

Joseph Garncarz

Sehnsucht nach Vergnügen

Das Kino der DDR
zwischen Kontrolle und Freiheit

HERBERT VON HALEM VERLAG

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – GA 460/9-1; GA 460/9-2

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Joseph Garncarz

Sehnsucht nach Vergnügen.

Das Kino der DDR zwischen Kontrolle und Freiheit

Köln: Halem, 2026

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung
sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner
Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt
oder verbreitet werden.

© 2026 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISBN (Print): 978-3-86962-729-8

ISBN (PDF): 978-3-86962-730-4

ISBN (ePub): 978-3-86962-731-1

Herbert von Halem Verlagsges. mbH & Co. KG

Boisseréestr. 9-11, 50674 Köln

<https://www.halem-verlag.de>

info@halem-verlag.de

TITELBILD: Das Cover basiert auf dem 1957 vom Progress-Verleih in Auftrag
gegebenen und von Werner Klemke gestalteten Plakat für den westdeutschen
Film *Heute heiratet mein Mann*, Druck: VEB Graphische Werkstätten Berlin. Der Film
lief mit 50 Kopien ab dem 24. Mai 1957 in den Kinos der DDR. Mit 5,61 Millionen
Zuschauern war er in der DDR der vierterfolgreichste Film des Jahres 1957.

SATZ: Herbert von Halem Verlag

LEKTORAT: Rabea Wolf

DRUCK: ScandinavianBook, Neustadt a. d. Aisch

GESTALTUNG: Bruno Dias, Porto/Berlin

Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry

Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

Inhalt

Vorwort	10
Einleitung	13
I. ZENTRALISIERTE ORGANISATION UND KONTROLLE DES KINOS	24
1. Politische Steuerung	25
1.1 SED-Primat und staatliche Kontrolle	25
1.2 Kino als Kultur- und Bildungsinstitution	46
1.3 Finanzierung des Kinowesens	52
2. Organisation der Filmwirtschaft	69
2.1 Progress-Filmverleih	70
2.2 Bezirksfilmdirektionen und Spielstellen	80
2.3 Bidirektionale Wissenskontrolle	105
3. Marketingstrategien der Zuschauerlenkung	119
3.1 Filmauswahl und kulturelle Anpassung	120
3.2 Werbung und Propaganda	153
3.3 Differenzierung der Miet- und Eintrittspreise	165

II.	WAHL UND PRÄFERENZEN DER ZUSCHAUER	174
4.	Zuschauerforschung: Filmpräferenzen und -erfolg	175
4.1	Begriffliche Konzepte	175
4.2	Messung der Präferenzen	179
4.3	Stichprobe für die Erhebung	194
5.	Wahlfreiheit des Publikums und der Kinomacher	215
5.1	Entscheidungsprozesse der Zuschauer	215
5.2	Publikumsstrukturen im Wandel	221
5.3	Engagement der Kinomacher für ihr Publikum	230
6.	Präferenzen des Kinopublikums	245
6.1	Eine Wahl des Vergnügens	246
6.2	Übereinstimmung deutsch-deutscher Filmvorlieben	263
6.3	Gleichklang im Wandel	281
III.	THEORIEBILDUNG	290
7.	Das Kino der DDR	291
7.1	Machtbalancen	291
7.2	Motive der Filmauswahl	296
7.3	Präferenzwandel	302
	Ausblick	314
	Dank	319

Anhang	322
Anhang 1: Der Nutzungsindex	322
Anhang 2: Die POPSTAT-Methode und ihre Modifikation	324
Anhang 3: Die POP <i>Match</i> -Methode	332
Anhang 4: Die POP <i>Form</i> -Methode	337
Anhang 5: DDR-Kinocharts, 1952–1989	339
Verzeichnis der Abbildungen	386
Verzeichnis der Tabellen	391
Verzeichnis der Grafiken	392
Literaturverzeichnis	395

»Ich wollt[e] Sie nämlich ins Kino einladen. Mit Ihnen würde ich mir sogar [ei]nen DEFA-Film angucken.«

Hannes Balla (Manfred Krug) zu Kati Klee (Krystyna Stypułkowska) in *Spur der Steine* (1966). Auf Beschluss des Politbüros der SED lief der Film nach seiner Premiere am 15. Juni 1966 im *Thalia-Filmtheater* in Potsdam nur acht Tage in wenigen Kinos und wurde erst 1989 wieder gezeigt.¹ Die Vorführungen des Films wurden durch einen organisierten Tumult gestört, um die Absetzung des Films als Willensäußerung des Publikums (der »Arbeiterklasse«) erscheinen zu lassen (GEISS 1997: 85).

»Ich möchte als Letztes einer gewissen Besorgnis Ausdruck verleihen. Das Haus ist voll. Es sind über tausend Menschen hier, die offensichtlich schon am frühen Nachmittag ihre Arbeit am Aufbau des Sozialismus unter[brochen haben (geht im Gelächter des Publikums unter)]. Dass mir das nicht einreißt [Gelächter des Publikums].«²

Vicco von Bülow alias Lorient bei der Premiere seines Films *Ödipussi* am 9. März 1988 um 17 Uhr im Ost-Berliner Kino *Kosmos* kurz vor dem Beginn der Vorstellung

1 BArch DR 1-Z-96. Der Film wurde am 15.06.1966 zugelassen und am selben Tag uraufgeführt. Vom 30. Juni bis 7. Juli 1966 lief er acht Tage lang im Kino *International* in Ost-Berlin.

2 Video »Premiere in Ost-Berlin am 09.03.1988«. In: »Lorient *Ödipussi*«, Blu-ray, Universum Film GmbH 2009. Lorient's Auftritt wurde gefilmt: »Für die Kinosommer-Werbung beabsichtigt der Progress Film-Verleih gemeinsam mit dem Fernsehen der DDR zu Beginn und am Schluß der Veranstaltungen Dreharbeiten durchzuführen« (BArch DR 134-67).

VORWORT

Als Folge des Zweiten Weltkrieges wurde Deutschland 1945 von den Siegermächten in vier Zonen aufgeteilt. Aus der amerikanischen, britischen und französischen Besatzungszone (Trizone) entstand 1949 die Bundesrepublik Deutschland, aus der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) die Deutsche Demokratische Republik (DDR). In beiden deutschen Staaten entwickelte sich das Kino wirtschaftlich und kulturell sehr unterschiedlich.

Bevor ich mit den Recherchen zu diesem Buch begann, war das Kino der DDR für mich eine Terra incognita. Weder hatte ich viele Filme der DEFA gesehen, noch hatte ich eine klare Vorstellung davon, wie Filme in der DDR produziert, vertrieben, programmiert und rezipiert wurden. Aufgewachsen in dem Teil Deutschlands, dem sich die DDR nach der friedlichen Revolution ihrer Bürger anschloss, hatte ich ohnehin kaum Berührungspunkte mit der DDR.

Als Neunjähriger begleitete ich meine Eltern 1966 während eines Familienurlaubs im Sommer in der Rhön auf einem Spaziergang entlang der innerdeutschen Grenze bei Völkershausen. Sie unterhielten sich angeregt mit anderen Urlaubern, die sie trafen, und ich konnte die Grenzsoldaten in ihrem Wachturm an der Hermannsfelder Straße auf der anderen Seite der Grenze sehen (»Halt / Hier / Zonengrenze«, in der DDR hieß es: »Halt Staatsgrenze! / Passieren verboten!«). Nach etwa einer halben Stunde gaben sie einen Warnschuss ab, woraufhin wir alle schnell das Weite suchten.³

3 Ich erinnere mich deshalb so genau daran, weil mich dieses Ereignis als Kind sehr beeindruckt hat. Obwohl ich damals ein Tagebuch führte, das den Zeitraum vom 28. Juli bis zum 17. August 1966 umfasste, beschreibe ich darin nicht dieses Erlebnis, sondern nur die äußeren Umstände, wie den Ort des Geschehens, die mehrfache Konfrontation mit der »Zonengrenze« mit den Warnschildern »Nach 150 Metern Zonengrenze«, »Nach 50 Metern Zonengrenze«, »Halt Hier Zonengrenze« (Einträge vom 29.07., 30.07., 31.07., 06.08.1966).

Während des Bestehens der DDR war ich (abgesehen von der Zugfahrt nach West-Berlin, für die ein Transitvisum erforderlich war; s. Abb. 1) nur einmal dort, an einem Tag Ende Februar 1979. In dieser Zeit nahm ich an der Berlinale teil, von der die sozialistischen Länder wegen der Vorführung des us-amerikanischen Films *The Deer Hunter* ihre Filme und Delegierten zurückzogen, und machte einen Abstecher nach Ost-Berlin. Ich erinnere mich an trostlose Straßen und Häuser, aber auch an Buchhandlungen, in denen ich die ersten drei erschienenen Bände der *Geschichte des Films* von Jerzy Toeplitz (1972-1979) gerne gekauft hätte (mit dem Geld, das man bei einem Besuch in Ost-Berlin umtauschen musste), die aber nicht vorrätig waren (die Bände waren in der DDR billig bei Henschel erschienen und ab 1975 in der Bundesrepublik als Lizenzausgabe bei Rogner & Bernhard zu Preisen, die ich als Student nicht bezahlen konnte). Ich erinnere mich, wie ich – äußerlich als Westdeutscher erkennbar – wiederholt gebeten wurde, D-Mark in Ost-Mark zu einem für Ostdeutsche sehr ungünstigen Kurs zu tauschen – aber was sollte ich mit Ost-Mark anfangen?

ABBILDUNG 1

Quittung für die Gebühren für ein Transitvisum der DDR



Wie für viele meiner Generation, die in der Bundesrepublik aufgewachsen sind, war die Einheit Deutschlands für mich kein vorrangiges

politisches Ziel, da wir Deutschland nur als zwei Staaten kannten. Als 1989 die Mauer fiel (was ich in Köln vor dem Fernseher verfolgte), war ich begeistert, weil damit ein Staat, der seine Bürger unfrei machte, in die Knie ging. Nach dem Ende der DDR besuchte ich mehrfach verschiedene Städte (Leipzig, Dresden, Greifswald, Stralsund, Rostock, Sassnitz, Schwerin, Wismar, Erfurt, Görlitz, Eisenach, Malchow, Waren) und Landschaften (Darß, Usedom, Rügen, Mecklenburgische Seenplatte) in den neuen Bundesländern (teils aus beruflichen Gründen, vor allem aber aus privater Neugier). Kurz nach der Wiedervereinigung habe ich in Mecklenburg-Vorpommern in Orten wie Sternberg heruntergekommene Häuser und Straßenzüge gesehen, wie ich sie vorher in dieser Zahl nirgendwo in der Bundesrepublik gesehen hatte. In den folgenden drei Jahrzehnten hat sich dieses Bild grundlegend gewandelt, nach und nach wurden die Häuser saniert und modernisiert.

Für mich ist die Erforschung des DDR-Kinos und seiner Zuschauerpräferenzen eine spannende Reise ins Unbekannte und zugleich eine Rückkehr zu meinen eigenen Forschungen zum Kino der Bundesrepublik, deren Grundlagen ich Anfang der 1990er-Jahre gelegt habe. Damals untersuchte ich die Filmpräferenzen des westdeutschen Kinopublikums zwischen 1952 und 1990 (GARNCARZ 1993, 2013) – also für die Zeit, in der die DDR existierte. Diese Erkenntnisse bilden nun eine willkommene Folie, um die Spezifik des ostdeutschen Kinos zu beurteilen.

Der Abschluss dieses Buches fällt in eine Zeit des persönlichen Rückblicks. Ich erinnere mich dankbar an meine Mutter Brigitte Garncarz, geb. Heffening (22.08.1926 – 19.06.2025). Ich widme es den Kinoschaffenden der DDR, die sich für ihr Publikum engagiert haben.

EINLEITUNG

Der Schriftsteller Günter Kunert beschreibt in einer literarischen Erzählung einen Kinobesuch in der DDR in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre: »Hinter der Leinwand setzen die Lautsprecher ein, Musik ertönt, ›Winchester Cathedral‹, heiter und mit beschwingtem Rhythmus. [...] [D]ie Kinobesucher, ich und du, [schlendern] langsam zum Einlaß, wo sie ihre Karte vorweisen, um sogleich, nachdem sie in den weichen Sesseln versanken, aufmerksam den Abenteuern des Schauspielers [Jean-Paul] Belmondo zu folgen, der von einer ganzen Mörderschar gejagt wird.«⁴ Der erwähnte Song, ›Winchester Cathedral‹ aus dem Jahr 1966 stammt von der britischen The New Vaudeville Band. Es handelt sich um den Film *Abenteuer in Rio*, der ab dem 6. August 1965 fünf Jahre lang in westdeutscher Synchronfassung in den Kinos der DDR lief und beim Publikum großen Anklang fand. Belmondo spielt darin einen französischen Soldaten, der in Brasilien seine Verlobte aus den Händen von Gangstern befreit und selbst von ihnen gejagt wird. Alle deutschsprachigen Schauspielerinnen und Schauspieler wie Liselotte Pulver, Romy Schneider und Peter Alexander, die Kunert in seiner Erzählung erwähnt, wurden durch westdeutsche und österreichische Filme bekannt. War das Kino der DDR westlicher als gemeinhin angenommen? Unterscheidet sich das Kino der DDR vielleicht gar nicht so sehr von dem der Bundesrepublik?

Die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED) definierte das Kino in der DDR als kulturpolitische Institution zur sozialistischen Erziehung und organisierte es entsprechend. Unter Kino wird hier nicht nur der

4 GÜNTER KUNERT: »Kinobesuch«. In: ders.: *Kinobesuch: Geschichten*. Leipzig: Insel-Verlag, 1976, S. 80-83, hier: S. 83.

Ort verstanden, an dem Filme gezeigt werden, und auch nicht nur die in der DDR produzierten Filme, sondern der gesamte Komplex der Filmproduktion, des Filmverleihs, der Filmvorführung und des Kinopublikums, selbstverständlich einschließlich der importierten Filme. So radikal anders das Kino der DDR in seiner verordneten Funktion als zentralistisch organisiertes Erziehungswesen war, so wenig unterschied es sich von dem der Bundesrepublik, wenn man betrachtet, wie das ostdeutsche Publikum das von der SED stark reglementierte Filmangebot nutzte. Das ostdeutsche Publikum schätzte vor allem bundesdeutsche Unterhaltungsfilme und Filme aus Hollywood und mied weitgehend das große Kontingent an Filmen aus sozialistischer Produktion, darunter viele DEFA-Filme.

Viele Studien zur DDR betonen die tiefgreifenden Unterschiede zur Bundesrepublik, insbesondere den starken Einfluss der SED auf alle Lebensbereiche, wobei Überwachung und Repression im Vordergrund stehen (z. B. RASCHKA 2001; BABEROWSKI/KINDLER/DONATH 2021). Andere Studien betonen die Gemeinsamkeiten und zeigen, dass der Alltag in der DDR in vielerlei Hinsicht dem in der Bundesrepublik ähnelte (etwa HANTKE 2017; HOYER 2023). Was hier für die DDR-Forschung insgesamt gilt, trifft auch auf Studien zu Film und Kino zu. Arbeiten, die Zensur und Repression in den Vordergrund stellen (z. B. GEISS 1997; KÖTZING/SCHENK 2015), stehen solchen gegenüber, die die Alltäglichkeit des Kinobesuchs betonen (z. B. PLAUL/HAUMANN/KRÖGER 2022; FRANK/SCHENK 2022).

Beide Perspektiven stehen unter gegenseitigem Verdacht: Wer das Alltägliche betont, sieht sich mit dem Vorwurf konfrontiert, die Vergangenheit nostalgisch zu verklären und die SED-Diktatur mit ihrer Gewalt gegen Andersdenkende zu verharmlosen. Wer dagegen nur von der SED-Diktatur spricht, stößt bei denen, die sich in ihrem Alltag wohlfühlt haben, auf Abwehr und fühlt sich missverstanden. Obwohl sich beide Perspektiven nur scheinbar widersprechen, gelingt es kaum einer Studie, das Zusammenspiel beider Kräfte, der politischen Führung und der Bürger, plausibel zu erklären. Wie war es möglich, dass Kinobesucher ihre Freizeit als angenehm empfanden, obwohl die SED sie mit aller Macht in ihrem Sinne zu lenken versuchte? Wie konnte man sich im Kino vergnügen, das von der SED als kulturpolitischer Betrieb zur Erziehung der Kinobesucher zu Sozialisten verstanden wurde? Diesen Fragen gehe ich in diesem Buch nach.

Die Forschung zum Film und Kino der DDR hat bisher ein breites Wissen produziert, aber die hier gestellten Fragen nicht aufgegriffen. Sie konzentriert sich in einem erheblichen Ausmaß auf die DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft), die als einziges Unternehmen in der DDR Spielfilme produzierte.⁵ Über die DEFA haben wir mittlerweile ein breites Wissen mit Überblicksdarstellungen (wie ALLAN/SANDFORD 1999; BERGHAHN 2005; SCHENK 2006). Es liegen Studien vor zur DEFA im Geflecht internationaler Beziehungen (WEDEL et al. 2013; SILBERMAN/WRAGE 2014; ALLAN/HEIDUSCHKE 2016), zu den Regisseuren und Regisseurinnen der DEFA (wie JORDAN 2018; KLAUSS/SCHENK 2019; VOLLMER/WENZEL 2019; PETZOLD 2022) und zu Drehbuchautoren, Kameralenten und Studioleitern (wie HAMMERTHALER 2016; FLEISCHER/TRIMPERT 2015; GOLDE/MOLITOR 2018). Darüber hinaus gibt es Studien zur Zensur der DEFA-Produktionen (KÖTZING/SCHENK 2015), zur Musik (FELSMANN 2013) und zu Genrefragen der DEFA-Filme (FRANK/SCHENK 2022), zu einzelnen DEFA-Filmen aus der Perspektive ihrer Macher (KÜHN 2009; SCHMIDT 2013) und nicht zuletzt zu DEFA-Filmen als Zeugnissen der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse (MATHES 2007; HEIMANN 2017; FELSMANN 2020; SCHOSS 2023).

Das außerordentliche Interesse einer internationalen Forschergemeinschaft an der DEFA hat nicht nur mit der Geschlossenheit und Überschaubarkeit des Forschungsfeldes zu tun. Die DEFA-Filme sind ein Spiegel der sozialistischen Gesellschaft, so kritisch sie sein mögen, und lassen sich auf vielfältige Weise analysieren und interpretieren. Da die DEFA trotz aller politischen Reglementierung den kreativen Kräften Freiräume eröffnete, sind die DEFA-Filme auch hinsichtlich ihrer ästhetischen Qualität ein kulturwissenschaftlich interessantes Forschungsfeld. All dies fehlt dem publikumsorientierten Unterhaltungskino der Bundesrepublik, weshalb es auch keine vergleichbar umfangreiche Forschung gibt. Am ehesten lassen sich viele DEFA-Filme noch mit dem bundesdeutschen Autorenfilm vergleichen, der nur einen kleinen Teil der westdeutschen Filmproduktion ausmachte und nur ein überschaubares Publikum erreichte.

5 Filme, die für das Kino produziert wurden, hießen in beiden deutschen Staaten ›Spielfilme‹ (manchmal auch ›Kinofilme‹), Filme, die für das Fernsehen produziert wurden, hießen ›Fernsehfilme‹.

Das Kino der DDR war jedoch weit mehr als die DEFA, was in der Forschung bis auf wenige Ausnahmen (STOTT 2012, 2016; JORDAN 2013) bislang nur unzureichend wahrgenommen wurde. Nur etwa 10 Prozent aller Filme, die in den Kinos der DDR gezeigt wurden, stammten von der DEFA – die überwältigende Mehrheit der Filme kam aus anderen sozialistischen Ländern und ein überschaubarer Anteil aus Westeuropa und Nordamerika. Nicht die DEFA-Filme waren die Publikumsrenner, sondern Filme aus der Bundesrepublik und den USA. Und die DEFA war nicht autark, sondern auf den Verleih Progress angewiesen, der sie finanzierte.

Zur Organisation des Filmwesens in der DDR gibt es eine Reihe von Darstellungen, die sich wie die von Geiss (1997) und Berghahn (2005) wiederum auf die DEFA konzentrieren. Jordan (2013) hingegen gibt einen detaillierten Überblick über das gesamte Kinosystem in der DDR, indem er die Strukturen, Institutionen und Betriebe beschreibt. Das beschriebene Regelwerk funktionierte jedoch keineswegs immer so, wie die politische Führung es wollte. Wie ich zeigen werde, haben die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in den Filmbetrieben, die die Vorlieben des Publikums kannten, aus diesem System etwas gemacht, was von der politischen Spitze weder gewollt noch wahrgenommen wurde.

Über das Kinopublikum in der DDR liegen relativ wenige Untersuchungen vor. In den 1970er- und 1980er-Jahren wurde vom Zentralinstitut für Jugendforschung in Leipzig im Auftrag des Ministeriums für Kultur eine Reihe von Untersuchungen durchgeführt (WIEDEMANN 1990). Diese Studien basierten auf Zuschauerbefragungen zur Demografie und zum Publikumserfolg ausgewählter DEFA-Filme. Die zentrale Forschungsfrage war, wie Filme dazu beitrugen, sozialistische Überzeugungen und Verhaltensweisen bei den Zuschauern zu festigen oder zu erzeugen (vgl. OTTO 1968). Unabhängige Forschungen, die nach 1990 entstanden, nutzen zeitgenössische Aussagen von Kinobesuchern (SKOPAL 2011) oder befragen Zuschauer im Nachhinein (PROMMER 1999; PLAUL/HAUMANN/KRÖGER 2022). Einige Studien beziehen sich auf einzelne, insbesondere aus dem Westen importierte Filme, die von ostdeutschen Zuschauern >gegen den Strich< gelesen werden konnten oder von bestimmten Zuschauergruppen nachweislich so wahrgenommen wurden (MERKEL 2009; STOTT 2016). Ausgeblendet bleibt die Frage, welche Rolle das Publikum für das Funktionieren des DDR-Kinos spielte.

Standards der Filmgeschichtsschreibung

Die Forschung zum Kino in der DDR folgt weitgehend den Standards der aktuellen Filmgeschichtsschreibung, mit deren Konzepten die eingangs gestellten Fragen jedoch nicht befriedigend beantwortet werden können. Die kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Film, die sich vor allem auf die Filme selbst konzentrierte, wurde seit den 1980er-Jahren im Rahmen der New Film History zunehmend auf die politischen, ökonomischen und kulturellen Kontexte ausgeweitet, in denen Filme entstehen, vertrieben und aufgeführt werden (ELSAESSER 1986).

Wurde das Publikum im Rahmen der New Film History zunächst weitgehend ausgeklammert, so hat sich in jüngster Zeit ein eigenständiges Forschungsfeld entwickelt, dessen Forscherinnen und Forscher sich seit 2004 in einem eigenen Netzwerk organisieren (HoMER – History of Moviegoing, Exhibition and Reception). Sie konnten sich dabei auf sozial- und wirtschaftswissenschaftliche Studien seit den 1910er-Jahren stützen. Im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen so unterschiedliche Aspekte wie der Kinobesuch in einzelnen Städten oder Regionen, demografisch differenzierte Publikumsgruppen, Spielorte, Programmangebote, der Erfolg von Filmen, Zuschauerpräferenzen und Erinnerungen an den Kinobesuch (u. a. SEDGWICK 2000; MALTBY/BILTEREYST/MEERS 2011). Einzelne Aspekte des Kinobesuchs und der Filmrezeption werden miteinander verknüpft. So kontextualisieren Treveri Gennari et al. (2020) die Erinnerungen von befragten italienischen Kinobesuchern der 1950er-Jahre, indem sie die Spielstätten und das Filmprogramm ebenso berücksichtigen wie das demografische Profil und die generationsspezifischen Erfahrungen der Kinobesucher.

Wer sich nur mit einzelnen Aspekten des Kinos beschäftigt – mit Filmen, ihrer Produktion, ihrem Vertrieb, ihrer Programmgestaltung in den Kinos, ihren Spielstätten oder den Erinnerungen der Kinobesucher – trägt zweifellos viel zu unserem Wissen bei. Wie aber Politik, Wirtschaft und Publikum zusammenwirken, um genau das zu schaffen, was wir in einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort ›Kino‹ nennen, wird damit nicht hinreichend erfasst. Publikumsforschung als Spezialgebiet zu betrachten, verkennet, dass das Publikum das gesamte Kinowesen einer Epoche, die Art und Weise, wie Filme produziert, vertrieben und programmiert werden, nachhaltig prägt (vgl. GARNCARZ 2021). Erst wenn

man das Kino aus all diesen Perspektiven betrachtet, versteht man, dass es weit mehr war als die Summe seiner Teile.

Machtbalance zwischen SED und Publikum

Während sich die Forschung zum DDR-Kino auf einzelne Aspekte, allen voran die DEFA, konzentriert, möchte ich neue Puzzleteile liefern und zu einem neuen Bild zusammenfügen. Ich frage nicht nur, wie die SED das Kino definierte und organisierte, sondern wie das Publikum an der Kinokasse seine Wahl traf und wie diese Wahl wiederum die Kinobetriebe nachhaltig prägte.

Um die Teile überzeugend zusammenführen zu können, brauchen wir einen integrativen Ansatz. Politische Führung und Publikum waren im Kino der DDR in vielerlei Hinsicht Antagonisten, die Macht über den jeweils anderen ausübten. Unbestritten ist, dass die SED Einfluss auf die Produktion von Filmen und deren Einsatz in den Kinos hatte. Dass aber auch das Kinopublikum einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Programmgestaltung hatte, ist weit weniger offensichtlich. In den Wirtschaftswissenschaften spricht man von »Konsumentensouveränität« (»consumer sovereignty«) – ein von William Harold Hutt (1936) eingeführter Begriff, der dem Konsumenten eine unabhängige Wahl und damit ein erhebliches Maß an indirekter Kontrolle über die produzierten und angebotenen Güter zuspricht.

Macht ist »eine Struktureigentümlichkeit [...] aller menschlichen Beziehungen« (ELIAS 2006a: 95). Sie beruht auf Abhängigkeiten von Individuen oder Gruppen, die zusammen eine Figuration bilden. Macht ist (mit Max Weber) die Fähigkeit eines Individuums oder einer Gruppe in einem solchen Gefüge, den eigenen Willen durchzusetzen. Macht kann für alle möglichen Zwecke eingesetzt werden, z. B. zum Schutz der Schwachen ebenso wie zu deren Unterwerfung. Die Mittel der Machtausübung sind ebenso vielfältig und reichen von der Übertragung von Verantwortung bis zur Anwendung physischer Gewalt.

Norbert Elias (2006b: 104-111) verwendet den Begriff der Machtbalance, um das dynamische Kräfteverhältnis innerhalb einer Figuration, die von Menschen gebildet wird, zu erfassen. Zwei oder mehr voneinander abhängige Gruppen wie Politiker und Kinopublikum üben Macht aufeinander aus. So ungleich die Machtgewichte auch verteilt sein mögen, beide haben Macht über den anderen, weil sie voneinander abhängig sind. Die Macht-

balance in einer Figuration von interdependenten Personen oder Gruppen kann sich dynamisch verändern und in eine bestimmte Richtung entwickeln, z. B. indem eine Gruppe zunehmend an Macht gewinnt oder verliert.

Zuschauerinnen und Zuschauer werden zum Machtfaktor, wenn sie in großer Zahl an der Kinokasse Entscheidungen gegen den Willen der Machthabenden treffen. Wie groß der Einfluss des ostdeutschen Publikums auf das von der SED kontrollierte Filmwesen tatsächlich war, wird in diesem Buch gemessen. Während auf der Angebotsseite alles getan wurde, um das Publikum durch eine rigide Filmauswahl und differenzierte Miet- und Eintrittspreise zu lenken, entschied sich das ostdeutsche Publikum mehrheitlich für Unterhaltungsfilme aus dem Westen und mied das große Angebot an politisch-ideologischen Filmen aus sozialistischer Produktion.

Das Kino der DDR erweist sich in unserer Analyse als ein rudimentärer Markt, der entgegen den Intentionen der politischen Führung von den Beschäftigten der Betriebe und dem Publikum geprägt wurde. Auch wenn die Publikumsnachfrage kaum einen messbaren Einfluss auf die Filmproduktion hatte, so war ihr Einfluss auf die Auswertung der zugelassenen Filme doch erheblich. Wirtschaftswissenschaftliche Studien zur DDR blenden dies weitgehend aus und konzentrieren sich zumeist auf die Wirtschaftspolitik (so BECKER 1969; ROESLER 1990) oder den Systemvergleich mit der Bundesrepublik (so OBST 1973, 1983).

Neue Quellen

Um zu verstehen, wie das Kino in der DDR tatsächlich funktionierte, benötigen wir zwei verschiedene Quellen: Zum einen sind wir auf die überlieferten Dokumente der SED und der Kinobetriebe angewiesen, um zu rekonstruieren, wie das Kino in der DDR definiert wurde und organisiert war. Zum anderen benötigen wir quantitative Daten, die zeigen, wie das Publikum das Filmangebot tatsächlich genutzt hat. Für das eine liegen überlieferte Akten vor, das andere muss im Nachhinein aufwendig erhoben werden.

Autokratische Staaten wie die DDR sind oft leichter zu erforschen als demokratische, da die Akten der verstaatlichten Institutionen und Betriebe in den Besitz des Nachfolgestaates übergegangen sind. Das Bundesarchiv in Berlin und die Landesarchive der neuen Bundesländer verfügen über Tausende von Akten zum Kino in der DDR, die einen hervorragenden Einblick geben, wie das Kinowesen definiert wurde und zentralistisch

organisiert war. Wie die Beschäftigten auf allen Ebenen der Filmbetriebe mit den Vorgaben der politischen Führung umgingen, lässt sich nicht nur anhand der in den Akten überlieferten Dokumente, sondern vor allem anhand der vom Progress-Verleih erhobenen Statistiken nachvollziehen.

Die Akten stammen aus den Beständen verschiedener politischer und staatlicher Institutionen (Politbüro und Zentralkomitee der SED, Ministerium für Staatssicherheit, Ministerium für Kultur, Ministerium für Finanzen, Staatliche Plankommission) und Betriebe (Progress-Filmverleih, DEFA-Außenhandel, DEFA-Synchronstudio, DEFA-Studio für Spielfilme, Bezirksfilmdirektionen). Während sich die Akten der staatlichen Institutionen im Bundesarchiv befinden, werden die Akten der Bezirke in den Landesarchiven verwahrt.⁶ Aus pragmatischen Gründen konnten im Rahmen dieser Studie nicht alle überlieferten Akten berücksichtigt werden. Da jedoch ein Großteil der weitgehend nicht digitalisierten Aktenbestände durch digitale Findmittel erschlossen ist, konnte für diese Untersuchung eine sinnvolle Auswahl der Akten getroffen werden. Ich konnte ca. 600 Akten mit insgesamt ca. 250.000 Seiten sichten und auswerten. Da es hier um strukturelle Besonderheiten und nicht um einen detaillierten historischen Überblick geht, ist die Beschränkung auf eine überschaubare Auswahl vertretbar. Bei allen Veränderungen, die es in 40 Jahren DDR zweifellos gegeben hat, fällt die große Konstanz der Grundstrukturen der Filminstitutionen und -betriebe in politischer und wirtschaftlicher Hinsicht auf.

Die Zuschauerinnen und Zuschauer treffen an der Kinokasse ihre eigene Entscheidung, welche Filme sie sehen wollen. Dabei tauschen sie in der Regel den Eintrittspreis gegen die Erwartung eines optimalen Vergnügens und folgen dabei ihren Präferenzen (SEDGWICK 2000). In der gesamten Zeit des Bestehens der DDR lösten die Zuschauer insgesamt 5,7 Milliarden Eintrittskarten an den Kinokassen (s. Abb. 2). Jede Auswahl aus den rund 5.000 Filmen, die in den Kinos der DDR gezeigt wurden, stellt ein Votum

6 Ich habe die Akten der Bezirksfilmdirektionen Berlin, Erfurt, Neubrandenburg und vor allem Leipzig gesichtet. Die Akten der Bezirksfilmdirektionen sind zum Teil in den Landesarchiven vorhanden, zum Teil aber auch nach deren Auflösung 1990 weggeworfen worden. Einige dieser entsorgten Akten (aus Berlin, Erfurt und Neubrandenburg) wurden von Privatpersonen übernommen und von mir ersteigert. Da die Bezirksfilmdirektionen in ständiger Korrespondenz mit den staatlichen Institutionen der DDR standen, von denen sie Anweisungen erhielten, befinden sich einige Unterlagen auch im Bundesarchiv in Berlin-Lichterfelde.

für einen bestimmten Film gegenüber allen anderen angebotenen Filmen dar.⁷ Da die Wahl auch unter autokratischen Bedingungen meist freiwillig ist (GARNCARZ 2021; MERKEL 2009: 39), hat das Publikum Macht über die Handlungsträger des autokratischen Systems.

ABBILDUNG 2

In der DDR gekaufte Kinokarten



Um einen aussagekräftigen Überblick über die Filmauswahl des ost-deutschen Publikums an den Kinokassen zu erhalten, bedarf es jährlicher Kinocharts, die die Filme in absteigender Reihenfolge nach Besucherzahlen ordnen. Für die DDR liegen solche Listen nur für einzelne Jahre

7 Im Schnitt wurden demnach 1,1 Millionen Eintrittskarten pro Film verkauft. Dieser Mittelwert vermittelt ein verzerrtes Bild, da die Besucherzahlen stark variieren. Während einige Filme außergewöhnlich hohe Besucherzahlen erreichten, wurden andere kaum beachtet (vgl. Kap. 6.1). Zudem hat sich das Besucherverhalten über die Jahrzehnte erheblich verändert: In den 1950er-Jahren lag die durchschnittliche Besucherzahl pro neuem Film bei 2,6 Millionen, während sie in den 1980er-Jahren auf 0,5 Millionen gesunken ist (vgl. Kap. 5.2). Diese starke Asymmetrie in der Datenverteilung macht den Mittelwert wenig aussagekräftig.

in rudimentärer Form in verschiedenen Akten des Progress-Verleihs vor. Wir rekonstruieren daher erstmals die Zahl der verkauften Eintrittskarten für alle Filme, die in den Kinos der DDR angeboten wurden, und erstellen auf dieser Basis jährliche Kinocharts. Dies ist mithilfe der von John Sedgwick (2000) entwickelten POPSTAT-Methode möglich, die ich so modifiziert habe, dass sie auch unter den Bedingungen einer Zentralverwaltungswirtschaft effektiv einsetzbar ist. Die wenigen überlieferten Charts dienen der Validierung einer Kinostichprobe.

Die SED instrumentalisierte den Film politisch für ihr Ziel, die eigene Bevölkerung zu Sozialisten zu erziehen. Das Kino in der DDR war streng zentralistisch organisiert und kannte eine Vielzahl von Strategien und Mechanismen, um den Willen der SED durchzusetzen. Ich werde zeigen, dass die Entscheidung der Zuschauerinnen und Zuschauer an der Kinokasse und das Engagement vieler Beschäftigter in den Kinobetrieben dazu geführt haben, dass die politische Instrumentalisierung des Kinos scheiterte und sich das Kino in ganz ähnlicher Weise wie in der Bundesrepublik etablierte.

Ausblick

Im ersten Teil des Buches analysiere ich, wie der SED-Staat das Kino in seinem Interesse organisierte und die Zuschauer kontrollierte. Im zweiten Teil zeige ich, wie Kinocharts erstellt und als empirische Grundlage für die Interpretation von Zuschauerpräferenzen genutzt werden können. Auf diese Weise entsteht ein Grundverständnis dafür, wie das DDR-Kino als Kompromiss zwischen zwei unterschiedlichen gesellschaftlichen Kräften, dem von der SED geführten Staat und dem Kinopublikum, entstanden ist. Dieser Kompromiss war nur möglich, weil sich die Mitarbeiter der Institutionen und Kinobetriebe über die politischen Vorgaben der SED hinwegsetzten und auf das Publikum zugingen. Der dritte Teil des Buches integriert die Beobachtungen der beiden ersten Teile zu einer Theorie, die zu erklären versucht, warum das Kino in der DDR so funktionierte, wie es funktionierte.

Da ich dieses Buch auch für Leserinnen und Leser schreibe, die nicht in der DDR aufgewachsen sind, verwende ich eine allgemein verständliche Sprache. Die DDR hat ein eigenes Vokabular entwickelt, das in anderen Ländern oder den Nachgeborenen fremd ist. Dazu gehören nicht nur Fachbegriffe für verschiedene Funktionen des Staates, sondern auch

Begriffe, die vom ›Volksmund‹ geprägt wurden. Nur wenige davon wie z. B. das »Ampelmännchen« haben überlebt. Auch wenn ich DDR-spezifische Begriffe im Fließtext vermeide, so erwähne ich sie immer wieder als Zusatz in Klammern.

Um den Leserinnen und Lesern eine Vorstellung von der Lage der einzelnen Städte bzw. Orte zu geben, verweise ich häufig in Klammern auf ihre Lage in den neuen Bundesländern (nicht in den Bezirken der DDR). Mein Ziel ist es, die Komplexität überschaubar zu halten. Aus diesem Grund vermeide ich verschiedene Bezeichnungen für ein und dieselbe Organisationsform des DDR-Kinosystems und verwende den heute gebräuchlichsten Begriff. So verwende ich in der Regel den Begriff ›Bezirksfilmdirektion‹ anstelle der früheren Bezeichnungen ›Kreislichtspielbetriebe‹ und ›Bezirkslichtspielbetriebe‹. Aus dem gleichen Grund verzichte ich auch auf eine Differenzierung verschiedener Funktionen des Inoffiziellen Mitarbeiters (IM) der Staatssicherheit, von denen es etwa ein Dutzend verschiedene mit unterschiedlichen Bezeichnungen (wie GI, IMA, IMB, IME, IMS, GMS) gab.

Die verwendete Forschungsliteratur wird im Text in Kurzform nachgewiesen (Name Jahr: Seitenzahl). Der vollständige Nachweis der zitierten Literatur erfolgt im Anhang dieses Buches. Quellen wie Aktenstücke oder (un-)veröffentlichte Äußerungen von Zeitzeugen, die über die behandelten Fragen zeitnah Auskunft geben, werden ausnahmslos in den Fußnoten nachgewiesen. Quellen, die der Autor dieser Studie von Sammlern erworben hat, werden als ›Sammlung Garncarz‹ bezeichnet, Quellen, die er von Heinrich (Heinz) Kumpfert erhalten hat als ›Sammlung Kumpfert‹. Die während der Arbeit an seinem Buch erworbenen Akten der Bezirksfilmdirektionen werden den zuständigen Landesarchiven der neuen Bundesländer übergeben, um sie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.