

Jugend für den Sozialismus? Erziehungserwartung und Bildungsbefürchtung anhand von Jugendbildern in den DEFA-Filmen Berlin – Ecke Schönhauser... und Berlin um die Ecke

In: Wimmer, Michael / Reichenbach, Roland / Pongratz, Ludwig: Medien, Technik und Bildung. Schriftenreihe der Kommission Bildungsphilosophie der DGfE. Schöning, Paderborn 2009, S. 135-158.

1 Einleitung

Das Diktum Lenins, der Film sei die „wichtigste aller Künste“ hatte man in der DDR wohl verstanden. Bis in die 80er Jahre hinein, gab die DDR-Filmpolitik den Anspruch nicht auf mit dem Mittel des Films eine verantwortungsvolle sozialistische Jugend zu erziehen (vgl. Stiehler 1995, bes. S. 113).¹ Die Mitte der 60er Jahre einsetzende Medienrezeptionsforschung in der DDR, die im Zentralinstitut für Jugendforschung in Leipzig betrieben wurde, konnte jedoch dieses Wunschbild der Erziehungsmöglichkeiten etwas erden, wengleich sie selbst das Gefühl hatte, von staatslenkender Seite nicht wahrgenommen zu werden (vgl. Friedrich 1997: 90).

Im Folgenden werden anhand zweier ostdeutscher Filme – *Berlin – Ecke Schönhauser...* und *Berlin – um die Ecke* aus den Jahren 1957 bzw. 1965 Gerhard Klein (Regie) und Wolfgang Kohlhaase (Drehbuch) – die von ihnen transportierten Jugendbilder herausgearbeitet. Schon um den ersten Film *Berlin – Ecke Schönhauser...* fand eine politische Auseinandersetzung statt. Dennoch konnte er einige Zeit mit großem Erfolg in den Kinos laufen und wurde zu einem ostdeutschen „Kultfilm“. *Berlin um die Ecke* fiel noch vor seiner Fertigstellung dem 11. Plenum der SED zum Opfer und konnte erst 1990 fertig gestellt und aufgeführt werden. Auf diesem Plenum wurde auch ein Aufführungsverbot für *Berlin – Ecke Schönhauser...* verhängt.² Beide Filme wählen Jugendliche zu Protagonisten, die nicht angepasst sind und dennoch als Arbeiter in gewisser Weise dem vorbildlichen Jugendbild entsprechen. Genau dieses Identifikationsangebot, das von den Parteigenossen Klein und Kohlhaase angestrebt war, konnte die Parteiführung nicht tolerieren.

Zunächst soll das oder die Jugendbilder in der DDR der 50er und 60er Jahre diskutiert werden. In einer Rollenbeschreibung der Protagonisten sollen sodann für jeden Film die darin konstruierten Jugendbilder herausgearbeitet werden. Die ästhetischen Strukturen dieser Konstruktionen und formale Aspekte der

¹ In seiner Dissertation zitiert Dieter Wiedemann einen Anforderungskatalog der Erziehung und Selbsterziehung Jugendlicher und ihrer Umsetzungsmöglichkeiten im Film: „- die Festigung des ideologisch-weltanschaulichen Bewusstseins und Verhaltens im Sinne der sozialistischen Werte und Normen, - die Aneignung einer hohen und allseitigen Allgemeinbildung, - die Aneignung umfassender beruflicher Spezialkenntnisse und Fertigkeiten, einer hohen Arbeitsmoral und Leistungsfähigkeit in der Arbeit, - die Herausbildung vielseitiger kulturell-künstlerischer Bedürfnisse und Verhaltensweisen, - die Entwicklung einer gesunden Lebensweise, - die verantwortungsvolle Partnerwahl und die Gründung einer eigenen Familie“ (Friedrich 1976: 131 zitiert nach Wiedemann 1980: 9).

² Vgl. zum 11. Plenum: Agde 2004.

filmischen Umsetzung spielen dabei für uns in diesem Fall eine eher untergeordnete Rolle. Zwar sind wir uns bewusst, dass diese selbst Bestandteil dieser Konstruktion sind und sich wenn auch unterschwellig, so doch entscheidend, auf den Gesamteindruck beim Rezipienten auswirken können. Dennoch wählen wir hier bewusst den Zugang vor allem über die erzählte Geschichte, da sie der Ansatzpunkt gewesen sein dürfte, an dem die Kritik seitens der Parteiführung der SED ansetzte. Genau dies Wechselspiel von Film, Politik und Erziehungsideologie ist unser zentraler Untersuchungsgegenstand. Nicht zuletzt wird dabei der Verweischarakter der Dialoge im Sinne einer übergeordneten Funktion im Kontext von Interesse sein, nicht nur hinsichtlich der Frage, welche Aussagen gemacht werden, „sondern wer welche Aussagen an einem bestimmten Ort im sozialen Feld macht und welche Aussagen machtbedingt ausgegrenzt werden“ (Mikos 2003: 271). Es ist vor allem Letzteres, was für uns vor dem Hintergrund des Verbots beider Filme von besonderem Interesse ist.

Daran anschließend soll die Entwicklung der DEFA seit ihrer Gründung bis Mitte der 60er Jahre skizziert werden, um beide Filme zueinander in Bezug zu setzen sowie sich der Frage zu nähern, in welcher komplexen Beziehung das staatspolitische Leitbild einer sozialistischen Jugend zu den hier gezeichneten Jugendbildern stand.

2 Jugendbilder der DDR der 50er und 60er Jahre

Der in der Jugendforschung gängigen These, dass es „die Jugend“ nicht gebe,³ folgend, wird nach in den Filmen konstruierten Jugendbildern gefragt und diese auf ihre Differenz zu den staatspolitischen Leitbildern von Jugend in der DDR untersucht. Empirische Untersuchungen aus den 50er und 60er Jahren erweisen sich, aufgrund der tendenziösen und propagandistischen Aussagen sowohl seitens DDR als auch der Bundesrepublik als wenig brauchbar erweisen (vgl. Jüngling 1994: 20-21; Möller 2000: 268; Poiger 2003).⁴ Ideologisch bestand das Interesse DDR-Führung an der Konstruktion eines ganzheitlichen (sozialistischen) Jugendbildes, nach dem sich die Integration der jungen Generation in die Gesellschaft weitestgehend

³ Dass diese, wie Griese zu Recht bemerkt, durch pauschale Etikettierungen innerhalb von Medien und Alltagswissen nahezu ständig unterlaufen wird, sei dahingestellt (vgl. Griese 2000: 243).

⁴ Dieser Vorbehalt gegen empirische Untersuchungen in der DDR wird über ihre gesamte Dauer aufrechterhalten werden müssen (vgl. Sparschuh/Koch 1997). So schätzt Dieter Wiedemann, als ehemaliger Leiter der zuständigen Abteilung des ZIJ selbstkritisch ein: „Als ein weiterer Grund für die Forschungsabstinenz kam hinzu, dass mit der – forschungstechnologisch gesehen erfolgreichen – Standardisierung der Erhebungsmaterialien zwar relativ schnell Daten zur Nutzung und Bewertung von Filmen zur Verfügung gestellt, die Spezifika der jeweiligen Filme aber immer weniger filmgerecht untersucht werden konnten“ [...] „Die nicht oder nur sehr begrenzt gestattete ‚Öffentlichkeit‘ für solche Forschungsergebnisse verhinderte im Kontext mit den ‚Scheren im Kopf‘ eine – aus den Forschungsergebnissen der achtziger Jahre ablesbare – gesellschaftliche Wirkung die das Gesamtsystem in Frage gestellt hätte“ (Wiedemann 1995a: 126, vgl. ebenfalls selbstkritisch auch Stiehler 1995, bes. S. 116f.).

Zu den uns interessierenden Filmen liegen jedoch keine Rezeptionsforschungen vor. In den 50er Jahren, zur Zeit von *Berlin – Ecke Schönhauser...* war das ZIJ (gegründet 1966) noch nicht existent und Forschungen zu Berlin um die Ecke hätten nur im engsten Kreis der Politbüros durchgeführt werden können, weil dieser Film vor seiner öffentlichen Aufführung verboten wurde.

konfliktarm zu vollziehen hatte.⁵

Dabei lassen sich für die 50er und 60er Jahre mindestens zwei jugendpolitische Phasen in der DDR ausmachen (vgl. Möller 2000: 268). Die erste Phase ist durch eine umfassende Stalinisierung gekennzeichnet, in der die Jugend vor allem sozialistische Avantgarde und unverzichtbare Konstrukteure des ‚neuen Deutschland‘ (Möller 2000: 268-269) angesprochen wird. Auch wenn sich, bedingt durch die Ereignisse um den 17. Juni 1953 sowie den Tod Stalins, ein Umbruch ankündigte, werden die jugendlichen Protagonisten aus dem Film *Berlin – Ecke Schönhauser...* dieser ersten Phase zugeordnet. Es handelt sich dabei um die Geburtsjahrgänge 1936 bis ca. 1942 (vgl. Jüngling 1994: 16). Sie alle haben noch mehr oder weniger bewusst den Zweiten Weltkrieg und die Not danach erlebt.

In den Jahren 1956 bis 1958 gerieten in der Bundesrepublik die sogenannten „Halbstarken“ in die Schlagzeilen (ausführlichere Darstellungen: Grotum 1994; Maase 1992). Die jugendlichen Protagonisten aus *Berlin – Ecke Schönhauser...* entsprechen diesem Typus des Halbstarken in seiner ostdeutschen Variante.

Die einschneidende Zäsur zwischen der ersten und der zweiten jugendpolitischen Phase tritt mit dem Mauerbau 1961 ein, der die Fluchtmöglichkeit in den Westen ausschließen sollte, von der vor allem die junge Generation in hohem Maße Gebrauch machte.⁶ Auf die Jugendlichen wirkte der Mauerbau „vielfach als Zwang zum Arrangement mit den herrschenden Strukturen und Personen“ (Möller 2000: 269). Allerdings schien es der DDR-Führung nun auch möglich, Jugendkulturen gewisse Freiräume zuzugestehen. Dieser Wandel in der Jugendpolitik schlug sich nicht zuletzt im am 17. September 1963 vom Politbüro der SED beschlossenen Kommuniqué „Der Jugend Vertrauen und Verantwortung“ nieder, das als Ausdruck eines neuen politischen Konzeptes zu verstehen ist (vgl. Ohse 2003: 64; Krenzlin 2004). In diesem Jugendkommuniqué wird ausdrücklich appelliert, der Jugend in allen gesellschaftlichen Bereichen mit Verständnis und Vertrauen (vgl. Politbüro 1965: 74) zu begegnen, sowie ihr frühzeitig ein hohes Maß an Verantwortung (vgl. a.a.O.: 81) zu übertragen. Ebenso ausdrücklich enthalten ist die Aufforderung zu eigenständigem Denken (vgl. a.a.O.: 79), wenngleich unter der Einschränkung: „Es ist Aufgabe der älteren Generation der Jugend zur Erkenntnis zu verhelfen, daß nur der Sozialismus ihren Interessen dient“ (a.a.O.: 77). Was sich nun also zunächst wie eine Einladung zum Eintritt in eine offene Diskussion liest, findet seine Grenzen umgehend im festgesetzten ideologischen Rahmen.

Das Fortwirken der Halbstarken-Bewegung in diversen Jugendcliquen auch für die 60er Jahre (vgl. Ohse 2003: 77), macht deutlich, dass intergenerationelle Konflikte auch in der DDR-Gesellschaft virulent blieben. Darüber hinaus darf allerdings nicht vergessen werden, dass es sich bei der Jugend der 60er Jahre um die erste Generation handelt, die weitestgehend in den Institutionen der DDR sozialisiert worden ist (vgl. Möller 2000: 269), was für den Film *Berlin um die Ecke* noch von Bedeutung sein wird.

3 Berlin – Ecke Schönhauser...

Der Film *Berlin – Ecke Schönhauser...* entstand in der Zeit des „Taufwetters“ und hatte am 30. August 1957 –

⁵ Vgl. Griese 2000: 240 darüber hinaus auch Skyba 2000 und im Hinblick auf dessen geheimdienstliche Absicherung und Durchsetzungsbemühung Wiegmann 2007.

⁶ Der Anteil der unter 25jährigen unter den Flüchtlingen lag bei ca. 50% (vgl. Ohse 2003: 28).

zwei Monate vor der 2. Kulturkonferenz – Premiere. Er bildete den vorläufigen Abschluss in der Reihe der so genannten Berlin-Filme (*Alarm im Zirkus*, 1954; *Eine Berliner Romanze*, 1956) des Filmteams Gerhard Klein⁷ und Wolfgang Kohlhaase⁸ und hatte innerhalb von drei Monaten bereits über 1,5 Millionen Zuschauer (vgl. Schenk 1994: 131; Claus 2002: 71; Feinstein 2002). Thema des Films sind die alltäglichen Konflikte Heranwachsender im geteilten Berlin, dargestellt an der Geschichte von vier Halbstarken (vgl. Jüngling 1995). Die Erzählweise stellt eine dramaturgische Anleihe an den italienischen Neorealismus dar, ebenso wie das ausgeprägte Bemühen um Authentizität, das sich vor allem in der Wahl von Originalschauplätzen als Drehorte und in der Zusammenarbeit mit Laiendarstellern niederschlägt. Dass der Film sowohl in der zeitgenössischen DDR-Presse für die treffende Darstellung der sozialen Situation der Jugendlichen gelobt wurde (vgl. u. a. Schenk 1994: 127; Edel 1970) als auch im vereinigten Deutschland als „Synonym für ‚DDR-Jugenderfahrung‘“ gilt (vgl. Claus 2002: 62), weist darauf hin, dass die Darstellung das Lebensgefühl der Jugendlichen traf. Der ungewöhnlich hohe Rechercheaufwand im Vorfeld hat sich ausgezahlt.⁹

3.1 Die Protagonisten

Berlin – Ecke Schönhauser... nähert sich den Erfahrungen und alltäglichen Problemen Heranwachsender im Ostteil Berlins Mitte der 50er Jahre über die Geschichten der vier Jugendlichen Dieter, Angela, Kohle und Karl-Heinz. Gemeinsamer Treffpunkt der Jugendlichen ist eine Straßenecke unter der Brücke des U-Bahnhofs an der Schönhauser Allee, wo sie Rock'n'Roll tanzen und Kohle im Rahmen einer Mutprobe für eine von Karl-Heinz gebotene Westmark eine Straßenlaterne einwirft, was jedoch außer einer Schadensersatzforderung und einer eher gutmütigen Standpauke durch den Wachtmeister der Volkspolizei – „Wenn ihr schon nicht wisst, wohin mit eurer Kraft, stemmt meinetwegen Gewichte, aber verdammt noch mal benehmt euch anständig“ – keine weiteren Konsequenzen hat. Die vier Schicksale werden gewissermaßen parallel erzählt, wobei Dieter eine exponierte Stellung einnimmt.

Dieter hat im Zweiten Weltkrieg seine Eltern verloren und lebt nun mit seinem Bruder, einem Volkspolizisten, zusammen. Als Bauarbeiter verdient er seinen Lebensunterhalt selbst und seine Interessen gelten vor allem Motorrädern und dem Fußball. Immer wieder zeigen ihn einzelne Szenen im Film verantwortungsbewusst: So setzt er zum Beispiel auf der Baustelle sein eigenes Leben aufs Spiel, um bei einer Blindgängerexplosion eine größere Katastrophe zu verhindern. Karl-Heinz' Versuch, Dieter dafür zu

⁷ Gerhard Klein: 01.05.1920 (Berlin) – 21.05.1970, Mitglied in Widerstandsorganisationen der KPD, 1946 KPD/SED. 1946-52 Autor und Regisseur bei der DEFA-Abteilung Kulturfilm. 1953-70 Regisseur im DEFA-Studio für Spielfilme.

⁸ Wolfgang Kohlhaase: *13.03.1931 (Berlin), Schriftsteller; 1950 SED; 1950-52 Dramaturg bei der DEFA, danach freischaffend; Erzählungen, Drehbücher, Fernsehspiele.

⁹ Zimmermann 2001: 121 spricht von 17.000 Gesprächen mit Jugendlichen, um deren Situation zu erheben. In seiner Jahresarbeit an der Hochschule für Film und Fernsehen beschreibt deren heutiger Direktor 1970 das hiermit verfolgte Prinzip: „Dazu muss natürlich der Film Figuren anbieten, mit denen eine Identifizierungsmöglichkeit besteht. Ist diese Möglichkeit nicht vorhanden, so muss ein Teil der Informationen, die der Film den Rezipienten anbietet, verloren gehen“ (Wiedemann 1970: 8).

gewinnen, während einer Tanzveranstaltung ihre Begleiterinnen um ihre Ausweise zu bringen,¹⁰ führt dazu, dass Dieter sich zuerst bei Dritten nach möglichen Konsequenzen für die Bestohlenen erkundigt. Schließlich verweigert sich Dieter. Dennoch wird Dieter, nachdem Karl-Heinz mit dem Ausweis seiner Begleiterin verschwunden ist, erneut mit auf die Polizeiwache genommen, wo ihn der Wachtmeister auch dieses Mal nach einigen mahnenden Worten entlässt.

Nachdem beide vermuten, dass Kohle versehentlich Karl-Heinz erschlagen hat, flieht er gemeinsam mit Kohle in den Westen und hält ihm somit die Treue, obschon ihn nichts nach Westberlin zieht.

Gegenüber Autoritätspersonen wie der Polizei verhält er sich bewusst provozierend, er besteht auf seine individuelle – und zumindest in den Augen der Anderen individualistische – Lebensweise, was sich z. B. in einer Auseinandersetzung mit seinem Bruder zeigt: „Warum kann ich nicht leben, wie ich will? Warum habt ihr lauter fertige Vorschriften? Wenn ich an der Ecke stehe, bin ich halbstark. Wenn ich Boogie tanze, bin ich amerikanisch, und wenn ich das Hemd über der Hose trage, ist das politisch falsch.“ Wenn seine Kollegen auf der Baustelle versuchen, ihn für die FDJ zu gewinnen, lehnt er konsequent ab; ihnen gegenüber sowie dem Wachtmeister betont er stets, keine Hilfe zu benötigen.

Nach dem Tod seines Freundes Kohle in Westberlin flieht Dieter zurück in den Osten, wo ihn sein erster Weg zur Polizeiwache führt und ihn der Wachtmeister mit dem Appell gut nachzudenken und neu anzufangen entlässt.

Über *Angelas* Vorstellungen, Interessen und Ziele erfährt man wenig: Männer, die ihr gefallen, sollen aussehen wie Marlon Brando und Ärzte oder Boxer sein. Sie arbeitet als Näherin und lebt gemeinsam mit ihrer Mutter in einer Hinterhofwohnung mit einer kleinen Wohnküche und einem Schlafzimmer, ihr Vater ist im Krieg gefallen. Ihre Mutter hat ein Verhältnis mit ihrem Vorgesetzten. Kommt der zu Besuch, wird sie auf die Straße geschickt. Pferdeschwanzfrisur, körperbetonte Kleidung sowie ausgiebiges Schminken vor dem Ausgehen zeigen das ausgeprägte modische Bewusstsein. Sie provoziert ihre Mutter ständig: Auf deren Bitte, die Teller hereinzutragen, reagiert sie, ohne die Mutter anzusehen, lediglich mit den Worten „Ich will aber nicht.“; als die Mutter sie bittet, doch noch ihrem Geliebten Guten Tag zu sagen, verlässt sie mit den Worten „Soll ich um zwölf kommen, wie immer?“ die Wohnung. Beschwerden ihrer Mutter über zu laute Radiomusik, ihr Ausgehverhalten, ihre Art sich zu kleiden und zu schminken, ignoriert sie. In den Konflikten der Jugendlichen nimmt sie eher eine neutrale Position ein, sofern sie überhaupt in diese verwickelt ist. In aktives Handeln tritt sie nur im Verhältnis zu ihrer Mutter sowie in ihrer Liebe zu Dieter. Selbst ihre Schwangerschaft von Dieter wird in einer Befragung durch die Polizei nur kurz erwähnt und löst bei der Mutter Fassungslosigkeit aus. Das aktive Ergänzen durch die Rezipienten ist in diesem Film immer wieder gefordert, so wird nicht gezeigt, wie Angela zu Hause auszieht, sondern nur ihr Einzug bei Dieters Bruder, nachdem er sie nachts auf der Straße trifft. Auch die Versöhnung mit der Mutter sehen die Zuschauer nicht, sondern erschließen sie nur daraus, dass sie am Ende des Films wieder dort wohnt, nachdem sich die Mutter von dem Liebhaber getrennt hat.

¹⁰ DDR-Ausweise ermöglichten es Westberlinern Mitte der 50er Jahre im Ostteil der Stadt billig einzukaufen.

Kohle, der, nachdem er in der Schule zweimal sitzen geblieben ist, keine Lehrstelle findet, lebt gemeinsam mit seiner Schwester, Mutter und seinem Stiefvater, der ihn regelmäßig verprügelt. Sein Interesse gilt vor allem westlichen Kinofilmen; er hat in Westberlin „mindestens 100 Filme gesehen“. So wie er diesen „Versuchungen“ des Westens nicht widerstehen kann, wird der Charakter seiner Figur insgesamt leicht manipulierbar gezeigt: Für eine Westmark, die er dann nicht bekommt, wirft er eine Straßenlaterne ein. Seinem Stiefvater hat er nichts entgegenzusetzen; wenn seine Schwester darüber nachdenkt auszuziehen, bleibt für ihn nur die Frage: „Und was wird aus mir?“. Er verfügt nicht über die Fähigkeit, eigene Handlungsoptionen zu entwickeln. Als die Leitung des Auffanglagers in Westberlin *Kohle* in einem anderen Lager unterbringen möchte, versucht er, sich mit Hilfe eines Gemischs aus Kaffee und Tabak, das Fieber hervorrufen soll, krank zu stellen – so wie er es einmal in einem Film gesehen hat. Dieser Versuch endet für ihn tödlich.

Der einzige, der noch über ein intaktes, gut situiertes Elternhaus verfügt, ist *Karl-Heinz*, dessen Vater Steuerberater ist. Das Milieu ist bürgerlich, die Eltern verfügen über Westkonten. Seit Jahren sprechen sie von einer Flucht in den Westen, können sich dazu aber nicht entschließen, weil die Mutter im Osten zwei Häuser geerbt hat. *Karl-Heinz* drängt die Eltern immer wieder zur Flucht, ist er doch deshalb bereits von der Oberschule abgegangen und lebt seitdem auf Kosten seiner Eltern. Er trägt elegante Kleidung, träumt von westlichem Luxus und davon, ‚mal richtig zu leben‘. Den anderen Mitgliedern der Gruppe gegenüber verhält er sich meist herablassend; seinen Eltern gegenüber zeigt er sich undankbar, schon in der Eingangsszene möchte er seine Freunde beim Eintreffen der Volkspolizei im Stich lassen. Später ist er nicht bereit, *Kohle* die versprochene Westmark zu bezahlen. Schließlich gerät er in die kriminelle Szene Westberlins, was ihm jedoch nicht den erhofften Erfolg, sondern eine Verurteilung wegen Totschlags zu zehn Jahren Gefängnis einbringt.

In den Charakterisierungen der Jugendlichen sind also durchaus unterschiedliche Problemlagen angelegt, die sich nicht in einem einheitlichen Jugendbild auflösen lassen. Gemeinsam ist jedoch allen, dass sie in ihren Elternhäusern weder Verständnis für ihre Bedürfnisse noch Orientierungshilfen für eigenständige Lebensentwürfe erhalten.

Am positivsten in der älteren Generation ist der Wachtmeister gezeichnet, der sich gezielt nach der Lebenslage der Jugendlichen erkundigt und sogar darum bemüht ist, eine Lehrstelle für *Kohle* zu finden. Auch wenn es ihm nicht gelingt die Entwicklung der Ereignisse aufzuhalten, so ist es doch bezeichnend, dass *Dieters* erster Weg nach der Flucht aus dem Westen ausgerechnet zur Polizeiwache führt. Die Aufforderung an *Dieter*, noch mal gut über alles nachzudenken, schließt mit den Worten: „Denn ich bin schuld und du bist schuld. Wo wir nicht sind, sind unsere Feinde. Fang neu an“. Das Eingeständnis der eigenen Schuld steht bemerkenswerterweise an der ersten Stelle.

Demgegenüber kann die FDJ über den gesamten Film hinweg den Jugendlichen keine

Identifikationsangebote bieten; auf ihre Anwerbungsversuche ernten sie von Dieter lediglich spöttische Bemerkungen über bunte Abende; pauschal fertigt er sie damit ab, keine Zeit zu haben, sowie bei anderer Gelegenheit mit der Äußerung, dass jeder seine Erfahrungen am besten alleine mache. Selbst wenn der FDJ-Sekretär gegen Ende des Filmes darüber sinniert, dass man sich mehr mit Dieter hätte auseinander setzen müssen, stellt dies keinen wirklichen Entwicklungsprozess dar, denn die Position des belehrenden „sich mit jemandem Auseinandersetzens“ kennzeichnet ihn und die gesamte FDJ im Film von Anfang an. Bezeichnend ist, wenn diese Äußerung direkt mit der Antwort von Dieters Bruder konfrontiert wird: „Zusammensetzen wäre besser gewesen.“

3.2 Das Bild der Jugend im Film

In *Berlin – Ecke Schönhauser...* wird kein einheitliches Jugendbild konstruiert. Dennoch ist es möglich, die vier jugendlichen Protagonisten dem Typus des Halbstarcken zuzuordnen, der mit seinem gesellschaftliche Normen übertretenden Verhalten in der Öffentlichkeit Anstoß erregt; von der Darstellung einer Jugend im Sinne der Parteilinie als optimistisch in die Zukunft blickende FDJ-Mitglieder, die ihr Leben in den Dienst des Aufbaus des Sozialismus stellen, kann nicht im Geringsten die Rede sein. Der Film verurteilt das Verhalten der Jugendlichen nicht pauschal; vielmehr wirbt er um Verständnis und ist um eine differenzierte Ursachenforschung bemüht.

Die Auswirkungen des Krieges auf die Familien sind nicht zu übersehen: Karl-Heinz ist der einzige, dessen leiblicher Vater noch am Leben ist; vor allem bei Angela und Dieter, die beide nicht über ein eigenes Schlafzimmer verfügen, werden die beengten Wohnverhältnisse deutlich. Das szenische Arrangement unterstreicht häufig die Distanz zwischen Kindern und Eltern, so zum Beispiel bei Kohle, der stets um möglichst großen Abstand zu seinem Stiefvater bemüht ist. Ähnlich auffallend zeigt sich das bei Szenen zwischen Angela und ihrer Mutter, die die meiste Zeit ohne Blickkontakt miteinander kommunizieren – die beiden laufen aneinander vorbei, wenden die Gesichter bewusst voneinander ab, gelegentlich findet ein indirekter Blickkontakt über einen Spiegel statt und schon wenden sie einander wieder den Rücken zu. Darüber hinaus bleibt es überhaupt fraglich, ob zwischen den beiden noch von einer statt findenden Kommunikation die Rede sein kann, da auffallend häufig zwischen den sprachlichen Äußerungen der beiden zueinander kein inhaltlicher Bezug aufeinander festzustellen ist. Es sind also vor allem die beengten Wohnverhältnisse, mangelnde Kommunikation und Konflikte in den Elternhäusern, die die Jugendlichen auf die Straße treiben. Verstöße gegen gesellschaftliche Normen werden, so weit es sich um Harmlosigkeiten wie Rock'n'Roll tanzen oder Sachbeschädigungen handelt, in der Regel auf jugendlichen Überschwang zurückgeführt.

Eine Ausnahme stellt die Figur des Karl-Heinz dar, dessen Handlungen nicht relativiert werden und dessen negative Charaktereigenschaften im Verlauf des Films keine Korrektur erfahren. Die stark typisierende Charakterisierung der Figur ist wohl als ein abschreckendes Beispiel dafür zu interpretieren, wohin die Bereitschaft, das eigene Handeln bedingungslos dem Streben nach westlichem Luxus unterzuordnen, führen kann. Karl-Heinz, dessen kriminelle Laufbahn schließlich in einem versehentlichen Totschlag gipfelt, wird daraufhin von den westlichen Kriminellen mit den Worten „Das badest du ganz

alleine aus!“ im Stich gelassen. Dagegen wird im Osten nach Grundsätzen der Solidarität gehandelt, beispielsweise wenn Dieters Bruder Angela bei sich aufnimmt. Zeigt sich im Osten der Volkspolizist verständnisvoll und um die Jugend bemüht, so wird Kohle und Dieter im Westen mit Misstrauen und strengen Verhören begegnet. Der Höhepunkt in dieser Linie von negativen Auswirkungen westlicher Zivilisation ist Kohles Begeisterung für Westfilme, die ihn zu dem Experiment verleiten, durch das er ums Leben kommt.

Auf Dieter, der gefestigsten Persönlichkeit in der Gruppe der Jugendlichen, üben die „Versuchungen des Westens“ keine Anziehungskraft aus. Allerdings findet sich auch in der Charakterisierung Dieters kein Bekenntnis einer Jugend für den Sozialismus, vielmehr befördert sein individualistischer Charakter die Ablehnung der FDJ; seine Entscheidung für ein Leben im Ostteil der Stadt ist ausschließlich privat motiviert.

Kommt es also zu kriminellen Handlungen, so sind die Ursachen in schädlichen Einflüssen aus dem Westen zu suchen, wobei (in der Person des Polizisten) die Verantwortung auch den Erwachsenen zugeschrieben wird, die es nicht vermögen, die junge Generation besser vor diesen Einflüssen zu schützen und ihnen Alternativen anzubieten. Gerade hier ist eine der kritischsten Pointen des Films zu finden. Zumal in der Konfrontation der Reflexionen des FDJ-Sekretärs und des Bruders sehr deutlich gemacht wird, dass eine solche Verantwortungsübernahme nicht in noch mehr Belehrung liegen kann, sondern in einem Zusammenspiel aus Akzeptanz differenter Formen der Lebensgestaltung und Solidarität mit den Anderen.

Insgesamt weist der Film besonders in der Kontrastierung von Ost und West ausgeprägte ideologische Tendenzen auf, die mitunter durchaus platt herüberkommen und nicht allein den Zensurmaßnahmen geschuldet sind. So z.B. in der Einstellung in der Karl-Heinz am Bahnhof Zoo seine Kontakte zu den zwielichtigen Kriminellen des Westens knüpft, verkündet der Zeitungsmann im Hintergrund: „Atomwaffen für die Bundeswehr! 55 Milliarden für die Aufrüstung!“. Es darf davon ausgegangen werden, dass die Entwicklungen in der Bundesrepublik von den Parteimitgliedern Klein und Kohlhaase durchaus aus eigener Überzeugung kritisiert wurden.

4 Berlin um die Ecke

Mit dem Beginn der Dreharbeiten zu *Berlin um die Ecke* im Frühjahr 1965 wollten Klein und Kohlhaase an ihre drei Berlin-Filme der 50er Jahre anknüpfen, wobei sich allerdings mit dem Bau der Mauer der Schauplatz entsprechend verändert hat. In diesem Sinne ist es auch nicht mehr die Allgegenwart der offenen Grenze, die in das tägliche Leben der Protagonisten hineinwirkt, vielmehr kreist der Film um das Leben im Sozialismus. Auch die jugendlichen Protagonisten sind mittlerweile dem Treffpunkt der Straße entwachsen, ihre Konflikte entfalten sich im Arbeitsalltag im Betrieb und innerhalb ihrer zwischenmenschlichen Beziehungen im Privatleben. Dabei werden voneinander unabhängige Handlungslinien episodisch aneinandergereiht, wobei die beiden Filmemacher bewusst auf eine streng durchgehende Verknüpfung zu einem einheitlichen Handlungsstrang verzichteten (vgl. Schmidt 1994: 17). Auch diesem Film gingen wieder intensive Recherchearbeiten voraus, dieses Mal in einem Metallbetrieb in Berlin-Schöneweide, in dem auch Kohlhaases Vater tätig war und in dem auch die Dreharbeiten stattfanden. Dem Regisseur wird ein „Gestus sozialer Wahrhaftigkeit bescheinigt, der mit seinem Anspruch auf authentische Darstellung von Milieus einen engen Bezug zur erlebbaren Wirklichkeit der DDR ermöglicht“ (vgl. Trolle 2001: 49). Aufgrund des engen

Bezugs zum Berliner Arbeitermilieu glaubten die Filmemacher, selbst als im Zuge des 11. Plenum im Dezember 1965 die ersten Filme verboten wurden, noch an eine Chance ihres Films (vgl. Richter 1994: 203). Als er schließlich 1990 fertig gestellt werden konnte, wurden bewusst nicht alle Mängel in Bild und Ton behoben, mit der Absicht, die Auswirkungen der Zensur am Film selbst deutlich sichtbar werden zu lassen (vgl. Richter 1994: 203).

4.1 Die Protagonisten

Im Mittelpunkt des Films stehen die beiden Jugendlichen *Olaf* und *Horst*, die im Stangenzug eines Berliner Metallbetriebs arbeiten.

Die Haupterzähllinie thematisiert die Konflikte, die die beiden mit der älteren Generation in ihrem Betrieb auszutragen haben. Als gelernte Arbeiter fühlen sie sich gegenüber den ungelerten Alten, die im Laufe der Jahre die höchste Lohngruppe erreicht haben, unterbezahlt und fälschen deshalb ihre Lohnscheine. Als daraufhin die Jugendbrigade, der Olaf als Brigadier vorsteht, aufgelöst wird und die Betriebszeitung mit Nennung ihrer Namen über die Angelegenheit berichtet, reagieren die beiden, indem sie innerhalb einer Woche die Norm um ein Vielfaches überbieten, um einmal zu zeigen, was möglich wäre, wenn alle ohne „Kunstpausen“ arbeiten würden, wobei sich jedoch deutlich abzeichnet, dass derartige Arbeitsleistungen die veralteten Maschinen an ihre Grenzen treiben. Daraufhin werden sie auf einer FDGB-Sitzung zur Auszeichnung als Aktivisten vorgeschlagen; dass diese von Olaf abgelehnt wird, wird vor allem von dem alten Redakteur der Betriebszeitung „Hütte“ als eine ungeheuerliche Provokation empfunden. Der Generationenkonflikt im Betrieb eskaliert, als Horst, nachdem er nicht im Betrieb erschienen ist und deshalb von zu Hause abgeholt wurde, in seiner Wut an die Wand des Umkleideraums „Wir sind alle Sklaven!“ schreibt. Zunächst bestreitet er die Tat; es kommt zu einer lautstarken Auseinandersetzung zwischen Olaf und Hütte auf dem Hof. Als abends auch noch die Kriminalpolizei bei Olaf zu Hause erscheint, verprügelt er Hütte im Hausflur. Anschließend kommt es jedoch zu einer vorsichtigen Annäherung der beiden in Hüttes Wohnung.

Mit seiner Vorliebe für Motorräder, Cowboyhut und seiner Lederjacke verkörpert *Olaf* eine Fortsetzung des Halb Starkentypus der 50er Jahre. Er wohnt noch bei seinen Eltern, wo er sich ein Zimmer mit seinem jüngeren Bruder teilt; über seinem Bett hängt ein Poster von Marlene Dietrich. Die Familienverhältnisse scheinen intakt; Konflikte gibt es jedoch mit anderen Mietern, da die Jugendlichen die Waschküche nutzen, um an ihren Motorrädern herumzuschrauben. Doch ähnlich wie bei den Konflikten im Betrieb tritt Olaf den Vertretern der älteren Generation selbstbewusst entgegen; er wehrt sich gegen vorschnelle Stigmatisierungen, beispielsweise wegen seiner Lederjacke, und verfügt über einen ausgeprägten Gerechtigkeitsinn, was sich nicht zuletzt in der Auseinandersetzung um die Gehälter im Betrieb zeigt. Wird er in seiner Beziehung zu Karin eher in einer zurückhaltenden, ruhigen Art gezeigt, kann er, sobald er sich ungerecht behandelt fühlt, sehr impulsiv werden; sein Freund Horst lässt ihm dann gerne als Wortführer den Vortritt. Doch selbst in derartigen Situationen vermittelt Olaf stets das Gefühl, dass er zu den Überzeugungen steht, die er vertritt.

Demgegenüber erscheint *Horst* eher als ein unsteter, wenn auch nicht unsympathischer Charakter; von Olaf erfährt man, dass Horst von seinem Vater stets unter Druck gesetzt wurde; in der Schule sollte er Bestleistungen erbringen und sich daneben bereits in jungen Jahren parteipolitisch engagieren. Diesem Druck versuchte Horst sich zunächst zu entziehen: An seinem 18. Geburtstag ging er in den Westen, kam jedoch freiwillig wieder zurück. Bereits hier deutet sich eine impulsive Handlungsweise an, die bei Horst noch ausgeprägter als bei Olaf zu sein scheint. Als Olaf und Horst aus einer Kneipe geworfen werden, angeblich weil Horst handgreiflich geworden ist, war ein umgeworfenes Glas Bier die Ursache. In seinem betrunkenen Zustand bereut er es zutiefst, aus dem Westen zurückgekommen zu sein, wobei es in erster Linie Luxusgegenstände sind, von denen er Olaf vorschwärmt. Generell hat Horst ein Problem damit, sich gesellschaftlichen Zwängen zu beugen, den Krawattenzwang im Tanzlokal befolgt er auf seine Art: Er macht sich darüber lustig, indem er gleich vier Krawatten aus dem Ärmel zieht. Diese Charaktereigenschaften lassen seine Entgleisung im Umkleideraum des Betriebs konsequent erscheinen; da er Olaf nicht in Schwierigkeiten bringen möchte, bestreitet er auch ihm gegenüber zunächst die Tat. Das Unstete in Horsts Charakter bleibt bis zum Ende erhalten, es gelingt ihm nicht, den Konflikt zu bereinigen; er entscheidet sich erneut dafür Berlin zu verlassen, um in einer anderen Stadt der DDR einen Neuanfang zu wagen. In einem letzten Gespräch gesteht er Olaf doch noch die Wahrheit; trotz seiner Bitte, Freunde zu bleiben, zeichnet es sich ab, dass beide zukünftig getrennte Wege gehen werden.

Karin, die neben ihrer Tätigkeit als Küchenkraft als Sängerin in einem Tanzlokal und als Schauspielerin jobbt, lässt sich gerade scheiden und zeigt zunächst kein Interesse an einer neuen Beziehung. Von Olafs hartnäckigem Werben um sie lässt sie sich jedoch schließlich beeindrucken, am Ende werden sie ein Paar. Karin beginnt ein Studium und Olaf zieht aus der elterlichen Wohnung aus.

Den beiden jungen Protagonisten werden in ihren Arbeitskollegen verschiedene Vertreter der älteren Generation gegenübergestellt, deren Charakterisierungen im Vergleich zu Vertretern der älteren Generation in *Berlin – Ecke Schönhauser...* weitaus differenzierter ausfallen.

Paul Krautmann (Erwin Geschonek) aus der Reparatur hat bereits vor dem Krieg im Betrieb gearbeitet. Seine gesamte Hingabe gilt dem Betrieb, notwendige Reparaturarbeiten fertigt er auch noch außerhalb der Arbeitszeit an, auch wenn ihn Materialmangel – „ein Betrieb mit 2000 Mann und keine 16er Mutter“, wie er einmal Olaf gegenüber klagt –, sowie die ständige Stromverschwendung, da keiner in den Pausen die Maschinen abschaltet, regelmäßig zur Verzweiflung bringen. Als ihn der Meister nach seinem Herzinfarkt am Krankenbett besucht, gilt sein einziges Interesse den Arbeitsabläufen im Betrieb; selbst auf seiner Postkarte, die er aus seinem Kurort schreibt, erkundigt er sich noch nach dem Stand der Reparaturarbeiten. Dass er schließlich auch im Betrieb stirbt, symbolisiert noch einmal den Stellenwert der Arbeit als höchsten Zweck seines Lebens. Für die Haltung der Jugendlichen, für die die Arbeit ein Bereich des Lebens neben vielen anderen darstellt, hat er kein Verständnis; dennoch zeigt er sich fähig zum Dialog mit ihnen, beispielsweise, wenn er sich in der Mittagspause nach Olafs Problemen erkundigt.

Weitaus verständnisloser zeigt sich demgegenüber der Redakteur der Betriebszeitung *Hütte*, der den Jugendlichen ausgeprägt misstrauisch gegenübersteht. Seine Figur ist die emblematische Verkörperung des Antifaschisten, dessen Handlungen stets aus der Angst, das Erreichte wieder zu verlieren, motiviert sind, was deutlich wird, wenn er beispielsweise den jungen Parteisekretär fragt: „Denkst du nie, dass das alles noch mal verloren gehen könnte?“ – ein Gedanke, der ihm nach eigenem Bekunden schlaflose Nächte bereitet, wobei seine größte Sorge der Zuverlässigkeit der jungen Generation gilt, was sich in der gegenüber Olaf geäußerten Frage manifestiert: „Die Macht, Junge, ist dir klar, dass ihr die Macht habt? Und dass ihr sie morgen ganz alleine haben werdet?“ In seiner Empörung auf der FDGB-Sitzung gewinnt sein Charakter fast schon Züge einer Karikatur seiner selbst, die jedoch wieder an Harmlosigkeit verliert, wenn er Horst in der Auseinandersetzung um den Schriftzug im Umkleideraum mit dem Staatsanwalt droht und ihm am liebsten im Gefängnis sehen würde. Dennoch wird auch für diese Figur um Verständnis geworben, wenn man ihn gegenüber Olaf einsam in der Küche sitzen sieht, während noch die vorangegangene Äußerung „Das letzte Mal hat man mich auf dem Appellplatz geschlagen, einer der so jung war wie du, am 20. April 45.“ nachklingt.

Bereits in der Charakterisierung der einzelnen Figuren zeigt sich, dass der auftretende Generationenkonflikt weder der einen noch der anderen Generation angelastet wird, sondern die Ursachen dafür als in der menschlichen Gesellschaft angelegt interpretiert werden.

4.2 Das Bild der Jugend

Der zentrale Konflikt entfaltet sich zunächst an der Debatte um die gefälschten Lohnscheine, weswegen Olaf und Horst in der ersten Szene zum Meister zitiert werden. Konfrontiert mit den Vorwürfen reagiert Olaf zunächst trotzig mit den Worten: „Der Betrieb beschleißt uns doch och.“, wobei seine verschränkten Arme keine ausgeprägte Gesprächsbereitschaft signalisieren. Horst hält sich dabei, wie auch später in ähnlichen Situationen, im Hintergrund.

Als der Meister auf diese Form des Protestes zunächst autoritär mit der Auflösung der Jugendbrigade reagiert, erscheinen die jungen Leute geschlossen in dessen Büro. Olafs selbstbewusstem Auftreten – „Ick bin der Brigadier.“ – wird die Aufforderung des Meisters „Ich würde viel ruhiger sein.“ entgegengesetzt. Als erneut die ungerechte Bezahlung zur Sprache kommt, beruft sich Olaf auf den Sozialismus – „Aber mit Sozialismus hat das nichts zu tun.“ – , woraufhin ihm erneut der Lohnscheinbetrug vorgeworfen wird. Aus Olafs Antwort „Ja, ick weiß, damit habt ihr mich. Das hab’ ick nun mal gemacht.“ spricht durchaus die Einsicht, sich durch sein Handeln ins Unrecht gesetzt zu haben, aber auch die Bereitschaft, die Verantwortung zu tragen, so wie er auch in einer anderen Szene Horst auf dessen Wunsch, einfach abgehauen zu sein, entgegnet: „Wegen der Lohnscheine bin ick jeblieden, ick wollt’ nich kneifen.“

So gibt er schließlich während der FDGB-Sitzung auch zu, dass es „Quatsch“ war, die Lohnscheine zu fälschen. Jedoch kann er es auch dort nicht lassen, die ungerechte Bezahlung zur Sprache zu bringen, und beruft sich erneut auf sozialistische Lehren: „Gleicher Lohn für gleiche Leistung, hab’ ick mal jelernt!“ – aus diesem Satz spricht die Haltung einer Jugend, die im sozialistischen Sinne erzogen worden ist und nun gewillt ist, die Wirklichkeit auf die Umsetzung dieser Lehren zu überprüfen.

In dieser Äußerung zeigt sich sein Bewusstsein dafür, was er im Betrieb leistet. Das wird auch in seiner Auseinandersetzung mit Hütte auf dem Hof in Folge der Schmierereien im Umkleideraum deutlich, wenn er diesem vorwirft: „Aber Sie leben von meiner Arbeit, was ich hier produziere, davon rollt die Kugel, nicht von dem Quatsch, den Sie schreiben“.

Unmittelbar vorangegangen sind die Worte: „Erst waren wir Bummelanten, dann waren wir beinahe mal Aktivisten, jetzt kommt die Polizei; und die Betriebszeitung - immer Abteilung kehrt!“, woraus Olafs Abwehrhaltung gegenüber vorschnellen Stigmatisierungen seitens der älteren Generation spricht. Die Frustration, die diese Erfahrung für die Jugendlichen mit sich bringt, spricht deutlich aus Olafs Worten in der bereits erwähnten Hofszene: „Wir sind unten durch, ja, das isse, aber wir können tun und lassen, was wir wollen. Wir sind eben unten durch!“

Aus dieser Frustration scheinen schließlich auch die Tätlichkeiten Olafs gegenüber Hütte motiviert; als er daran anschließend in dessen Wohnung eingelassen wird, lautet seine erste Frage: „Warum glaubt uns keiner? Wir sind doch auch nicht anders als die anderen, wir machen doch unsere Arbeit“. Dass er dabei wiederholt in den Konflikt zwischen offiziell vermittelter und erlebter Wirklichkeit gerät, wird im Weiteren deutlich: „Aber ick seh doch, was passiert und manchmal stell ick fest, dass ick nicht ganz so glücklich bin, wie immer in der Zeitung steht.“ Abschließend gelingt es ihm in dieser Sequenz, den Konflikt in Worte zu fassen, in den die junge Generation gerät, wenn sie die ältere Generation in deren beständigem Bemühen um die Sicherung des Erreichten auf die Differenz zwischen vermittelter Lehre und Realität aufmerksam machen will: „Und wenn ick mal mit jemandem darüber reden will, dann heißt es: Sei dankbar! Sei froh, dass du nicht früher gelebt hast! Das klingt oft wie eine Ausrede und dann kotzt mich das alles an.“

Dennoch zeichnet sich in dieser Szene der Beginn eines Dialogs zwischen den Generationen ab; Olaf ist aus seiner Abwehrhaltung, die er noch zu Beginn des Filmes vertreten hat, herausgetreten, und Hütte zeigt Bereitschaft, ihm zuzuhören. Nach Pauls Tod ist es schließlich Olaf, der nun an seiner Stelle die Maschinen abschaltet, ein Symbol für dessen gelungene Integration in den Betrieb: Nun ist er an der Reihe, die Aufgaben der älteren Generation zu übernehmen. Zu guter Letzt ist es dann noch ausgerechnet Hütte, der ihm die Aufgabe überträgt, den Nachruf für Paul in der Betriebszeitung zu verfassen.

Während Pauls Gedanken selbst während seiner Krankheit immer wieder in den Betrieb zurückkehren, verfügt Olaf über eine Vielzahl privater Interessen, die ihn voll in Anspruch nehmen: Er verliebt sich in Karin, besucht mit seinem Freund Horst Tanzveranstaltungen, Geburtstagsfeiern, Kneipen und bastelt mit seinen Freunden an Motorrädern herum. Das Motorrad Olafs ist dabei als das stärkste Symbol seines Status als Jugendlicher und Halbstarker anzusehen. Er fährt auf ihm Karin nach ihrer ersten Begegnung nach Hause, er begleitet sie damit zur Arbeit, mit ihm holt er sie zum Baden ab und am Ende des Films fahren sie schließlich gemeinsam auf dem Motorrad davon. Mögen diese Freizeitinteressen heute banal erscheinen, so liegt ihre Bedeutung in der Differenz zur parteipolitischen Vision einer strebsamen Jugend im Dienste des Sozialismus. Das Privatleben wird nicht nach gesellschaftlich relevanten Nützlichkeitsabwägungen gestaltet oder in gleichgeschalteter und kollektivierter Form verbracht; freundschaftliche Beziehungen bestehen aufgrund persönlicher Sympathien und außerhalb der gesellschaftlichen Organisation der FDJ, die im gesamten Film keine Rolle spielt. Wenn Olaf mit Karin am Badensee liegt, sind es die harmlosen und

einfachen Dinge des Lebens, die im Mittelpunkt stehen: „N'Mann kratzt sich am Bauch... N'Kind is hinjefallen... Einer springt ins Wasser. Drei Segelboote haben mittelmäßigen Wind. Eine Frau ist Kuchen... Zwei küssen sich“. Karin, die in der vorangegangenen Szene müde und erschöpft bei ihrer Heimkehr von der Arbeit gezeigt wurde, lächelt nun; in ihrer Freizeit suchen die Menschen Erholung vom Berufsalltag. Privatleben und Arbeitsleben bleiben eigenständige Lebensbereiche und gehen nicht nach sozialistischem Ideal ineinander auf.

Vielleicht das stärkste Symbol für Olafs Individualität ist seine Lederjacke. So äußert er einmal gegenüber Karin: „Ich häng' an der Jacke, weil sie nicht von hier ist... Die hat keiner. Es ist Quatsch, aber so hat der Mensch seine Freude“ – womit allerdings auch gleich gesagt ist, dass das Tragen der Lederjacke vor allem privat motiviert ist und Olaf nicht beabsichtigt, damit politische Protesthaltungen zum Ausdruck zu bringen. Allerdings wird Olaf häufig aufgrund seiner Lederjacke stigmatisiert und vorschnellen Verdächtigungen ausgesetzt: „Ick bin es doch immer. Der mit der Lederjacke. Kommt mir bald so vor, als ob die Leute was gegen Leder haben.“

In der Lederjacke manifestiert sich der Ausdruck eines individuellen Lebensstils, der für die Jugend Konflikte mit sich bringt, da er mit einer Integration ins Kollektiv nicht zu vereinbaren ist. Für Olaf mag sich dieser Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft entschärfen, wenn er am Ende des Films die Jacke an seinen jüngeren Bruder weitergibt. Doch wenn dieser gemeinsam mit anderen Jugendlichen in der letzten Einstellung des Films auf der Straße Fußball spielt und lärmt, was wiederum das Schimpfen von Passanten zur Folge hat, wiederholt sich die Konfrontation von Gesellschaft und Individuum.

5 Produktionsbedingungen der DEFA

5.1 Entstehung und Kritik (Berlin – Ecke Schönhauser...)

„Die Filmgesellschaft DEFA hat wichtige Aufgaben zu lösen. Die größte von ihnen ist der Kampf für den demokratischen Aufbau Deutschlands, das Ringen um die Erziehung des deutschen Volkes, insbesondere der Jugend, im Sinne echter Demokratie und Humanität“, so Oberst Tulpanow bei ihrer Gründung am 17. Mai 1946 (zit. nach: Gersch 2004: 358). Als sich in den folgenden Jahren die künftige Spaltung Deutschlands immer deutlicher abzeichnete und der Kalte Krieg sich weiter zuspitzte, wurde auch das Filmwesen der DDR zunehmend von der Politik der Stalinisierung erfasst und zur Verbreitung propagandistischer Aussagen instrumentalisiert (vgl. a.a.O.: 363). Bevor ein Film zur Produktion freigegeben wurde, durchliefen Drehbücher und Szenarien in der Regel ein langwieriges und kompliziertes Abnahme- und Zensurverfahren (vgl. Zimmermann 2001: 66), wobei die Schwankungen und Sprünge in der Kulturpolitik der SED-Führung für die Künstler und Produzenten häufig kaum nachvollziehbar waren (vgl. Geiss 1997: 15). Als auf der II. Parteikonferenz der SED im Juli 1952, der Aufbau der Grundlagen des Sozialismus beschlossen wurde, sahen sie sich mit Vorwürfen der Lebensferne sowie der Rückständigkeit hinter gesellschaftlichen Errungenschaften konfrontiert. Dem Filmwesen wurde eine Krise bescheinigt, die über den Weg der Kunst des sozialistischen Realismus bewältigt werden sollte (vgl. Zimmermann 2001: 59; Schenk 1994: 63).

Im Jahre 1953 sorgten Stalins Tod sowie die Ereignisse um den 17. Juni in Berlin für Verunsicherung und Kursschwankungen in der Parteiführung; der proklamierte „Neue Kurs“ ermutigte die Filmschaffenden zur

Forderung nach größeren Freiheiten (vgl. Schittly 2002: 25).

Nachdem es bereits nach der Vorlage des Szenariums bei der HV Film zu ersten Auseinandersetzungen gekommen war, begannen die Dreharbeiten im Oktober 1956 zunächst ohne offizielle Drehgenehmigung, wobei man auf den großen Produktionsdruck setzte und von einer Zulassung schon allein aus wirtschaftlichen Gründen ausging (vgl. Zimmermann 2001: 110). Als im März 1957 der Rohschnitt besichtigt wurde, blieben Anton Ackermann als der Leiter der HV Film sowie einige seiner Mitarbeiter jedoch bei ihrer negativen Einschätzung: Da der gesamte Film bereits in seiner Grundkonzeption falsch sei, hätten auch die bisher geforderten und vom Regisseur vorgenommen Verbesserungen nichts daran geändert, dass der Film für eine neue Form des Dogmatismus gehalten werde, der schädlich auf die Menschen wirke und es deshalb unverantwortlich wäre, ihn so zu zeigen (vgl. Schenk 1994: 130). Demgegenüber stand jedoch die Meinung der Direktion und anderer Kollegen, die den Film „als eine formal und inhaltlich innovative politische Arbeit“ bewerteten (vgl. Heimann 1994: 292). Auch beim hinzugezogenen Zentralrat der FDJ, dem der Film Mitte Juni vorgeführt wurde, fand dieser eine überwiegend wohlwollende Aufnahme: Er wurde als ein positives Gegenstück zum westdeutschen Film *Die Halbstarken* (1956) gesehen, ebenso wie das Verhalten der dargestellten FDJ-Mitglieder als „wünschenswert“ beurteilt wurde (vgl. ebd.; Zimmermann, 2001: 112-113). Daraufhin wurde der Film schließlich zugelassen, war in den ersten Wochen nach der Premiere am 30. August 1957 nahezu ständig ausverkauft und erreichte in den nächsten drei Monaten über 1,5 Millionen Zuschauer (vgl. Claus 2002, 71; Schenk 1994: 131). In der Presse wird *Berlin – Ecke Schönhauser...* als mutiger und kritischer Film gelobt, dem vor allem seine hohe Authentizität und sein Bemühen um eine differenzierte Darstellung der Jugendlichen hoch anzurechnen sind, selbst wenn gelegentlich Schwächen in einer zu pauschalisierenden Behandlung der Elternhäuser gesehen werden (vgl. Edel 1970; Claus 2002: 71).

Auf der 2. Filmkonferenz im Juli 1958 nahm Ackermann seine Kritik aus der Stellungnahme zum Drehbuch wieder auf. Die Berlin-Filme wurden als exemplarisches Beispiel für eine Kritik der künstlerischen Methode des italienischen Neorealismus herangezogen, dem bescheinigt wurde, der Aufgabe der „ideellen Umgestaltung, der Erziehung der arbeitenden Massen im Geiste des Sozialismus“ (zit. nach: Trolle 2001: 26) kaum oder nur sehr ungenügend gewachsen zu sein. Seitens der HV Film wurde vor allem die mangelhafte Darstellung einer positiven Lebensalternative im Osten Berlins kritisiert (vgl. Zimmermann 2001: 141); in seinem Schlusswort forderte Staatssekretär Alexander Abusch in einer Zusammenfassung der Kritik, „Fragen der Jugend künftig mit einer richtigeren Orientierung, mit einer Orientierung auf unsere Jugend, die Träger der sozialistischen Entwicklung ist“ (zit. nach: Zimmermann 2001: 140) zu behandeln.

Konnten Klein und Kohlhaase während der Produktion ihres Filmes *Berlin – Ecke Schönhauser...* zunächst noch von einer großzügigeren Haltung der Filmbehörde, die vor allem dem hohen Produktionsdruck aufgrund der geringen Zahl eingegangener Drehbücher sowie den politischen Veränderungen in der Sowjetunion geschuldet waren (vgl. Zimmermann 2001, 145), profitieren, musste ihr Film in den folgenden Jahren, die wiederum von einer Verhärtung der Kulturpolitik geprägt waren, immer wieder als Beispiel für negative und unerwünschte DEFA-Filme erhalten (vgl. Schittly 2002: 26), bis auch ihm in der Folge des 11. Plenums 1966 keine weitere Zulassungsverlängerung erteilt wurde (vgl. Zimmermann 2001: 117).

In der gesamten Geschichte des Umgangs mit dem Film *Berlin – Ecke Schönhauser...* lässt sich wie bei

kaum einem anderen DEFA-Film „die Zerrissenheit innerhalb der Partei und das Schwanken zwischen der großzügigen Haltung in der Kulturpolitik und der dauerhaften Orientierung an der Filmresolution von 1952“ (vgl. a.a.O.: 148; ähnlich auch: Heimann 1994: 290) ablesen.

5.2 Entstehung und Kritik (*Berlin um die Ecke*)

Im Jahr 1965, in dem die Dreharbeiten zu *Berlin um die Ecke* ihren Anfang nahmen, kreisten die jugendpolitischen Debatten innerhalb des ZK der SED vor allem um ideologische Probleme; man widmete sich dem Auftreten so genannter jugendlicher Rowdys, an dem den Künstlern der DDR durch vermeintlich nachgewiesenen Skeptizismus in ihren Werken zumindest eine Mitschuld zugesprochen wurde (vgl. Trolle 2001: 82).

Bereits zwei Tage nach dem 11. Plenum wurden vom Politbüro die ersten Maßnahmen zu dessen Umsetzung beschlossen. Es kam zu zahlreichen Entlassungen in den DEFA-Studios (vgl. Trolle 2001: 87). Für *Berlin um die Ecke* wurde eine Bewertung des ideologischen Gehalts des Filmes nach bisherigem Produktionsstand eingefordert, wobei endgültige Entscheidungen zunächst verschoben wurden, da zu diesem Zeitpunkt noch kein vorführbares Material zur Verfügung stand. Nach einer ersten Vorführung des Rohschnitts im März 1966 wurden zunächst prinzipielle Änderungen verlangt und auch vorgenommen; dennoch wurden die Dreharbeiten Ende Mai unterbrochen, im Juli kam es zu einer erneuten Überprüfung, im September erschien schließlich die Stellungnahme durch die Abteilung Filmproduktion der HV Film, die ein endgültiges Verbot des Films bedeutete (vgl. a.a.O.: 99-100; Soldovieri 1998).

In dieser Stellungnahme wird der Film vor allem in drei Punkten kritisiert; der erste und schwerwiegendste Vorwurf lautet dabei, dass „der Film [...] von Anfang bis Ende [unterstellt], daß in unserer Republik ein Generationskonflikt besteht, der nicht aufzulösen geht“ (vgl. Stellungnahme zu *Berlin um die Ecke*, S. 30), was mit der sozialistischen Auffassung des Aufgehens des Einzelnen im Kollektiv nicht zu vereinbaren war. Zum zweiten wird in der Darstellung der Liebesbeziehungen, die lediglich auf Sexualität konzentriert seien, eine kritiklose Propagierung einer kapitalistischen Moral gesehen, die zudem noch als alltäglich und natürlich vermittelt wird (vgl. a.a.O.: 31). Schließlich ist es auch diese „kapitalistische Unmoral“ mit ihren Eigenschaften wie „Gewinnsucht, Unehrlichkeit, Betrug, Doppelzüngigkeit“, die Probleme in der Arbeit am Aufbau des Sozialismus hervorruft, weshalb dem Film, drittens, Verlogenheit in der Darstellung der sozialistischen Wirklichkeit sowie eine zutiefst pessimistische Grundhaltung vorgeworfen wird (vgl. ebd.).

Diese Vorwürfe des 11. Plenums erstaunen umso mehr, als die im Film geschilderten Widersprüche die Protagonisten eben nicht zu Frustration und Resignation führen. Vielmehr zeigt sich an dem optimistischen Blick in die Zukunft die Bereitschaft, die Missstände zu überwinden. Zwar zeichnet sich in der Schlusszene die Fortsetzung des Generationenkonfliktes im Sinne eines gesellschaftlich angelegten Konfliktes ab, doch wird mit der Entwicklung Olafs ein Ausblick auf eine Überwindung im Sinne einer individuell zu bewältigenden Integration gegeben.

6 Jugend für den Sozialismus? – Ein Vergleich

Beide Filme beziehen Stellung für die Jugendlichen in der DDR - *Berlin – Ecke Schönhauser...*, weil das

Verhalten der Jugendlichen nicht pauschal verurteilt wird, sondern die Filmemacher eine differenzierte Darstellung der Ursachen ihres Verhaltens zeigen sowie die Perspektive eines Neuanfangs eröffnen. In *Berlin um die Ecke* sind die jugendlichen Protagonisten sind durchweg als Sympathieträger angelegt. Darüber hinaus wird am Ende gezeigt, dass sich deren Entscheidung für einen individuellen Lebensstil mit einer Integration in die Gesellschaft vereinbaren lässt, wenn diese auch zunächst erkämpft werden musste. Dieser Generationenkonflikt wird weder der einen noch der anderen Generation angelastet, vielmehr wird er als ein gesellschaftlich konstantes Phänomen thematisiert.

Demgegenüber spielt der Generationenkonflikt in *Berlin – Ecke Schönhauser...* eine eher untergeordnete Rolle; vielmehr handelt er von den Gefährdungen, denen die Jugendlichen ausgesetzt sind und geht einher mit dem Appell an die ältere Generation, die junge besser davor zu schützen. Dabei sind starke ideologische Tendenzen im Film nicht zu übersehen, wenn vor allem der Westen als die Ursache allen (gravierenden) Übels ausgemacht wird.

Dass derartige ideologische Tendenzen in *Berlin um die Ecke* kaum eine Rolle spielen, mag vor allem historisch bedingt sein: Nach dem Mauerbau stellte sich die Frage nach alternativen Lebensmöglichkeiten im Ost- oder Westteil der Stadt für die Jugendlichen nicht mehr in dieser Weise, wobei mit Horsts Träumen von einem Leben in Kanada sowie der vereinzelt Namensnennung westlicher Städte und Länder hintergründig auf die stark eingeschränkte Reisefreiheit angespielt wird.

In Bezug auf die Leitfrage, ob in und mit den Filmen eine „Jugend für den Sozialismus?“ erzogen werden sollte, ist zu konstatieren, dass diese in beiden Fällen insofern nicht stattfindet, als darunter die *parteilpolitische* Auffassung verstanden wird, allerdings aber auch in beiden Filmen von einer „Jugend gegen den Sozialismus“ nicht die Rede sein kann. Dabei kann den Jugendlichen aus *Berlin – Ecke Schönhauser...* eine Haltung zugeschrieben werden, die weder für noch gegen den Sozialismus Stellung bezieht, da ihre Konflikte von diesem Dual nicht wirklich berührt werden. Selbst die Frage der Lebensalternative Ost-West stellt sich für sie nicht aus politischen Gründen und wird auch nicht nach entsprechenden Kriterien entschieden. Dabei ist bei den Jugendlichen aus *Berlin um die Ecke*, insbesondere bei Olaf, durchaus ein Bekenntnis zu sozialistischen Lehren sowie die Bereitschaft, seinen Teil zum Gelingen des Sozialismus beizutragen, auszumachen. Nur wird dieses von den Jugendlichen nicht im parteipolitischen Sinne durch Engagement für die FDJ sowie in der kritiklosen Umsetzung staatspolitischer Vorgaben gelebt. So gehen sie eben nicht von einem bereits realisierten Sozialismus aus, sondern überprüfen zunächst ihre Lebenswirklichkeit kritisch auf die Umsetzung sozialistischer Lehren.

Dass es möglich war, diese Filme, deren Bilder von Jugend in erster Linie nicht politisch verstanden sein wollen, dennoch aus politischen Gründen zu verbieten, mag verständlich werden vor dem Hintergrund einer Gesellschaft, in der auch das ‚Private politisch‘ verstanden wurde.¹¹ Zum einen ist es der Anspruch an die sozialistische Jugend, auch ihr privatestes Leben in den Dienst des Staates zu stellen und auch im privaten Bereich staatlichen Normen zu entsprechen. Das klingt durch die Filme mindestens auf zwei Ebenen an. Zum

¹¹ Ohse schließt sich der Interpretation der DDR-Verfassung von 1968 an, die sich entschieden „gegen die verlogene bürgerliche Fiktion von einer angeblich staatsfreien Sphäre, die durch das Bürgerrecht gesichert sein soll“ wende (Ohse, 2003, S.173).

einen gibt es im Film selbst Figuren (den FDJ-Funktionär in *Berlin – Ecke Schönhauser...* oder Hütte in *Berlin um die Ecke*), die eben diesen Anspruch an die Jugendlichen herantragen. Zum anderen aber macht es die kulturpolitische Reaktion auf die Filme deutlich, die genau diese Differenz von privaten Lebensentwürfen und sozialistischem Jugendideal den Filmen zum Vorwurf machte. Die Parallelen zwischen den Verurteilungen im Film und in den Verurteilungen der Filme sind beinahe offenkundig. Olaf verteidigt sich gegen Vorwürfe gegen seine Lebensweise damit, dass es an seiner Arbeit doch nichts auszusetzen gäbe – Kohlhaase war der Meinung, dass seine Filme deshalb nicht vom Verbot gefährdet seien, weil sie im Arbeitermilieu spielten.

Kohlhaase selbst scheint ein *Enfant terrible* wie Olaf zu sein, das sich auf seine tadellos recherchierte Arbeit beruft, ohne zu begreifen, dass es der sozialistischen (Kultur-)Politik darum nicht ging, sondern die Passung an das sozialistische Lebensideal auch im privaten Bereich zu erfolgen hatte, dass es also streng genommen überhaupt keinen privaten Bereich geben konnte, sondern auch auf diesen sich der Regelungs- und Normungs- und Erziehungsanspruch des Staates erstreckte. Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „privat“ kann hier rekapituliert werden. Das Private ist das der Öffentlichkeit geraubte. Insofern war schon die Behauptung, dass es so etwas wie Privatsphäre überhaupt gäbe, eine Sphäre, auf die die sozialistische Öffentlichkeit keinen Anspruch und auch keinen Zugriff habe, nicht nur politisch, sondern ein Akt der Opposition. So wurden schließlich auch Kleidungsstile und Verhaltensweisen Jugendlicher, die zunächst der Distinktion der eigenen Generation dienten, politisch aufgeladen, und die damit einhergehende Rezeption moderner Kulturelemente als Indoktrination durch den Westen aufgefasst (vgl. Ohse, 2003: 371).

Dass Kohlhaase diese Differenz von privatem und politischem in beiden Filmen aufrecht erhält, macht die Filme selbst zu im höchsten Maße politischen, ja oppositionellen Filmen. Interessanterweise scheint Kohlhaase dies entweder nicht bemerkt zu haben, oder aber er versuchte in schwejskscher Manier sich auf seine formalen und thematischen Sicherungen zu berufen, indem er darauf setzte, dass er Filme über Arbeiter drehte.

Mit seinem wiederholten Plädoyer für einen privaten Bereich ist Kohlhaase anscheinend nicht durchgedrungen. Vielmehr hat sich die kulturpolitische Reaktion auf seine Filme sogar noch verstärkt. Während *Berlin – Ecke Schönhauser...* zwar von den Zensurstellen kritisch diskutiert wurde, konnte *Berlin um die Ecke* diese Hürde nicht mehr überwinden. Statt von Liberalisierung wird man hier wohl von einer Verschärfung eines ideologischen Konzepts ausgehen müssen, das auf die völlige Unterwerfung des Lebens der Heranwachsenden unter ein sozialistisches Persönlichkeitsideal abzielte. Dass dies allerdings zu keiner Zeit der real-existierenden sozialistischen Jugend entsprach, deren Probleme und deren Welt- und Selbstgefühl viel eher in Kohlhaases Filmen gespiegelt wurden, schien die Zensoren nicht zu kümmern. Sie wollten die Welt – und sei es zumindest die Welt im Film – ihrem Ideal unterordnen. Wohl auch gerade auf dem Hintergrund der Erkenntnis, dass ein Medium wie der Film die Jugendlichen in der DDR erreichen konnte und somit ein echtes „Massenerziehungsinstrument“ auch für solche Jugendliche darstellen konnte, die dem Zugriff der üblichen staatlichen Erziehungsinstitutionen wie Schule und Berufsausbildung bereits entwachsen waren.

Zu einer Korrektur der gesellschaftlichen Realität halfen alle diese Verbots-Bemühungen jedoch nichts.

Vielmehr nahm der Rückzug ins Private im Laufe der DDR-Geschichte immer weiter zu und wurde auch zunehmend geduldet und selbst von leitenden Funktionären vollzogen (vgl. Merckens 2000, D. Pollack 1990). Dennoch wurde der offizielle Anspruch des Durchgriffs auf das ganze Leben stets aufrecht erhalten, wie die vierstündige Rede von Margot Honecker auf dem letzten Pädagogischen Kongress noch 1989 deutlich macht. An der Diskussion der zwei Filme Kohlhaases aus den 50er und 60er Jahren konnte gezeigt werden, dass diese Thematik schon vom Beginn der DDR an virulent war, nie gelöst, sondern nur entweder verdrängt wurde oder ihr durch verstärkten Konformitätsdruck begegnet werden sollte, eine Position die Kohlhaase schon in der Äußerung des FDJ-Sekretärs gegenüber Dieter anklingen lässt, „wir hätten uns mehr um ihn kümmern sollen“. Die verantwortlichen Funktionäre in der DDR scheinen dieser Devise treu geblieben zu sein und haben den kritischen Kommentar des Volkspolizisten und Bruders Dieters, „wir hätten uns früher mit ihm zusammensetzen sollen“ geflissentlich überhört.

7 Quellen- und Literaturverzeichnis

7.1 Filmographie:

- *Berlin – Ecke Schönhauser...* Regie: Gerhard Klein; Drehbuch: Wolfgang Kohlhaase; Produktionsjahr: 1956/57; Premiere: 30.08.1957.
- *Berlin um die Ecke.* Regie: Gerhard Klein; Drehbuch: Wolfgang Kohlhaase; Produktionsjahr: 1965; Premiere: 10.05.1990.

7.2 Quellen

- Politbüro des ZK der SED (1963/1965): Der Jugend Vertrauen und Verantwortung. In: Dokumente zur Jugendpolitik der DDR, o.O..
- Edel, Peter (1970): Berlin – Ecke Schönhauser. BZ am Abend, 02.09.1957. In: Institut für Filmwissenschaft (Hg.): Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik. Ausgewählte Rezensionen. Berlin.
- Kinder- und Jugendfilmzentrum in der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) (1994): Berlin um die Ecke, Jahrgang 45, Karla, Wenn du groß bist, lieber Adam. Dokumentation einer verlorenen Zeit. DEFA-Filme von 1965/66, Remscheid.
- Schmidt Hannes (1994): Es ging, in der damaligen Diktion, um den Schutz des Landes vor dem Unverstand der Filmemacher. Gespräch mit Wolfgang Kohlhaase. Geführt von Hannes Schmidt am 29. Januar 1990 in Berlin. In: Kinder- und Jugendfilmzentrum (1994), S. 15-18.
- Honecker, Erich (1994): Ein sauberer Staat mit unverrückbaren Maßstäben. Bericht des Politbüros an das 11. Plenum des ZK der SED, 15.-18.12.1965. In: Kinder- und Jugendfilmzentrum (1994), S. 7-11.
- Honecker, Margot (1989/2004): Unser sozialistisches Bildungssystem - Wandlungen, Erfolge, neue Horizonte. Referat auf dem 9. Pädagogischen Kongress der DDR (13.06.1989) Auszugsweise in: Benner, Dietrich/Eichler, Wolfgang/Göstemeyer, Karl-Franz /Sladek, Horst (Hrsg.): Quellentexte zur Theorie und Geschichte der Reformpädagogik, Teil 3.1, Weinheim 2004 S. 438 – 446.

- Stellungnahme der HV Film zu *Berlin um die Ecke* vom 29.09.1966. In: Film und Fernsehen, Heft 24 (1996), S. 30-31.

7.3 *Literatur*

- Agde, Günter (2004): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Aufbau-Verlag, Berlin.
- Claus, Horst (2002): Jugend in den fünfziger Jahren. „Berlin – Ecke Schönhauser...“. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Jugendbilder in den DDR-Medien, S. 62-75.
- Joshua Feinstein (2002): The Discovery of the Ordinary. Berlin – Ecke Schönhauser and the 20. Congress of the CPSU. In: (Ders.): The Triumph of the Ordinary. Depictions of Daily Life in the East German Cinema. The University of North Carolina Press. Chapel Hill & London, S. 45-77.
- Friedrich, Walter (1976): Jugend und Jugendforschung. Berlin.
- Friedrich, Walter (1997): Zur inhaltlichen und methodischen Forschung am ZIJ-Leipzig. In: Brislinger, Evelyn/Hausstein, Brigitte/Riedel, Eberhard (Hrsg.): Jugend im Osten. Berlin, S. 85-101.
- Geiss, Axel (1997): Repression und Freiheit. DEFA-Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung. Berlin, Potsdam.
- Gersch, Wolfgang (2004): Film in der DDR. In: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans H. (Hg.): Geschichte der deutschen Films, 2. Auflage, Stuttgart, S. 357-404.
- Griese, Hartmut M. (2000): Personale Orientierungen im Jugendalter – Vorbilder und Idole. In: Sander, Uwe/Vollbrecht, Ralf (Hg.): Jugend im 20. Jahrhundert. Berlin, S. 211-253.
- Grotum, Thomas (1994): Die Halbstarke. Zur Geschichte einer Jugendkultur der 50er Jahre, Frankfurt, New York.
- Heimann, Thomas (1994): DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Berlin. (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Jg. 35, Bd. 46).
- Jüngling, Irina (1994): Jugend in Deutschland in den fünfziger Jahren und ihre Widerspiegelung in den Spielfilmen „Die Halbstarke“ und „Berlin – Ecke Schönhauser“ – ein analytischer Vergleich (Diplomarbeit), Potsdam, Babelsberg.
- Jüngling, Irina (1995): Halbstarke vom Wedding und von der Schönhauser. In: König/Wiedeman/Wolf (1995): 69-75.
- König, Ingelore/Wiedemann, Dieter/Wolf, Lothar (1995) (Hrsg.): Zwischen Bluejeans und Blauhemden – Jugendfilm in Ost und West. Henschel Verlag, Berlin.
- Krenzlin, L. (2004). Vom Jugendkommuniqué zur Dichterschelte. In: Agde (2004), S. 133-159.
- Lauffer, Jürgen/Röllecke, Renate/Wiedemann, Dieter (1995): Jugendfilm spezial. Aufwachsen in getrennten Staaten. Deutsche Jugendfilme aus Ost und West. Medienpädagogische Handreichung 5. GMK. Bielefeld.
- Maase, Kaspar (1992): BRAVO Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren, Hamburg.
- Merkens, Hans (2000): Übereinstimmung und Differenz - Jugend in der DDR. Baltmannsweiler:

Schneider Verlag.

- Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz 2003.
- Möller, Kurt (2000): Politische Orientierungen von Jugendlichen. In: Sander, Uwe/Vollbrecht, Ralf (Hg.): Jugend im 20. Jahrhundert. Berlin, S. 254-278.
- Ohse, Marc-Dietrich (2003): Jugend nach dem Mauerbau. Anpassung, Protest und Eigensinn (DDR 1961-1974), Berlin.
- Poiger, Ute (2003): "Amerikanisierung oder Internationalisierung? Populärkultur in beiden deutschen Staaten," Aus *Politik und Zeitgeschichte* B45, S. 17-24.
- Pollack, Detlef (1990): Das Ende einer Organisationsgesellschaft: systemtheoretische Überlegungen zum gesellschaftlichen Umbruch in der DDR. In: Zeitschrift für Soziologie 19, S. 292-307.
- Richter, Erika (1994): Zwischen Mauerbau und Kahlschlag 1961 bis 1965. In: Filmmuseum Potsdam (Hg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992, Berlin, S. 159-211.
- Schenk, Ralf (1994): Mitten im Kalten Krieg 1950-1960. In: Filmmuseum Potsdam (Hg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992, Berlin, S. 51-157.
- Schittly, Dagmar (2002): DDR-Alltag im Film. Verbotene und zensierte Spielfilme der DEFA. In: Aus *Politik und Zeitgeschichte*, Bd. 17, S. 23-29.
- Skyba, Peter (2000): Vom Hoffnungsträger zum Sicherheitsrisiko - Jugend in der DDR und Jugendpolitik der SED 1949 - 1961. Köln.
- Soldovieri, Stefan (1998): Negotiating censorship : GDR film at the juncture of 1965/66. Wisconsin-Madison, Univ., Diss.
- Sparschuh, Vera/Koch, Ute (1997): Sozialismus und Soziologie - Die Gründergeneration der DDR-Soziologie. Versuch einer Konturierung. Opladen.
- Stiehler, Hans-Jörg (1995): Jugendfilm und Jugendforschung – Zweckehe auf Zeit? In: König/Wiedemann/Wolf (1995): 107-119.
- Trolle, Kristina (2001): Filmzensur in der DDR – die verbotenen DEFA-Spielfilme des Jahrgangs 1965/66, Berlin.
- Wiegmann, Ulrich (2007): Pädagogik und Staatssicherheit. Metropol-Verlag, Berlin.
- Wiedemann, Dieter (1970): Die Filmkritik als ein Element des kulturellen und damit gesellschaftlichen Lebens der DDR. Potsdam-Babelsberg.
- Wiedemann, Dieter (1980): Filmkommunikation und Persönlichkeitsentwicklung Jugendlicher. Empirische Ergebnisse und theoretische Aussagen zur Entwicklung des Verhältnisses Jugendlicher zum Film. Dissertation. Berlin.
- Wiedemann, Dieter (1995a): Der DEFA-Jugendfilm und seine empirische Erforschung. In: König/Wiedemann/Wolf (1995): 121-127.
- Zimmermann, Stefanie (2001): DEFA-Spielfilme und Kulturpolitik der DDR 1953-1958 (Magisterarbeit). Kassel.