

# edinburgh

GERMAN YEARBOOK



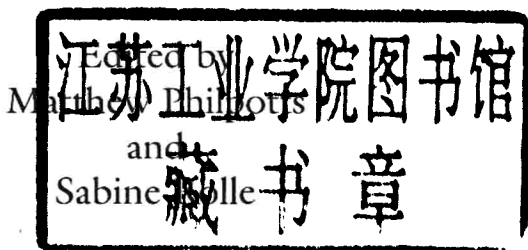
VOLUME 3

Contested Legacies:  
Constructions of Cultural Heritage in the GDR

# Edinburgh German Yearbook

Volume 3

*Contested Legacies: Constructions of Cultural  
Heritage in the GDR*



Camden House  
Rochester, New York

Copyright © 2009 the Editors and Contributors

*All Rights Reserved.* Except as permitted under current legislation, no part of this work may be photocopied, stored in a retrieval system, published, performed in public, adapted, broadcast, transmitted, recorded, or reproduced in any form or by any means, without the prior permission of the copyright owner.

First published 2009  
by Camden House

Camden House is an imprint of Boydell & Brewer Inc.  
668 Mt. Hope Avenue, Rochester, NY 14620, USA  
[www.camden-house.com](http://www.camden-house.com)  
and of Boydell & Brewer Limited  
PO Box 9, Woodbridge, Suffolk IP12 3DF, UK  
[www.boydellandbrewer.com](http://www.boydellandbrewer.com)

ISSN: 1937-0857

ISBN-13: 978-1-57113-362-5

ISBN-10: 1-57113-362-3

This publication is printed on acid-free paper.  
Printed in the United States of America.

Edinburgh German Yearbook appears annually.  
Please send orders and inquiries to Boydell & Brewer at the above address.

Edinburgh German Yearbook does not accept unsolicited submissions:  
a Call for Papers for each volume is circulated widely in advance of publication.

For editorial correspondence, please contact either the General Editor,  
Professor Sarah Colvin, or the editor(s) of individual volumes, by post at:

Edinburgh German Yearbook  
German Section  
Division of European Languages and Cultures  
59 George Square, Edinburgh, EH8 3JX  
United Kingdom

or by email at: [egyb@ed.ac.uk](mailto:egyb@ed.ac.uk).

# Contents

Introduction	1
<i>Matthew Philpotts and Sabine Rolle</i>	
<i>I</i>	
Auferstanden aus Ruinen: Die Konstruktion kultureller Traditionen einer traditionslosen Gesellschaft im Wiederaufbaufilm der SBZ	7
<i>Julian Blunk</i>	
“A Romance with One’s Own Fantasy”: The Nostalgia of Exile in Anna Seghers’s Mexico	30
<i>Stacy Hartman</i>	
<i>II</i>	
From Narrative to Symbol: The Development of the Antifascist Monument in the GDR	47
<i>Leonie Beiersdorf</i>	
<i>Mama, ich lebe</i> : Konrad Wolf’s Intermedial Parable of Antifascism	63
<i>Larson Powell</i>	
Queering the Antifascist State: Ravensbrück as a Site of Lesbian Resistance	76
<i>Dara Bryant</i>	
<i>III</i>	
Formalism, Naturalism, and the Elusive Socialist Realist Picture at the GDR’s <i>Dritte deutsche Kunstausstellung</i> , 1953	90
<i>Heather E. Mathews</i>	

“Cold, Clean, Meaningless”: Industrial Design and Cultural Politics in the GDR 1950–1965 <i>Katharina Pfützner</i>	106
(Re)defining the Musical Heritage: Confrontations with Tradition in East German New Music <i>Laura Silverberg</i>	124
<i>IV</i>	
Zwischen klassischem Erbe, marxistischer Geschichtsphilosophie und Strukturalismus: Dieter Schlenstedts Entwurf einer „sozialistischen“ Gattungstheorie <i>Marianne Schwarz-Scherer</i>	141
Vom „Klassencharakter der Literatur“ zum „nationalen Kulturerbe“: Zum Zusammenhang von Kulturpolitik und Literaturwissenschaft in der DDR der siebziger und achtziger Jahre <i>Tim Reiß</i>	162
<i>V</i>	
Polyphonic Traditions: Schiller, <i>Sinn und Form</i> and the “Thick” Literary Journal <i>Matthew Philpotts</i>	184
Composing the Canon: The Individual and the Romantic Aesthetic in the GDR <i>Elaine Kelly</i>	198
Recalling the Goddess Pandora: From Utopia to Resignation, from Goethe to Peter Hacks in Irmtraud Morgner’s <i>Amanda</i> <i>Helen Finch</i>	218
Distinktionsstrategien im literarischen Feld und Aktualisierung tabuisierter Traditionen in der selbst verlegten Literatur der DDR in den 1980er Jahren <i>Carola Hähnel-Mesnard</i>	233

## Introduction

*Matthew Philpotts, University of Manchester*

*Sabine Rolle, University of Edinburgh*

**H**ISTORIES ARE NEVER just neutral accounts of the past. Rather, past events are selected, shaped, and linked into narratives that are told in order to make sense of, and give meaning to, the present. Individuals, families, religious communities, political parties, and other groups use them as vehicles to communicate how they arrived where they are, how they want to be seen and understood. Above all, the cultural construction of these narratives, understood in the broadest possible sense, is one of the central planks in the formation of national identity, the collective myth-making which so often essentializes the otherwise contingent nation-state. In the German Democratic Republic (GDR), this was always a particularly fraught endeavor. Formed out of the ruins of the Second World War and lacking both national and democratic legitimacy, the GDR and its ruling Marxist-Leninist party, the SED, ascribed immense significance to historical narratives as a source of self-legitimation. Most urgently, this meant constructing an unimpeachable antifascist tradition out of the experience of National Socialism, of which the new state and its ruling party could claim to be the indisputable heirs. Looking further back, the SED strove to construct a political and cultural heritage that could support the idea of a continuous progressive humanist tradition from the Enlightenment, via the 1848 revolution, to this first socialist state on German soil. In the GDR, these always highly selective and contested processes became an integral element in an official cultural system through which the repressive one-party state exercised power. And the otherwise routine propagation and negotiation of these narratives in the cultural realm became a political and ideological struggle of the utmost importance.

The fourteen essays in this book, grouped into five thematically coherent sections, tackle these issues from a deliberately diverse set of standpoints. In keeping with the interdisciplinary aims of the series, they

cover a wide range of cultural domains and media: film, architecture, design, literature, music, and visual art. They treat antifascist and socialist traditions developed within the GDR itself and bourgeois traditions inherited from the early twentieth century and beyond. They examine the cultural legacies of exile and National Socialism, of realism and modernism, and of classicism and romanticism. They explore the construction of tradition in monuments and exhibitions, in household objects and forms of literary publication, in individual works and in whole academic disciplines. They consider how canons were formed in the 1950s, how they were renegotiated in the 1960s and 1970s, and how they were challenged in the 1980s. For all this diversity, one central thread emerges. Across these diverse media and across the forty-year history of the GDR, manifestations of cultural heritage were no more stable and monolithic than was any other aspect of life in the GDR. Instead, cultural practice reveals a host of tensions and contradictions, blockages and shortfalls in the realization of SED policy. Even where the underlying principles of socialism remained unchallenged, the narratives of the cultural heritage and ideas about how it should inform artistic practice in the present were constantly subject to a process of contestation.

The pair of essays in section I share a location in the very earliest postwar years, when the experience of the National Socialist era remained at its most immediate and when the urgent need to look forward was inevitably constrained by the trauma of the recent past. In both essays, the significance of that past for the ideological construction of socialism in East Germany emerges as the most pressing issue. In Julian Blunk's case, that (re)construction acquires a material form, as he analyses the short documentary films produced by local authorities to promote their plans for the physical rebuilding of the East German cities destroyed in the war. In his analysis of three of those films, Blunk shows that questions about what line of tradition had led to fascism — and hence to destruction — were answered differently in, for example, Berlin or Dresden. It followed that different aspects of the architectural heritage should be invoked for the rebuilding projects in these different cities. For Stacy Hartman, it is the imaginative realm of Anna Seghers's fiction in which these questions are considered, and the trauma of exile which casts a shadow over the optimism of the *Aufbau* years. However, as Hartman argues, the potentially problematic nostalgic impulse in Seghers's four Mexico narratives becomes steadily less threatening and is progressively integrated more easily into conventional and affirmative narrative models. By the mid-1960s the deeply troubling "reflective"

nostalgia of late 1940s had given way to a much more reassuring “restorative” mode of writing.

The block of essays in section II have as a common theme the construction of the most important of all historical narratives in the GDR, the SED’s foundational myth of antifascism. What was the right way to publicly celebrate antifascism and the most effective means of propagating the myth? Who had the right to claim ownership of this tradition? And how could the tradition be reinvigorated and reclaimed as the generation with first-hand experience of the antifascist struggle passed away? Leonie Beiersdorf explores the attempts to find an appropriate symbolic language for the communication of this central founding myth in the monuments dedicated to the victims of fascism which were erected in prominent positions in many of the GDR’s towns and cities. Instead of using earlier communist designs as their point of reference — notably Mies van der Rohe’s monument for those killed in the Spartacist uprising of 1919 — sculptors reverted to much older traditions, including the passive Christian iconography of martyrdom and suffering. More striking still, the most successful and widely used model drew explicitly on the nineteenth-century nationalist tradition of monuments erected to commemorate Bismarck after his death.

The other two essays in this section consider later attempts to revise the antifascist tradition. Larson Powell’s analysis of Konrad Wolf’s film *Mama, ich lebe noch* shows that by the mid 1970s the fight against fascism could no longer be expressed in a straightforward narrative form. Instead, Wolf tried to breathe new life into the GDR’s founding myth through self-conscious intermedial experimentation. In the process, he developed a form of cinema that Powell chooses to describe as a “filmic parable.” As such, it stands in a line of tradition extending back to the Enlightenment, but also encompassing the more recent tradition of Brecht’s *Lehrstücke*. By contrast, Dara Bryant describes how a minority group within the GDR tried to appropriate and subvert the antifascist tradition for their own agenda: towards the final years of the GDR, a Berlin-based lesbian group tried, in the face of considerable resistance from state officials, to gain public recognition by organizing memorial visits to Ravensbrück. In this way, the group simultaneously challenged the heterosexual coding of the antifascist myth, while at the same time acknowledging and reinforcing the political power of the wider antifascist narrative. In both cases, the results of these attempts at revision were, at best, mixed: Wolf’s filmic re-telling struggled to reach a target audience that was not only too young to have firsthand experience of antifascism but also unable to read properly the symbolic language employed in the



film; and, in the short term at least, the queering of the GDR public sphere was repeatedly thwarted by agents of the apparatus of control.

That cultural traditions were a very real obstacle to the realization of the SED's "total claim" for influence over cultural life can be seen in the three papers that make up section III. Dealing with attempts made in three different artistic spheres — visual art, design, and music — to develop appropriate forms for the expression of ideas in the new socialist reality of the GDR, the three papers demonstrate a fundamental lack of clarity in the relationship between socialist realism and the legacies of modernism. First, Heather Mathews explores the discussions around the Third German Art Exhibition held in Dresden in 1953. In theory an opportunity to showcase the progress of socialist realist art in Germany, in practice the exhibition raised uncomfortable aesthetic issues through the inclusion of a number of West German works. Above all, attention was drawn to the remarkable similarity between socialist realist and National Socialist art, a similarity which, as Mathews shows, some East German artists were acutely aware of, but which party loyalists and cultural-political discourses pointedly ignored. Second, Katharina Pfützner takes as her starting-point the observation that GDR industrial design was responsible for a wide range of household products that were surprisingly modernist in style. Looking at discourses within the design community in the 1950s and 1960s, Pfützner shows that, rather than reflecting contemporary western styles, these designs can be seen to have followed the Bauhaus tradition. Despite being openly criticized by cultural politicians, designers were able to assert their own, competing vision of socialist design that drew directly on a modernist heritage. Finally, Laura Silverberg looks at West and East German approaches to their common musical heritage and shows that it is too easy, and altogether misleading, to dismiss East German composers as stylistically conservative, eager to conform to a party line which expected new works to be rooted in eighteenth and nineteenth-century traditions. Looking at examples from the 1960s and 1970s, Silverberg argues that East German music was much more varied, incorporating modernist compositional techniques associated with the Second Viennese School of Schoenberg, Webern, and Berg, and engaging with both the classical and modernist traditions in a complex and innovative way.

In section IV, two highly complementary essays explore how new theoretical approaches to the cultural heritage developed in German literary studies in the GDR in the 1970s and 1980s. At this time, literary theory in the GDR was increasingly trying to make space for the new writing that had recently emerged but that was not easily aligned within

traditionally accepted poetics, either because it was experimenting with forms that were not covered by classical theory or because it drew on the more suspicious parts of the cultural heritage. In this context, Marianne Schwarz-Scherer describes the attempts made by the literary scholar Dieter Schlenstedt to develop a new, socialist poetics of genre which, whilst based on Goethe's classical triad of epic, poetry, and drama, tried to accommodate newer, communicative and reception-based models of literature. This would make it possible to include hitherto neglected parts of the cultural heritage, and would also allow for a different, more interactive engagement with the world, beyond the mimesis promoted in official models resting on socialist realism. Tim Reiß, meanwhile, explores the connections between literary criticism and cultural politics by looking at publications by some of the most eminent and influential institutions and scholars working in the field in the GDR. Reiß argues that, whereas Marxist literary criticism in the early 1970s had generally set out to underpin the idea of a clear division between the two German states by emphasizing the divided literary heritage, in later years this line became blurred; attempts to highlight a common humanist element in works of literature ultimately opened the way for a common literary heritage shared by both the GDR and the Federal Republic.

Finally, in section V, four essays explore the ways in which the German cultural canon selected by the SED came to be renegotiated, challenged and then rejected by successive generations of artists and writers. Taking as his specific focus a single issue of the literary periodical *Sinn und Form*, Matthew Philpotts argues that the long-standing bourgeois tradition of the "thick" literary journal provided a textual space in which official conceptions of the heritage came to be contested even in the founding years of the state. In what was, by definition, a polyphonic and polysemic space, the journal's treatment of Schiller's legacy in its final double issue of 1959 offered a direct challenge to the official monosemic conceptualization of the cultural heritage. In a similar vein, Elaine Kelly charts the growing importance of the romantic musical heritage for GDR composers in the late 1970s and 1980s. In contrast to literary history, where nineteenth-century romanticism had for a long time struggled to be acknowledged as part of the positive cultural heritage, nineteenth-century music had always played an important part in the GDR's musical canon where it was claimed as part of the realist tradition. However, in a move which paralleled developments amongst writers, East German composers increasingly turned to romantic themes of isolation and individualism present in the music of the nineteenth century; those offered models for the expression of their own feelings of alienation and disillusion.

sionment in a state that did not allow artists a voice in an open political discourse.

Irmtraud Morgner, whose novel *Amanda* is the subject of Helen Finch's essay, drew not on this romantic tradition but rather on the classicism of the Goethe period. However, as Finch shows, the Promethean ideal of active involvement was abandoned in this text and replaced by the darker and less optimistic Pandora myth. Like Peter Hacks, whose reading of Goethe's *Pandora* influenced her, Morgner could no longer reconcile herself with an optimistic belief in the Weimar tradition. The result is a disillusioned re-reading of the tradition. In our final essay, this disillusionment on the part of the second generation of GDR intellectuals is replaced by outright rejection amongst third-generation writers. Applying Bourdieu's theory of the cultural field to the alternative magazines of the 1980s, Carola Hähnel-Mesnard identifies a number of strategies employed by this generation of heretical newcomers in order to distinguish themselves from the literary establishment, including the critically loyal authors of the second generation. Rejecting not only the canonical works of a socialist tradition — for example, Brecht or Becher — but also the romantics like Kleist or Hölderlin who had been used as point of reference for many second-generation authors disillusioned by the political situation, the younger artists turned to the radical manifestoes of the historical avant-garde in order to express their belief in the autonomy of art.

On the twentieth anniversary of the fall of the Berlin Wall and the sixtieth anniversary of the foundation of the state, it is highly appropriate that the Edinburgh German Yearbook should turn its attention to the cultural politics of the GDR. Amidst the valuable and understandable surge of scholarship seeking to understand the contemporary significance of the former GDR and its construction in present-day memory debates, it can sometimes feel as though the book has been closed on the cultural historical analysis of the GDR itself. However, the breadth and vibrancy of essays included in this volume by researchers in such a wide range of academic disciplines suggests strongly that the cultural history of the GDR remains an immensely fruitful area of research, and one where interdisciplinary exchange promises much for the future.

## **Auferstanden aus Ruinen: Die Konstruktion kultureller Traditionen einer traditionslosen Gesellschaft im Wiederaufbaufilm der SBZ**

*Julian Blunk, Universität der Künste Berlin*

**W**OHL ZU KAUM einem anderen Zeitpunkt stellte sich die Frage nicht nur nach der Zukunft, sondern auch nach der Herkunft des deutschen Volkes derart dringlich wie in der SBZ der unmittelbaren Nachkriegsjahre. Denn eine Gesellschaft, die dem Pilotprojekt der Realisierung eines deutschen Sozialismus entgegensah, hatte sich natürlich zunächst im Grundsatz daraufhin zu befragen, ob die deutsche Geschichte vor der Stunde Null zu irgendeinem Zeitpunkt Werte oder Symbole hatte hervorbringen können, an die es nun anzuknüpfen lohnte und, wenn ja, welche diese im Einzelnen hätten sein können. Insofern Deutschland nach der Kapitulation nicht nur moralisch, sondern auch ganz buchstäblich in Trümmern lag und deshalb nicht nur nach pädagogisch-politischen, sondern auch nach sofortigen materiellen Wiederaufbaumaßnahmen verlangte, drängte zudem die Zeit in Bezug auf die Beantwortung entsprechender Fragen. Die historischen Umstände bargen also zugleich den Zwang als auch die Chance zu einer weitestgehend kohärenten Neudefinition einer Vor- und Eigengeschichte des nunmehr sozialistischen Teils Deutschlands, zur Lokalisierung und Kanonisierung historischer Referenzpunkte, mithin zum Entwurf einer kollektiven Identität der entstehenden Gesellschaft, die es auf materiell-symbolischer Ebene insbesondere in architektonischen und städtebaulichen Gesten festzuschreiben galt.

Der Verwirklichung der mitunter hastig entwickelten Agenden des Wiederaufbaus ging zunächst ihre öffentliche Bekanntgabe und Legitimierung voraus, die vor allem durch den Film geleistet werden konnte: Die ersten Projekte der DEFA waren Trümmerfilme.<sup>1</sup> Mit Berlin, Potsdam und Dresden popularisierten gleich drei der bedeutendsten Städte innerhalb der SBZ noch im Jahre 1946 ihre jeweiligen Aufbaupläne in Gestalt mehrminütiger Filme, die allesamt als typologische Grenzgänger

zwischen Spiel-, Dokumentar- oder gar Trickfilm zu informieren und zu motivieren wussten. Als politische Destillate entsprechender Meinungsfindungsprozesse des Jahres 1946 zeugen sie „anschaulich“ von der visuellen und ethischen Kodifizierung des Neubeginns, von den allerersten Schritten der Identitätsfindung eines Gesellschaftsprojektes, welches auf deutschem Boden faktisch geschichts- und somit traditionslos war, sich aber dennoch in der Geschichte zu verorten und über Erbaneignung zu legitimieren suchte.

Die folgenden vergleichenden Analysen des inszenatorischen, ikonografischen und rhetorischen Repertoires der drei Filme *Berlin im Aufbau* (Regie: Kurt Maetzig), *Potsdam* (Regie: Joop Huisken) und *Dresden* (Regie: Richard Groschopp) soll vor allem eines zeigen: Der frühe Entwurf von soziokultureller Eigengeschichte fiel in der SBZ regional durchaus verschieden aus, zielte am Ende aber stets auf einen moralischen Freispruch der deutschen Bevölkerung. Bevor die Filme jedoch auf ihre jeweilige Inszenierung historischer Vor- und Gegenbilder, insbesondere aber ihre Verwendung des Ruinenmotivs hin befragt werden können, bedarf es zunächst eines Blicks auf den kulturpolitischen und historischen Kontext ihrer Entstehung sowie auf die älteren und jüngeren Bildtraditionen, die in den Filmen ihre Renaissance und Ausdeutungen erfuhren.

## Die historische Situation

### Schuld-, Wiederaufbau-, und Denkmalpolitik der Alliierten in Ost und West

Eine der dringlichsten Fragen im besiegten Deutschland war zunächst die nach der kollektiven Verantwortung für die kapitalen deutschen Verbrechen vor und während des zweiten Weltkriegs. Während die westlichen Alliierten ihre anfangs formulierten Kollektivschuldvorwürfe erst langsam relativierten, schrieb das stalinistische Russland die im Hitlerdeutschland begangenen Verbrechen nach dessen bedingungsloser Kapitulation lediglich einer voll verantwortlichen Führungselite zu.<sup>2</sup>

Was den materiellen Wiederaufbau anbelangte, waren groß angelegte Konzepte inzwischen in Verruf geraten: „die Stadt — da sie unvermeidbar war — sollte möglichst ländlich aussehen.“<sup>3</sup> Hüben wie drüben schloss man symbolische und pragmatische Kompromisse zwischen Traditionalismus und Neuem Bauen. Beide Seiten betrieben somit im Generellen eine Wiederaufbaupolitik, die sich in gemäßigter Romantik an den historisch gewachsenen Stadtstrukturen orientierte und ihren

Fokus deshalb stets auch auf jeweils regionale Identifikationsmuster und deren architektonische Träger richten musste.<sup>4</sup> Ein allgemeinverbindlicher, „originalgetreuer“ Wiederaufbau war nicht möglich, weil die politische Frage nach der Kontinuität und den historischen Anknüpfungspunkten im nun geteilten Auslöserstaat des Weltkrieges alles andere als einfach oder gar einhellig zu klären war.<sup>5</sup> Und immer wieder kulminierten die entsprechenden Diskurse deshalb in der Frage nach dem Umgang mit den symbolträchtigsten Ruinen Deutschlands.

Ein erstes Schlaglicht auf die Leitfragen der öffentlichen Diskussion in der unmittelbaren Nachkriegszeit werfen etwa die Argumentationen des Kunsthistorikers Eberhard Hempel: Sein Aufsatz „Ruinschönheit“ plädierte nicht nur dafür, den sozialen Wohnungsbau als dringlichste Bauaufgabe vor die Rekonstruktion architektonischen Erbes zu stellen, sondern legitimierte seine baupolitische Pragmatik nicht zuletzt durch den Verweis auf die Rezeption antiker Ruinen im frühneuzeitlichen Rom — und schlug etwa in Bezug auf die Neubebauung des Dresdner Neumarktes die Ausparung einer dem *Forum Romanum* entsprechenden Freifläche vor.<sup>6</sup> Mit der „Ruinschönheit“ und den aus ihr schöpfenden Kunstgattungen älterer Epochen hat Hempel zudem eine Referenz benannt, die uns im Folgenden noch häufiger beschäftigen soll.

### **Filmförderung, Zensur und Dokumentarfilmtheorie der Alliierten in Ost und West**

Eine wichtige Rolle in Bezug auf die Diskurse des Wiederaufbaus spielte der Film. Mit unterschiedlichem Eifer förderten sowohl die westlichen<sup>7</sup> als auch die östliche Besatzungszone eine neue deutsche Filmindustrie. Beide Blöcke sicherten sich durch Zensur- und Kontrollbestimmungen einen wesentlichen Einfluss auf die öffentliche Meinungsbildung. In der SBZ ging aus dem bereits im November 1945 gegründeten *Filmaktiv* am 17. Mai 1946 die DEFA hervor. Oberst Sergeij Tulpanow, Vertreter der sowjetischen Militäradministration, gab die Entnazifizierung und die humanistische und demokratische Erziehung der Jugend als anspruchsvolle Ziele der neuen Gesellschaft aus.<sup>8</sup> Zu deren Sicherung wurde die Sowjetische Aktiengesellschaft (SAG) im November 1947 mit 55% Gesellschafter der DEFA-A.G., die bald schon den linientreuen Sepp Schwab zu ihrem Direktor ernannte. Dem DEFA-Vorstand saß ein sowjetischer Generaldirektor vor, sowjetische Berater nahmen Einfluss auf künstlerischer Ebene. Die Abnahme der Filmfassungen fiel in den Zuständigkeitsbereich des SED-Zentralsekretariats.<sup>9</sup>

Die ästhetischen und filmtheoretischen Paradigmen beider Blöcke schienen sich auf den ersten Blick zu ähneln. Die Verwaltungsapparate

beider Seiten führten den Diskurs über die Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit des durch Propaganda in Misskredit geratenen Mediums und richteten ihre Kritik nicht allein gegen die Inhalte, sondern auch gegen formale Eigenschaften des Films: Weder dürfe Politik ästhetisiert werden, wie das im Nationalsozialismus geschehen war, noch sei den psychologisierenden Tendenzen des expressionistischen Kinos zu trauen. Das Interesse des letzteren an der seelischen Konstitution des Einzelnen lief insbesondere den aufs Kollektiv fixierten sowjetischen Besatzern zuwider, deren anti-„formalistische“ Kulturpolitik bald schon folgerichtig im gleichgeschalteten, antiindividualistischen sozialistischen Realismus münden musste.

Dennoch boten gerade die ersten Nachkriegsjahre eine Phase der Findung und somit vergleichsweise großer formaler Freiheit, bevor der zunächst offen geführte Diskurs um den künstlerischen Dokumentarfilm mit der Parteivorstandstagung der SED vom 29./30. Juni 1948 ein Ende fand: Hier wurde die strikte Orientierung am sowjetischen Partei- und Gesellschaftsmodell als verbindlich erklärt und der „politische Dokumentarfilm“ der Zuständigkeit des Zweijahresplans unterstellt.<sup>10</sup> Im Gegensatz zu den westlichen Alliierten, die den Aufbau verschiedener regionaler Filmzentren förderte, betrieb die SBZ zudem die strukturelle Monopolisierung und Zentralisierung ihrer Filmindustrie.

Inhaltlich lag der wohl wesentlichste Unterschied zwischen der frühen Filmpolitik in Ost und West in den anfangs noch deutlich divergierenden Schuldkonzepten begründet. Denn wenn auf beiden Seiten zunächst ein (noch) nicht näher definierter Wahrheitsanspruch vom Dokumentarfilm eingefordert wurde, so zielten die dehnbaren Begriffe im Osten bald schon vor allem auf einen künstlerischen *Stil* in Opposition zum „Formalismus“ oder zur „Propaganda“, im Westen dagegen vor allem auf die zu vermittelnden Inhalte: Das ehrgeizigste filmische Umerziehungs-Projekt des Westens, Hanus Burgers noch ganz auf den Nachweis der moralischen Kollektivschuld abzielende Film *Die Todesmühlen* von 1946, dokumentierte die Realität der deutschen Vernichtungsindustrie in einer geradezu unerträglichen Authentizität.<sup>11</sup> Didaktisch scheiterte der Film, insofern er zwar allerorts höchstes Entsetzen, aber auch entschiedene Abwehrhaltung provozierte: Mitwisserschaft oder gar Verantwortung für das Gesehene wurde vehement geleugnet.<sup>12</sup> Indes folgte der Aufbaufilm der SBZ bereits früher einem Muster, das mehr Erfolg zu versprechen schien: Nachdem auch hier Versuche die Nazigräuel filmisch darzustellen beim Publikum gescheitert waren,<sup>13</sup> propagierte gerade der Trümmerfilm den moralischen Frei-



spruch der Bevölkerung, um dieser einen psychologisch gangbareren Weg des Neubeginns zu offerieren.

### Ruinenbilder vor 1945

Wie immer dokumentarischer Realismus im Wiederaufbaufilm Ost oder West im Einzelnen aussehen konnte, verbindliches Element blieb vorerst eine gewisse motivische Armut, die ganz in der Natur der Sache lag. Die Ansichten zerstörter Innenstädte glichen sich im Anblick ihrer Ruinenfelder zwar nicht wie ein Ei dem anderen — doch ob in Hamburg, München oder Köln, in Berlin, Leipzig oder Dresden: Hüben wie drüben lieferten Berge von Ziegeln, tiefe Mauerschuchten und leere Fenster dem Dokumentarfilmer der unmittelbaren Nachkriegszeit die wohl prägnantesten Motive. Wenn eine optimistische Zukunftsvision auch in Gestalt von Planzeichnungen oder Architekturmodellen, eine goldene Vor-Vergangenheit auch durch ältere Filmdokumente ins Bild gesetzt werden konnte — solange es um die Darstellung der Gegenwart ging, blieben Ruinen der nahezu einzige Bildgegenstand des Trümmerfilms.

Und doch war gerade dem Motiv der Ruine sowohl größte emotionale Tiefe als auch eine hochgradige semantische Flexibilität zu Eigen. Wie sehr es zur gesellschaftlichen Identitätsfindung beitragen konnte, beweist bereits die erste, von Johannes R. Becher, dem ersten Kultusminister der DDR, auf die Musik von Hanns Eisler getextete Zeile der neuen Nationalhymne Ostdeutschlands. Die Phrase „Auferstanden aus Ruinen“ implizierte zudem, dass die junge Gesellschaft nicht aus dem historischen Nichts geboren sei, sondern dass es vielmehr ein jüngst wieder auferstandenes, als fortsetzungswürdig empfundenes „Vorher“ gegeben haben musste. Wofür also standen die Ruinen, die ja ihrer Natur gemäß gar nicht anders können, als auf Vergangenes zu verweisen, im Wiederaufbaufilm der SBZ? Und in welcher Form ließ dieser seinerseits ältere Bildtraditionen wiederauferstehen?

Nahezu in der gesamten abendländischen Kunstgeschichte wurden Ruinen dargestellt und dabei in immer neue semantische Zusammenhänge gestellt. In Mittelalter und Renaissance konnte die Ruine — stets noch als sekundäres Bildelement — etwa im Hintergrund der Geburt Christi die Zeitenwende symbolisieren oder Heilige attributieren.<sup>14</sup> Wirkte zudem die Freilegung der antiken Ruinen des *Forum Romanum* geradewegs konstituierend auf den Beginn der italienischen Renaissance, beflügelten einige Jahrhunderte später die archäologischen Ausgrabungen Pompejis, Herculaneums oder Paestums den Siegeszug des Klassizismus. Ihre erste Blüte als autonomer Bildgegenstand feierte die Ruine dagegen schon im Zeitalter des Barock, das reale Ruinen frei zu



expressiven Veduten gruppierte<sup>15</sup> oder künstliche Ruinen in den Gartenanlagen absolutistischer Herrscher errichtete. Mal bildete die Ruine ein Vanitasmotiv, mal ein Demuts-, mal ein Ruhmeszeichen. Und immer wieder tauchten ruinierte Architekturen wie der Turm zu Babel auch als Sinnbilder menschlicher Anmaßung und deren göttlicher Bestrafung auf. Die romantisch verklärenden Geschichtsbilder des 19. Jahrhunderts fokussierten in der Ruine zunehmend ästhetische und emotionale Werte. In einer regelrechten Flut pittoresker Ansichten erreichte das Motiv nun auch die Wohnzimmer einer breiten bürgerlichen Öffentlichkeit.

Schließlich verdient die wohl merkwürdigste Ausprägung, die das Ruinenmotiv nur kurz vor seiner Verwendung im Trümmerfilm erfahren hatte, gesonderte Erwähnung: Der ästhetische Nachzügler und Autodidakt Adolf Hitler persönlich hatte versucht, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts akademisch weitestgehend überholten Gattung der Ruinenmalerei zu einer neuerlichen Renaissance zu verhelfen, die stark an die ihm eigene, manische Antikenrezeption gekoppelt war. In Erwartung des „tausendjährigen Reiches“ und im Wissen um die symbolischen und emotionalen Potenziale der Ruine entwickelte Hitlers Hofarchitekt Albert Speer im Jahre 1938 seine für alle repräsentativen Großbauten verbindliche „Theorie vom Ruinenwert“ und nahm in Zeichnungen und Modellen die Verwitterung seiner aktuellen Bauvorhaben vorweg.<sup>16</sup> Die „raffinierte“ Erkenntnis Hitlers und Speers,<sup>17</sup> nach der sich Totalität erst in der gebrochenen Form der Ruine verewige, erscheint in Bezug auf sein eigentliches Anliegen natürlich hochgradig grotesk: Aus ihr spricht die ganze Irrationalität, Theatralik und Hybris der nationalsozialistischen Inszenierung eines kalkulierten Schauers nicht nur der räumlichen, sondern auch zeitlichen Ausdehnung des dritten Reiches, das selbst noch die eigene archäologisch-romantische Rezeption in ferner Zukunft zu antizipieren versuchte. Die Alliierten schienen die Wirkung deutscher Ruinen trotz des ungleich schnelleren Untergangs Hitlerdeutschlands durchaus ernst zu nehmen: Vorschlägen, die großen Bauten der Nationalsozialisten in Nürnberg als museale Ruinenstadt in ihrem Nachkriegszustand zu belassen, setzten die Amerikaner Pläne zur vollständigen Auslöschung der Stadt entgegen, um befürchtete neofaschistische Wallfahrtsbewegungen von vornherein ihrer Ziele zu berauben.<sup>18</sup>

Bereits aus diesem knappen Exkurs wird die Mannigfaltigkeit der Codierungen der Ruine in der abendländischen Kulturgeschichte deutlich. Die Trümmerfilme des Jahres 1946 sollten einerseits aus diesem Fundus schöpfen, dem strapazierfähigen Motiv aber auch noch weitere Valenzen abgewinnen.