula rasa' (SFB, 1990).
19. Cit. in 'Film in der DDR', Reihe Film 13, Carl Hanser Verlag, München 1977, p. 50.
20. Volker Braun, 1972, cit. in 'Film in der DDR', p. 135