

EINLEITUNG

„Leipzig ermöglichte eine andere Sicht.“¹

Die vorliegende Arbeit richtet ihren Blick auf das Internationale Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm² mit all seinen Facetten, seinem janusköpfigen Charakter und seinem kämpferischen Temperament, welche sich zu DDR-Zeiten in dem Filmprogramm, der Organisation und den Abhängigkeiten sowie den Spielräumen zwischen dem künstlerischen Anspruch und Vorgaben des Zentralkomitees widerspiegeln und mit seinem heutigen Verständnis als ‚politisches‘ Festival, das in einer überfluteten Medienwelt seinem Publikum eine ‚andere Sicht‘ anbieten will.

Das Leipziger Festival stellte sich mit dem Untergang der DDR einer neuen Zeit, nahm eine selbstkritische Entwicklung und feiert in diesem Jahr als internationales und renommiertes Festival für Dokumentar- und Animationsfilm sein 50. Jubiläum.

In Anlehnung an den Titel der Retrospektive Blick/Gegenblick des Bundesarchiv-Filmarchivs³ während des 46. Leipziger Festivals entstand die Formulierung ‚Filme und Politik im Blick und Gegenblick‘. Mit diesem Titel lassen sich mehrere Blicke und Gegenblicke konstruieren und betrachten, wobei sich

¹ Karl Gass – Gespräch am 20. Februar 2003.

² Siehe Festivalhomepage www.dok-leipzig.de.

³ Retrospektive des Bundesarchiv-Filmarchivs ‚Blick/Gegenblick‘, im Rahmen des 46. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm, 2003; Die Retrospektive zeigte film- und kulturhistorische Entdeckungen der russisch-sowjetischen Filmavantgarde. Die Filme beschäftigen sich aus sehr unterschiedlicher Sicht mit sieben Jahrzehnten deutsch-russischer Beziehungen, Erfahrungen, An- und Einsichten. Siehe dazu Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin (Hrsg.): Blick/Gegenblick: sowjetische und deutsche Dokumentarfilme. Retrospektive während des 46. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm, Berlin 2003.

oftmals widersprüchliche Blickwechsel ergeben. Einerseits und andererseits, Blick und Gegenblick – einerseits bot das Festival ein weltoffenes und kritisches Forum und andererseits verbot es die Selbstkritik in Bezug auf DDR-Themen oder negative Entwicklungen in den sozialistischen Staaten. Damit ergab sich zwangsläufig eine eingeschränkte oder gezielte Themenauswahl des Filmprogramms, deren Fokus im Laufe der Arbeit zu betrachten sein wird.

Das Leipziger Festival verstand sich zu DDR-Zeiten als ‚Fenster zur Welt‘ und ermöglichte daher einerseits den Blick in die Welt hinaus und andererseits den Gegenblick in die DDR. An diesem Blickwechsel kann einerseits das Weltverständnis und andererseits des Selbstverständnis der DDR nachgezeichnet werden.

Diese Arbeit wirft den Blick auf das politische Festival und den Gegenblick auf das Festival als politisches Instrument; sie wirft den Blick auf die Außenpolitik der DDR und den Gegenblick auf die politischen Filme des Festivals, den Blick auf das politische Profil des Festivals und dessen staatliche großzügige Handhabung und wiederum den Gegenblick auf die politische Enge und staatliche Verpflichtung, die teils wie ein Korsett wirkte und kaum Raum für Eigenständigkeit ließ.

„Das Festival versteht sich von seiner Gründung an als politisches Festival.“⁴

Das Selbstverständnis als ‚politisches‘ Festival und die vorwiegende inhaltliche Übereinstimmung der politischen Ansichten des Festivals und des Staates ermöglichten der DDR dessen

⁴ Peter Ulbrich in der Sendung 30. Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen, ein Gespräch mit Peter Ulbrich und Ronald Trisch mit Kommentaren ausländischer Gäste zum Jubiläum (Michael Lachmann, Redakteur), Radio DDR II, 16. November 1987, in: Deutsches Rundfunkarchiv Babelsberg (DRAB), ANR 2006168X00.

Instrumentalisierung und bestimmten die Leipziger Film Auswahl. Das Leipziger Festival war demzufolge ein ‚politisches‘ Festival im Sinne der DDR.

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht das ‚politische‘ Leipziger Festival, das sich durch seine permanente Widersprüchlichkeit charakterisierte. Auf der einen Seite ist das ernstzunehmende politische Anliegen der Solidarität und des Aufzeigens der Mißstände dieser Welt zu betrachten, hingegen auf der anderen Seite die Instrumentalisierung dieses Festivals durch die Regierung für eigene politische Ziele und Intentionen, gerade aufgrund seines politischen Charakters und seines Hauptakteurs, dem Dokumentarfilm als Gesellschaftskritiker und angeblichem Kündler der Wahrheit.

Die gesellschaftskritische Aufgabe wurde traditionell dem Dokumentarfilm zugeschrieben. Er behandelt die Realität als Filmstoff und Filmthema zugleich. Entgegen fiktiver Szenarien bedient er sich der (wahren) Begebenheiten in seinem Umfeld. Er kann Mißstände aufspüren und durch seine Beobachtung der Realität den Zustand einer Gesellschaft nachzeichnen und bestenfalls andere Lösungswege anbieten. Der Dokumentarfilm ist als ein oppositionelles Dokument seiner Zeit zu begreifen⁵.

Der Blick richtet sich in der vorliegenden Arbeit auf die Trias Dokumentarfilm als gesellschaftskritisches Instrument, Leipziger Festival als betont ‚politisches‘ Festival und DDR als ‚Friedensstaat‘. Diese Komponenten der unterschiedlichen Auffassung und des jeweiligen Selbstverständnisses waren eng miteinander verwoben, bedingten sich, waren voneinander abhängig. Das teils widersprüchliche Zusammenspiel, die Kräfteverschiebungen und die Interdependenz dieser drei

⁵ Eine ausführliche Betrachtung zur Funktion des Dokumentarfilms befindet sich in Kapitel 1 dieser Arbeit.

Elemente in der Festivalgeschichte sollen genauer betrachtet werden. Mit der Auflösung dieser Trias 1989 offenbarten sich die Abhängigkeiten und Selbständigkeiten und läßt sich das politische Profil und der Charakter des Leipziger Festivals klarer erkennen und nachzeichnen.

Ausgehend von dieser beschriebenen Konstellation ergeben sich folgende Fragen: Konnte der ‚Film als wichtigste der Künste‘⁶ und insbesondere der Dokumentarfilm als Beobachter und Kritiker seiner Zeit anläßlich des Festivals seiner tradierten Aufgabe der Gesellschaftskritik gerecht werden?

Konnte dieses ‚politische‘ Festival seine Stärken und die Kompetenz des Dokumentarfilms, Konflikte zu erkennen und Lösungen anzubieten, Anklage zu erheben und zu verurteilen, auch als Selbstkritik nutzen? Wurde, bedingt durch das Selbstverständnis der DDR als ‚besserer‘ Staat und als ‚Friedensstaat‘, der Dokumentarfilm zu einer eingeschränkten oder vielmehr einer einseitigen Gesellschaftskritik umfunktionalisiert? Welche Themen waren durch die eindeutige Definition als ‚politisches‘ Festival und die meist vorhandene Harmonie bezüglich der politischen Ansichten zwischen Festival und Staat überhaupt erwünscht und möglich? Wie eng war die Verquickung von kritischem Dokumentarfilm, von politischem Festival und vom ‚besseren‘ Staat – wie unbeweglich war die benannte Trias?

⁶ Lunatscharski, Anatoli: Aus dem Artikel „Der Film, die wichtigste der Künste“; erstmalig veröffentlicht in der Zeitung „Komsomolskaja Prawda“, 15. Dezember 1926, zitiert nach Dahlke, Günther/Kaufmann, Lilli (Hrsg.): Lenin über den Film, Dokumente und Materialien, Berlin (Ost) 1970, S. 171; künftig zitiert als Lenin: Film.

Nembach bemerkt, daß diese Aussage nicht absolut bewiesen, sondern nur durch permanentes Zitieren allgemein gültig und üblich sei, so Nembach: „Das Zitat geht zurück auf den Volksbildungs-Kommissar Lunačarskij, der sich an ein Gespräch mit Lenin erinnerte: Darauf fügte Vladimir Il’ič lächelnd hinzu: ‚Da Sie ja bei uns als Beschützer der Kunst gelten, denken Sie immer daran, daß von allen Künsten die für uns wichtigste das Kino ist.‘ (Lunačarskij, A.V.: Beseda s V.I. Leninym o kino, [erstmals] in: Boltjanskij, G.M.: Lenin o kino, Moskau und Leningrad, 1925.)“, in: Nembach, Eberhard: Stalins Filmpolitik, Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie, 1929 bis 1938 (Filmstudien, 17), St. Augustin 2001, S. 11.

Diese Arbeit soll aufzeigen, ob eine der wichtigsten Eigenschaften des Dokumentarfilms – seine Funktion als soziokulturelles Barometer, als „historisches Weltgewissen“⁷, seine immanente Gesellschaftskritik – umfunktionalisiert werden konnte und inwieweit dadurch die DDR insbesondere und der Sozialismus allgemein als möglicher Kritikpunkt ausgeblendet werden konnten. Es soll gezeigt werden, inwiefern der Dokumentarfilm auf dem Festival neben wenigen ‚Ausnahmen‘ erst in den 80er Jahren als systemübergreifender resp. systemunabhängiger gesellschafts- und selbstkritischer Dokumentarfilm wieder aufblühen konnte.

Dieser beschriebene Ansatz und die sich daraus ergebende Fragestellung sollen in den folgenden neun Kapiteln über die Entwicklung des Festivalprofils, seine Instrumentalisierung, die Umfunktionalisierung des Dokumentarfilms und die Neuorientierung des Festivals nach dem Ende der DDR untersucht und beantwortet werden.

Eine allumfassende Darstellung der gesamten Festivalgeschichte soll und kann hier nicht geleistet werden. Daher wurden Momentaufnahmen dieses Festivals zusammengestellt, die markante Ereignisse und deren aktuelle Zeitumstände festhalten, und die zu einem Ergebnis entsprechend der Fragestellung führen sollen. Daraus ergaben sich zeitliche Zäsuren und Zeitfenster, die sich aus dem Werdegang des Leipziger Festivals erklären. Die Anfangsphase (1955/56 und 1960–63) und die damit verbundenen politischen Zeitumstände werden ausführlich untersucht. Es folgt die Phase der Profilierung des Festivals in den 60er und 70er Jahren (1964–67, 1971–1977), die von weltpolitischen Ereignissen, wie beispielsweise dem Vietnamkrieg und dem Chileputsch und den wechselhaften

⁷ Erich Langjahr im Berliner Rundfunk, 1. Dezember 1990, Spektrum, Das Kulturjournal, Interviewerin: Margit Voss, in: DRAB, ANR 2003694102.

deutsch-deutschen Kontakten bestimmt war. Parallel zur Profilierung des Festivals ist in dieser Zeitspanne auch die internationale Profilierung der DDR zu berücksichtigen und in den Festivalkontext einzuordnen.

Die dritte Phase des Festivals ist zugleich die aufschlußreichste in puncto Verhältnis zwischen Staat und Festival und so wird hier der Blick auf die Zeit zwischen 1986 und 1991 gerichtet. In diesem Zeitraum kündigten sich Prozesse auf dem Festival an, die sich spätestens mit dem letzten Jubiläumsfestival in der DDR offenbarten und eine Selbständigkeit bewirkten, welche die weitere Existenz des Festivals nach 1989 ermöglichte. Nachdem die Neufindung des Festivals in den ersten Jahren nach dem Untergang der DDR stattgefunden hatte, betrifft die nächste Phase die Jahre bis 2004, in denen sich das Festival als ‚politisches‘ Festival gesamtdeutsch und international durchsetzte und schließlich mit der aktuellsten Phase der Jahre 2004–2006 sein Profil durch einen Leitungs- und Generationswechsel veränderte.

Das Leipziger Festival blickt im Jahr 2007 auf fünf bewegte Dekaden Festivalgeschichte zurück, in denen es sowohl durch die Inanspruchnahme als einmaliges Forum für Regisseure und Filminteressierte aller Welt, als auch durch die Instrumentalisierung unterschiedlicher Interessen geprägt wurde. Fred Gehler hatte das Leipziger Festival zum 40. Jubiläum wie folgt beschrieben:

„Ein Ort, den alle Beteiligten irgendwie für sich instrumentalisierten. Daher rührt möglicherweise seine Faszination. Einig waren sich alle, die nach Leipzig kamen, darin, daß die Welt gerechter eingerichtet werden muß, uneinig war man sich über die Mittel dazu ...“⁸

⁸ Gehler, Fred: Filmszenen, Filmrisse, Vorwort, in: Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm (Hrsg.): Weiße Taube auf dunklem Grund, 40 Jahre

Die Geschichte des Leipziger Festivals kann ohne das besondere kulturelle Feld des Dokumentarfilms nicht erklärt werden. Das Festival widmete sich zu DDR-Zeiten primär dem Genre Dokumentarfilm. Die besondere Affinität des Dokumentarfilms zur Gesellschaftskritik und die politische Relevanz seines Realitätsbezuges schufen erst die Voraussetzung dafür, daß sich das Festival für die kultur- und außenpolitischen Absichten der SED empfehlen konnte und als wirkungsvolles Instrument für die Propagierung der Ziele der DDR genutzt werden konnte. Diese Affinität und diese tradierte gesellschaftspolitische Funktion des Dokumentarfilms, die auch als Ausgangspunkt der Fragestellung dienen, sollen in dem ersten Kapitel genauer beleuchtet werden. Es werden Überlegungen angestellt über die Definition des Dokumentarfilms und über seine Interdependenz zwischen Realitätsbezug sowie gesellschaftlicher und politischer Funktion.

„Der Film ist ein weit auf das Leben geöffnetes Auge, ein Auge, das mächtiger ist als das unsere, und das sieht, was wir nicht sehen.“⁹

Das Vorfeld und Umfeld des Leipziger Festivals soll in dem zweiten und dritten Kapitel dargestellt werden. Im zweiten Kapitel wird die Bedeutung des Filmwesens innerhalb des sozialistischen Kulturverständnisses veranschaulicht. Der schnelle Aufbau einer staatlichen Filmproduktion, die der DEFA zugeschriebenen Aufgaben und die frühe Gründung des Dokumentarfilmstudios entsprachen dem politischen Verständnis des Films und basierten auf dem Ausspruch „Kunst ist

Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm, Berlin 1997, S. 7–8, hier S. 7.

⁹ Dulac, Germaine: Das Wesen des Films, Die visuelle Idee (1925), in: Diederichs, Helmut H. (Hrsg.): Geschichte der Filmtheorie, Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim, Frankfurt am Main 2004, S. 234–242, hier S. 238; künftig zitiert als Dulac: Wesen des Films.

Waffe“¹⁰ von Friedrich Wolf. Die SED wünschte sich den Film als treuen Helfer der Partei, um den Frieden zu propagieren und den Sozialismus aufzubauen.

Die Agitation gegen Westdeutschland und der Kampf gegen Imperialismus und Faschismus waren neben dem gesellschaftlichen Neuaufbau wichtige Themen – nicht nur in den Anfangsjahren des Filmschaffens in der DDR. Der Film und insbesondere der Dokumentarfilm als Waffe sollte als Propagandainstrument genutzt werden, um die Bundesrepublik als ‚braune‘ Republik zu denunzieren und die DDR als ‚bessere‘ deutsche Alternative zu präsentieren.

Das Kapitel soll den hohen Stellenwert des Films in der sozialistischen Kultur, eben auch als ideales Instrument der Beeinflussung, erklären und somit den geistigen und politischen Hintergrund für die Schaffung eines so bedeutenden Filmfestivals wie das Leipziger darlegen.

Das dritte Kapitel vermittelt den politischen und kulturellen Kontext des Festivals. Nach Gründung der beiden deutschen Staaten unternahmen beide Seiten Annäherungsversuche, um in puncto Einheitsbestrebungen eine gemeinsame Verhandlungsbasis zu schaffen. Diese Vorschläge und Gesprächsangebote wurden oftmals lediglich offeriert, um den ‚guten Willen‘ vorzutäuschen. In diesem Kapitel sind sowohl der Grotewohl-Brief von 1950 als auch die Stalin-Noten von 1952 als Versuche einer ernsthaften Annäherung und als Vorfeld für die Gründung des Leipziger Festivals zu betrachten. Die jeweilige Deutschlandpolitik erzielte in dieser Phase keine gewichtige Annäherung, und in kulturellen Belangen der beiden deutschen Staaten kündigten sich unterschiedliche Wege an.

10 Wolf, Friedrich: Kunst ist Waffe! Eine Feststellung (1928), in: Aufsätze über Theater, Berlin (Ost), S. 147, zitiert nach Ullrich, Renate: Die Künste und ihre Funktion in der Gesellschaft, in: Ziermann, Christa: Zur Kultur- und Kunstpolitik der SED. Hrsg. vom Zentralrat der FDJ. Berlin (Ost) 1988, S. 26–40, hier S. 31; künftig zitiert als Ullrich: Künste und Funktion.

Die sozialistische Kultur wurde dem (Aufbau des) Sozialismus und dem Weltfrieden verpflichtet. Konsequenterweise richtete sie sich als Waffe gegen den Westen, gegen Imperialismus und Faschismus. Der ‚Klassenfeind‘ war somit auch im kulturellen Verständnis klar definiert. Trotz dieser entgegengesetzten politischen und kulturellen Entwicklungen in den beiden deutschen Staaten wurde die Idee eines gesamtdeutschen Filmtreffens entwickelt.

Das vierte Kapitel schildert die Entstehung des Leipziger Festivals als ursprünglich gesamtdeutsches Vorhaben sowie dessen spätere Neu-Gründung und Entwicklung zum internationalen Filmfestival der DDR. Die Gründung als deutsch-deutsche Filmwoche mit der Absicht, auf kultureller Ebene eine Einheit zu ermöglichen, entsprach den politischen Vorschlägen von gesamtdeutschen Wahlen und Konzepten zur Einheit der beiden deutschen Staaten.

Das Projekt der Filmwoche als gesamtdeutsche alljährliche Veranstaltung scheiterte nach zwei Jahren an den Spannungen in den deutsch-deutschen Beziehungen und der zunehmenden Blockintegration. Die ursprünglich gesamtdeutsche Idee paßte damit nicht mehr in das politische Umfeld und ein neues Konzept entsprechend der Situation der beiden deutschen Staaten im Kalten Krieg mußte gefunden werden.

Zum dritten internationalen Festival 1960 setzte man auf deutsch-deutsche Unterschiede und nicht mehr auf Gemeinsamkeiten. Die Internationalität des Festivals eröffnete der DDR-Regierung die Möglichkeit, sich in der Welt zu präsentieren und zu profilieren. Im Zusammenhang der doppelten Gründung des Festivals sind folgende Fragen zu beantworten: Welche Intentionen verfolgten die Initiatoren dieser Filmwoche? Wie war die Resonanz auf die erste gesamtdeutsche Filmwoche? Welche Beweggründe führten zur Schaffung eines internationalen Festivals?

Wie sah das neue Konzept aus? Welche Rolle spielten staatliche, politische oder kulturelle Interessen? Welche thematischen Schwerpunkte hatte das erste internationale Festival? Inwieweit fand eine Verquickung von Staats- und Festivalinteressen statt? Welches politische Profil und Ansehen gewann das Leipziger Festival in den ersten Jahren als internationales Festival der DDR?

Das internationale Festival verpflichtete sich passend zum ‚Friedensstaat‘ DDR dem Motto ‚Filme der Welt – für den Frieden der Welt‘. Ebenfalls passend zu diesem Friedensmotto diente Picassos Friedenstaube seit 1962 als Emblem für das Festival. Den Preisträgern und den Filmen werden auch heute noch die Goldenen und Silbernen ‚Leipziger Tauben‘ verliehen. Da nicht nur zu DDR-Zeiten großer Wert auf die Friedenstaube gelegt wurde und sie auch heutzutage noch eine große Bedeutung hat, widmet sich ein Unterkapitel des vierten Kapitels der Geschichte der Picassoschen und Leipziger Taube.

Das Leipziger Festival etablierte sich in seiner ersten Dekade zu einem anerkannten, internationalen und politischen Filmfestival. Als elementare Eigenschaften des Festivals entwickelten sich der filmische Kampf um den Frieden, die Solidaritätsbekundungen in alle sozialistischen Länder und gegenüber jungen Nationalstaaten sowie die internationale Präsenz zahlreicher berühmter Dokumentaristen. Das Festival wurde ein (sozialistisches) Mekka für internationale Dokumentarfilmschaffende¹¹.

Im fünften Kapitel ist daher zu fragen, wie und worüber sich das Selbstverständnis des Festivals definierte? War es als Weltbühne den internen kulturpolitischen Schwankungen

¹¹ Als Mekka bezeichnet das Festival sich selbst, siehe www.dokfestival-leipzig.de, 12. März 2003.

innerhalb der DDR ausgeliefert oder hatte dieses ‚Fenster zur Welt‘ eine Sonderstellung?

„Leipzig ermöglichte eine andere Sicht.“¹² – Ermöglichte Leipzig eine andere Sicht? Was offenbarte dieses ‚Fenster zur Welt‘¹³? Welche Spielräume und Freiräume hatte die Auswahlkommission¹⁴ bei ihren Film-Entscheidungen? Wie wurde mit systemkritischen Filmen umgegangen? Welche künstlerischen, technischen und politischen Kriterien mußten die Filme erfüllen? Wie stark wurde der politischen Linie gefolgt oder (filmisch) widersprochen? Wie eigenständig und unabhängig konnte die Auswahlkommission handeln?

Im Zusammenhang mit dem antiimperialistischen und antifaschistischen Friedensgedanken der DDR wird des weiteren im fünften Kapitel die Solidaritätsbewegung und der Kampf des Festivals gegen den Faschismus näher beleuchtet. Diese Haltung des Festivals zu weltpolitischen Themen war zumeist übereinstimmend mit der staatlichen Auffassung. Somit ist zu fragen, inwieweit Solidarität und Antifaschismus als staatliche ‚Verordnung‘ oder als ernste und eigene, sozusagen ‚staatsunabhängige‘ Absichten der Filmschaffenden des Festivals zu betrachten sind. Was bewirkte dieses Engagement des Festivals für das staatliche Ansehen und welche Wechselwirkungen ergaben sich? Welche Filme und Ereignisse unterstrichen diese inhaltlichen Schwerpunkte?

Als passender Einschnitt, um die markantesten Eigenschaften des Festivals darzustellen, bietet sich das Jubiläumsfestival im Jahr 1967 an. Der Staat bewertete das Festival derzeit „als bedeutendes außenpolitisches Ereignis auf kulturellem Gebiet zur Festigung des internationalen Ansehens der souveränen,

¹² Karl Gass – Gespräch am 20. Februar 2003.

¹³ Das Festival wurde zu DDR-Zeiten als ‚Fenster der Welt‘ bezeichnet.

¹⁴ Fortan auch AWK.

sozialistischen DDR“¹⁵ und die Filmschaffenden schickten ihre progressiven Filme verstärkt noch als in den Vorjahren nach Leipzig.

Welche weiteren Solidaritätsaktivitäten gab es in dem Jubiläumsjahr? Inwieweit hatten sich bestimmte Festivaleigenschaften verstärkt oder reduziert? Welche Stellung hatte das Festival mittlerweile im außenpolitischen Sinne erlangt?

Außerdem wird in diesem Kapitel eine bezeichnende deutsch-deutsche Auseinandersetzung des Jahres 1967 in den Blick genommen. Es entfachte sich im Vorfeld des Festivals eine Zeitungsschlacht aufgrund der Ablehnung eines westdeutschen Filmes durch die Leipziger Auswahlkommission. Diese Zeitungsschlacht, die bisher in der Literatur keinerlei Aufmerksamkeit erfuhr, wird in Bezug auf die typischen Vorwürfe gemäß dem Freund-Feind-Denken betrachtet. Was war der Auslöser dieser Zeitungsschlacht? Welches Bild präsentiert dieser Schlagabtausch in der Presse einerseits von der DDR und andererseits von der BRD?

Im fünften Kapitel werden überdies Beispiele deutsch-deutscher Kontakte angesprochen, die als Anzeichen einer gewissen staatsunabhängigen Eigenständigkeit des Festivals gedeutet werden können. Die langwierigen und problematischen Verhandlungen über die offizielle Teilnahme von ARD und ZDF führten letztendlich doch zu einer Lösung, die auf beiden Seiten akzeptiert wurde. Das Festival leistete damit einen enormen Beitrag zur innerdeutschen Kommunikation. Andere Beispiele sind der Kontakt auf Festivalebene zu den Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen, der Filmaustausch mit dem Internationalen Forum des Jungen Films der Berlinale und der Filmaustausch zwischen dem Leipziger Festival und dem Kommunalen Kino in Hannover. Diese Kontakte sind generell

¹⁵ Abschlußbericht der X. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche vom 18.–25. November 1967, in: SAPMO-BArch (DEFA-Studio für Dokumentarfilm) DR 118/2. 720.

als Spiegel der deutsch-deutschen Beziehungen des Leipziger Festivals zu deuten.

Im weiteren Verlauf des fünften Kapitels wird die Entwicklung des Festivals in den 70er Jahren dargestellt. Das Festivalmotto ‚Filme der Welt – für den Frieden der Welt‘ blieb filmische und politische Hauptaussage des Festivals. Anhand der einschneidenden (kulturpolitischen) Entscheidungen der DDR wird die Sonderstellung und zugleich die Isolierung des Leipziger Festivals nachgezeichnet. Die Biermann-Ausbürgerung sorgte 1976 für eine Erschütterung nicht nur der kulturellen Welt der DDR. Welche Auswirkungen hatte dieser Vorfall auf das Festival? Trug die verstärkte außenpolitische Konzeption des Festivals dazu bei, die innenpolitischen Themen zu ignorieren? Wie gefestigt war das Festival in dieser Zeit, in der zahlreiche Kulturschaffende sich vom Staat abwendeten?

Um die Etablierung und Profilierung des Leipziger Festivals bis Ende der 70er Jahre abzurunden, werden abschließend kleinere Festivalereignisse und die seit 1962 alljährlich stattfindenden großen Retrospektiven des Staatlichen Filmarchivs der DDR kurz in den Blick genommen.

Das Festival geriet Ende der 80er Jahre in eine seiner turbulentesten und wegweisendsten Phasen. Die sozialistische Welt war im Umbruch und die DDR-Regierung verwehrte jegliche Form von Veränderung. Das Festival war bis dato immer im Einklang mit der offiziellen Linie der DDR gewesen. Für diese Phase der Festivalgeschichte stellen sich nun folgende Fragen: Welche Position nahm das Festival in dieser Zeit der politischen Wandlungen ein? Veränderte sich das filmische und somit auch politische Profil des Leipziger Festivals? Wie gestaltete sich das Jubiläumsfestival 1987 unter dem Eindruck der Reformbewegungen in der sozialistischen Welt? Wie ging

die Auswahlkommission mit den vermehrt eingereichten und aufkommenden systemkritischen Filmen um – konnte das Leipziger Festival als politisches Festival diese aktuellen Entwicklungen auf der Leinwand vorführen? Entsprach die politische Auffassung des Festivals den Forderungen des Staates, insbesondere die russischen Glasnost- und Perestroika-Filme und im allgemeinen die gesamte sozialistische Reformbewegung zu tabuisieren oder entwickelte sich eine andere eigenständige Position? Versob sich der politische Akzent des Festivals? Der Zusammenbruch der DDR verursachte eine Existenzkrise des Festivals. Das Festival konnte in seiner derzeitigen Form nur im Rahmen der DDR existieren und bedurfte nach deren Ende einer neuen Legitimation. So soll sich Kapitel sechs ferner der Frage widmen, ob das Leipziger Festival als ein politisches Festival der DDR überhaupt weitergeführt werden konnte. War das Ende der DDR als eine Chance für einen Neuanfang des Leipziger Festivals zu begreifen? Konnte das Festival nun seine eigentlichen Stärken beweisen und selbstkritisch Vergangenheit und Gegenwart reflektieren? Wie entwickelte sich dieses ‚Überbleibsel‘ der DDR nach dessen Ende? Das Kapitel schließt mit den Forderungen zahlreicher Filmschaffender und Leipzigkenner für ein Fortbestehen des Festivals. Anhand dieses Engagements auf der Ost- wie der West-Seite ist der eigentliche Charakter, das eigentliche politische und filmische Profil sowie die (gesamtdeutsche) Bedeutung des Festivals nachzuzeichnen, welches unabhängig von der Existenz der DDR dieses Festival erhaltens-, überlebenswert und vor allem notwendig machte und macht.

War es politisch-moralisches Bewußtsein der Filmschaffenden und der Festivalgäste oder kalkulierte Politik, die Regie führte? Das Selbstbildnis implizierte das Bild des einzigen deutschen Staates, der die Lehren aus der Geschichte gezogen hatte

und sich somit dem Kampf gegen den Faschismus und den Imperialismus und für den Frieden verschrieben hatte. Damit verbunden war das Bild der DDR als ‚erster deutscher Friedensstaat‘, der die von imperialistischen und faschistischen Mächten Unterdrückten in ihrem Kampf bekräftigte und offen Solidarität bekundete.

Im siebten Kapitel soll aufgrund der in den vorherigen Kapiteln gewonnenen Erkenntnisse die Frage nach der Instrumentalisierung des Festivals durch die DDR und ihre (außen)-politischen Interessen gestellt werden. Dazu sind folgende Fragen zu beantworten: Verfestigte sich das Festival zu einer Art „Filiale der DDR-Außenpolitik“¹⁶ oder zu einer Darstellungsbühne der DDR? Wie sah dieses Selbstverständnis aus, wie präsentierte sich die DDR im Rahmen des Festivals und welche Bedeutung maß der Staat dem Festival bei?

Inwiefern wurde der Ausspruch ‚Kunst ist Waffe‘ im Zusammenhang mit dem Dokumentarfilm und dem Festival angewandt? Wieso wurde die klare und tradierte Funktion des Dokumentarfilms als Gesellschaftskritik nicht für die eigene Gesellschaft angewandt und genutzt, um Veränderungen und Verbesserungen zu bewirken? Das Festival war politisch und kritisch, klagte an und forderte eine gerechtere Welt – wieso blendete man trotz dieser Kritikkompetenz den prüfenden Blick auf den Sozialismus als solchen und DDR-Themen aus?

In Kapitel sieben ist zu beantworten, ob die DDR das Leipziger Festival für seine außenpolitischen Zwecke nutzte resp. instrumentalisierte und gerade wegen seiner Affinität zur Realität den Dokumentarfilm umfunktionalisierte zu einer eingeschränkten Gesellschaftskritik.

¹⁶ Jordan, Günter: Das Nadelöhr, Filmauswahl und ihre Kriterien, in: Gehler, Fred/Steinmetz, Rüdiger (Hrsg.): Dialog mit einem Mythos, Leipzig 1998, S. 105 – 119, hier S. 114.

Diente das Festival als Selbstinszenierungsbühne mit vertuschten Wahrheiten oder präsentierte es eine ‚andere Sicht‘? Wie selbstkritisch konnte und wollte das Festival sein?

Kapitel acht thematisiert den Neuanfang und die Selbstfindung des Festivals im Jahr 1990 und den folgenden Jahren. Es benötigte eine neue Legitimation, ein neues Konzept, eine neue Finanzierung, ein neues Team, eine neue Leitung und vor allem aussagekräftige Filme und zahlreiche Gäste, um in der neuen Zeit mit den ungewohnten Anforderungen zu bestehen. Das Leipziger Festival war nun losgelöst von der DDR und hatte sich mit seiner neuen Konzeption zu behaupten. Wie sah diese neue Konzeption aus? Was verlor das Festival nach dem Mauerfall? Welche Filmthemen waren in diesem Jahr vorherrschend? Welches (eigenständige) Charakteristikum des Festivals bildete sich zu DDR-Zeiten heraus und konnte dennoch ohne diesen Staat den Fortbestand des Festivals sichern? Warum überlebte das Leipziger Festival?

Das Festival war und ist ein Ort der Begegnung, der Kommunikation. Zu DDR-Zeiten war es ein Ort der Solidarität für die ‚Dritte Welt‘, ein Mekka für internationale Dokumentarfilmschaffende. Die vergangene Dekade des Festivals betreffend und im Vergleich zur DDR-Zeit ist folgende Frage besonders relevant: Gilt das Leipziger Festival heute nur noch als „ein ganz normales Festival“¹⁷ und war es damals hingegen „Ausnahmeterritorium“¹⁸?

Das abschließende Kapitel dieser Arbeit befaßt sich mit der jüngsten Vergangenheit des Festivals. Seit dem Ende der DDR

¹⁷ Gehler, Fred: Leipzig heute, in: Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm (Hrsg.): Weiße Taube auf dunklem Grund, 40 Jahre Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm, Berlin 1997, S. 85; künftig zitiert als Gehler: Weiße Taube.

¹⁸ Ronald Trisch – Gespräch am 19. Februar 2003.

hat das Festival mittlerweile den dritten Leitungswechsel erlebt und befindet sich derzeit in einer Phase der Neuorientierung. Welche Kontinuitäten lassen sich heute feststellen? Welche alten Traditionen des Festivals konnten bis heute fortgesetzt oder beibehalten werden? Wie setzt sich das Festival heute mit seiner eigenen Geschichte auseinander? Was ist von dem Profil des ‚politischen‘ und gesellschaftskritischen Festivals geblieben? Welche Innovationen und neuen Aspekte hat der jüngste Leitungswechsel dem Festival verschafft und eröffnet? Inwieweit hat sich das Profil des Leipziger Festivals verändert? Kann ein Filmfestival in der heutigen Zeit überhaupt Ansprüchen aus einer anderen vergangenen Zeit gerecht werden – oder muß es das überhaupt?

1. QUELLEN

Die Recherchen zum Thema der Dissertation bestehen aus drei großen Säulen: aus Sekundärliteratur als erster Säule, Archivarbeit nebst Filmsichtung als zweiter und Interviewarbeit als dritter Säule.

Die Schwierigkeiten bei Zeitzeugen-Befragungen und die Fragwürdigkeit von Aussagen in Form von Erinnerungen ist allgemein geläufig und soll daher hier nicht explizit thematisiert werden¹⁹. Die Befragung von Zeitzeugen zu diesem Thema bietet sich an, da kaum wissenschaftliche Arbeiten vorliegen, die sich speziell nur dem Leipziger Festival widmen. Daher stützt sich

¹⁹ Zur Problematik der Oral history und zu grundlegenden Ansätzen sei hier besonders verwiesen auf: Niethammer, Lutz (Hrsg.): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der ‚Oral history‘, Frankfurt am Main 1980. / Die Arbeit mit Zeitzeugen sowie Funktion und Verwendungsmöglichkeit von Interviews wurde jüngst in einer von Martin Sabrow geleiteten Sektion auf dem Konstanzer Historikertag (19.–22. September 2006) thematisiert. Die interessante Sektion ‚Der Zeitzeuge. Annäherung an ein geschichtskulturelles Gegenwartsphänomen‘ beschäftigte sich allerdings hauptsächlich mit der Zeitzeugen-Problematik und deren Funktion in Fernsehdokumentationen über die NS-Diktatur, siehe dazu <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=1193&view=print>, 10. Oktober 2006.