

Kunst unter Kontrolle



Filmzensur in Europa

Ein **CINEGRAPH** Buch

edition
text+kritik

Kunst unter Kontrolle Filmzensur in Europa

Redaktion
Johannes Roschlau

et+k

edition text + kritik

Mit Unterstützung der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg sowie von: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin, und Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt und Wiesbaden

Abbildungen: Anna Bohn (3); Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin (2); DEFA-Stiftung, Berlin (1); Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen, Berlin (9); Deutsches Filminstitut - DIF, Frankfurt und Wiesbaden (2); Filmmuseum Austria, Wien (2); Filmmuseum Potsdam (3); Národní filmový archiv (NFA), Prag (4); Österreichisches Filmmuseum, Wien (2)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar

ISBN 978-3-86916-372-7

E-ISBN 978-3-86916-375-8

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG,
München 2014
Levelingstr. 6a
81673 München
www.etk-muenchen.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer / Konzeption: Dieter Vollendorf
Umschlagabbildung: DIE SÜNDERIN (1950/51, Willi Forst): Hildegard Knef, Gustav Fröhlich (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin)

Satz: Robert Wohlleben, Grünebergstraße 78, 22763 Hamburg
Druck und Verarbeitung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Neustädter Straße 1–4, 99947 Bad Langensalza

Inhalt

ÜBERWACHEN – BESCHNEIDEN – VERBIETEN	7
Günter Jordan SEINE HOHEIT GENOSSE STAAT Filmzensur in der DDR	11
Julian Petley »A CURIOUS ARRANGEMENT« Das British Board of Film Censors/Classification (BBFC) und der Staat	21
Michael Achenbach, Thomas Ballhausen EIN »WIENER GENRE«? Zur Erfolgs- und Zensurgeschichte der Saturn-Film (1906–1910)	34
Paolo Caneppele SCHMALFILME – KLEIN ZENSIERT? Zensurpraxis bei Amateurfilmen in Österreich 1928–38	44
Anna Bohn ENTSITTLICHEND – VERROHEND – ANSTÖSSIG Auf der Spur deutscher Filmzensurdokumente in russischen Archiven	53
Georg Eckes POLITISCHE FILME – POLITISCHE ZENSUR? Die SPD als Zensurgesetzgeber und Filmproduzent in der Weimarer Republik	65
Ivan Klimeš DIE LEISTUNGSSCHAU ALS TRIBUNAL Das Festival des tschechoslowakischen Films in Banská Bystrica 1959	78
Ralf Schenk DIE FALKEN UND DIE TAUBEN Skizzen zu Vorfeld und Nachwirkungen des SED-Verbotsplenums im Dezember 1965	88

Milan Klepikov EINE GALGENFRIST Die zaghafte, aber unvermeidliche Wiedereinführung der Zensur im tschechoslowakischen Film nach 1968	101
Carla Mereu Keating »AS TIME GOES BY« YOU MUST NOT REMEMBER THIS Vergangenheitsbereinigung in der italienischen Fassung von CASABLANCA	109
Joseph Garncarz »NICHT ZUR VORFÜHRUNG IN DEUTSCHLAND GEEIGNET« Die deutsche CASABLANCA-Fassung von 1952	122
Francesco Bono ÄSTHETISCHE ZENSUR Zu den (west-)deutschen Fassungen von Luchino Viscontis SENSE und ROCCO E I SUOI FRATELLI	136
Andreas Kötzing »DER BUNDESKANZLER WÜNSCHT EINEN HARTEN KURS ...« Bundesdeutsche Filmzensur durch den »Interministeriellen Ausschuß für Ost/West-Filmfragen«	148
Ursula von Keitz ZWISCHEN HIMMEL UND HÖLLE Zum Provokationspotenzial des Religiösen in Filmen der 1970er und 1980er Jahre	160
Register	174
Dank	178
Autoren	179

ÜBERWACHEN – BESCHNEIDEN – VERBIETEN

Seit es das Kino gibt, sahen sich staatliche Behörden, Kirchenvertreter, Pädagogen und Interessenverbände genötigt, dem einflussreichen Massenmedium inhaltliche und ästhetische Grenzen zu setzen. Die Suggestivkraft des Films galt ihnen als potenzielle Gefahr für die Psyche des Publikums, die moralischen Grundlagen der Gesellschaft und das Funktionieren politischer Systeme.

Als gefährdet galten im Lauf der Zeit nicht nur die seelische und moralische Verfassung der Zuschauer sondern auch die »öffentliche Ordnung«, die außenpolitischen Beziehungen, der »Wehrwille der Volksgemeinschaft«, die »freiheitlich-demokratische Grundordnung« und der »Aufbau des Sozialismus«. Was von Gesetzgebern und Machthabern für unerwünscht, tabuisiert und verboten erklärt wurde, durfte überhaupt nicht oder nur entschärft auf der Leinwand erscheinen. Wenn Regisseure Erotik, Gewalt, religiöse Symbole, Politik und die Schattenseiten der sozialen Realität ins Bild setzen wollten, gerieten sie schnell in den Grenzbereich des Darstellbaren und mussten mit Schnittauflagen, Verboten oder Strafanzeigen rechnen. Die erforderlichen Präventionsmaßnahmen reglementierten die Arbeit von Filmproduzenten, Verleihern und Kinobesitzern. Die Praxis entwickelte sich von der Visitation der Wanderkinos durch den Ortsgendarm über die Erteilung von Zensurkarten durch zentrale Prüfstellen bis zu ausgefeilten Systemen staatlicher Produktionsüberwachung und dem Jugendschutz der »Freiwilligen Selbstkontrolle« der Filmwirtschaft.

Doch die Arbeit der Zensurbehörden – soweit sie öffentlich wurde – stieß auch regelmäßig auf Kritik, weil ihre gesetzlichen Grundlagen meist große Interpretationsspielräume boten und die von ihnen unterstellten Filmwirkungen letztlich auf Spekulation beruhten. Die internen oder öffentlichen Auseinandersetzungen darüber, in welcher Form Schattenseiten der sozialen Realität oder heikle Themen wie Erotik, Gewalt und Religion auf der Leinwand erscheinen durften, spiegelten und beeinflussten zugleich die gesellschaftlichen und politischen Diskurse der Zeit. Die offizielle Definition des Nicht-Darzustellenden hatte nicht zuletzt entscheidende Auswirkungen auf Erzählstrategien und Bildsprache deutscher und europäischer Regisseure, die sich in diesen Grenzen einrichteten oder sie zu überschreiten versuchten.

Die Beiträge dieses Bandes verfolgen die Entwicklung der Filmzensur im Europa des 20. Jahrhunderts anhand ausgewählter Aspekte der deutschen, öster-

reichischen, tschechoslowakischen und britischen Filmgeschichte. Die spektakulären Verbotsfälle, mit denen Filmzensur im Allgemeinen assoziiert wird, sind mit einigen Beispielen vertreten, stehen aber nicht allein im Fokus. In der Regel wurden Filme nämlich zugelassen, Verbote waren die Ausnahme und bildeten gewissermaßen die kleine, aber Aufsehen erregende Spitze eines riesigen Eisbergs. Der für die Öffentlichkeit unsichtbare Teil bestand dagegen in der geräuschlosen Arbeit der Filmzensur, die einen Film nach kürzeren oder längeren Verhandlungen freigab – auch wenn er mitunter nicht mehr so aussah, wie es sich der Regisseur vorgestellt hatte.

Neben der Analyse von punktuellen Hoheitsakten mit Verbotscharakter ist deshalb auch die Untersuchung der grundlegenden Aushandlungsprozesse notwendig, die zu positiven Ergebnissen führten. In beiden Fällen ist zu fragen: Wer sind die handelnden Akteure, und was sind ihre Motivationen? Wie sind die Institutionen der Filmzensur strukturiert, und nach welchen Vorgaben arbeiten sie? Welche politischen, ideologischen und wirtschaftlichen Faktoren beeinflussen die Handhabung der Zensur? Der vorliegende Band versucht zudem, die thematische Perspektive über den Bereich der »klassischen« Zensur hinaus auf das gesamte Spektrum der Filmkontrolle zu erweitern und nimmt deshalb auch andere Formen der Einflussnahme auf Produktion, Distribution und Aufführung wie Einfuhrverbote und die Bearbeitung von Synchronfassungen durch Verleiher in den Blick.

Darüber, wie der Staat und der einzelne Bürger vor »Gefährdungen« durch mediale Produkte zu schützen sei, gab und gibt es in verschiedenen Gesellschaftsordnungen höchst unterschiedliche Auffassungen. In demokratisch verfassten Systemen wie der Bundesrepublik Deutschland und Großbritannien hat die Staatsmacht die Zensurgewalt an Institutionen delegiert, die von der Filmwirtschaft getragen werden. Sie orientieren sich in ihren Regularien an einem gesellschaftlich-politischen Grundkonsens über die Grenzen der in der Verfassung garantierten Meinungsfreiheit. Dieser Kompass muss jedoch aufgrund sozialer und politischer Veränderungen regelmäßig »nachjustiert« werden und unterliegt damit einer ständigen Einflussnahme diverser Interessengruppen und Institutionen. Totalitäre Systeme setzen weniger auf die klassische Nachzensur als auf eine möglichst umfassende Kontrolle der Filmherstellung. Durch deren Verstaatlichung fungieren die Machthaber als Produzenten und Zensoren zugleich und können so auf jeder Stufe der Produktion Einfluss auf die Gestaltung eines Films nehmen. Beiträge zum britischen BBFC und dem Wandel seiner Prüfpraxis von »Censorship« zu »Classification« sowie zur umfassenden Lenkung und Überwachung der DEFA-Produktion durch Partei und Staat skizzieren die gegensätzlichen Modelle.

Die Zensurverhältnisse in der Stummfilmzeit werden in Texten zum Kino in Österreich und in der Weimarer Republik beleuchtet, die bisher wenig erforschte Aspekte des Themas untersuchen. Für die österreichische Zensurpraxis sind dies der Umgang der Polizeibehörden mit den erotischen »Herren-

abend-Films« der wiener Saturn-Film und die Kontrolle der öffentlichen Auf-führung von Amateurfilmen. Die Umsetzung des Reichslichtspielgesetzes von 1920 in der Weimarer Republik durch die Filmprüfstellen wird anhand von neu entdeckten Zensurausschnitten in ihrer »sittlich-moralischen« Argumen-tation und anhand von Partei- und Wahlwerbefilmen in ihrer politischen Aus-prägung untersucht.

Trotz Rundumüberwachung der Filmproduktion waren auch im »real existie-renden Sozialismus«, in der DDR und der Tschechoslowakei, Filmverbote und Produktionseinstellungen nicht zu vermeiden, wenn politische Umschwünge nach Machtkämpfen zwischen Reformern und Dogmatikern, Interventionen von außen oder Machtverschiebungen innerhalb des Ostblocks eine ideologi-sche Kursänderung erzwangen. Zum Opfer wurden damit in erster Linie die Filmproduktionen an den Bruchstellen zwischen »Tauwetter«-Phasen und kul-turpolitischen »Eiszeiten«. Drei Beiträge konzentrieren sich auf historische Sit-uationen, in denen Kulturpolitiker die Notwendigkeit eines filmpolitischen »Kahlschlags« sahen, und analysieren vergleichend Ausgangslage, Mechanis-men und Folgen der Filmkonferenz in Banská Bystrica 1959, des 11. Plenums des ZK der SED im Dezember 1965 und der Zensurwelle nach der Niederschlagung des »Prager Frühlings«.

Ein weiterer Schwerpunkt veranschaulicht die erstaunliche Bandbreite der Eingriffe und Gegenmaßnahmen, denen Filme im Laufe ihrer Herstellung und Verwertung in der Bundesrepublik Deutschland ausgesetzt sein konnten. Ein eher unbekanntes Kapitel ist dabei die Rolle von Verleihfirmen als »Zensoren« ausländischer Filme, die durch Schnitte und Dialogverfälschungen in der Synchronisation auf den vermuteten Publikumsgeschmack und den Kriterien-katalog der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) zugerichtet wurden. Ein Extrembeispiel ist der Umgang mit Michael Curtiz' CASABLAN-CA, dessen Verstümmelung zum »nazifreien« Melodram in der deutschen Syn-chronfassung von 1952 im Vergleich mit der 1947 für das italienische Kino erfolgten Umarbeitung analysiert wird. Ein Überblick über die bundesdeut-schen Fassungen zweier Filme von Luchino Visconti verdeutlicht dagegen be-sonders die unterschiedlichen Beweggründe für die durch Verleiher und FSK vorgenommenen Änderungen.

Den Augen der Öffentlichkeit noch stärker entzogen als die Eingriffe durch den Verleih war lange Zeit der bonner »Interministerielle Ausschuß für Ost-West-Filmfragen«, der sich zu Zeiten des Kalten Kriegs präventiv mit ausländischen Filmen beschäftigte: Seine – vom Grundgesetz nicht gedeckte – Arbeit bestand in der Verhinderung des Imports von »verfassungsgefährdenden« Produktio-nen aus den Ländern des Ostblocks.

Eine Analyse der Debatten um provozierende Religionskritik in Filmen der 1970er und 80er Jahre erhellt schließlich das gesellschaftspolitische Span-nungsfeld, in dem neben der FSK religiöse und politische Gruppen, Pädago-gen, Medienöffentlichkeit, Polizeibehörden und die Justiz auf die Freigabe und

Aufführung von Filmen Einfluss zu nehmen versuchen. Bei Herbert Achternbuschs Skandalfilm *DAS GESPENST* reichten die Gegenmaßnahmen seiner Widersacher von handgreiflichen Protestaktionen vor Kinos über Strafanzeigen, lokale Aufführungsverbote und Beschlagnahmungen von Kopien bis zum Einfrieren von Fördergeldern durch den Bundesinnenminister.

Das weitgespannte Spektrum der Beiträge, die das Thema aus den unterschiedlichsten Perspektiven durch ein ganzes Jahrhundert verfolgen, mag auf den ersten Blick etwas disparat erscheinen. Die Notwendigkeit, sich immer wieder auf andere inhaltliche Zugänge, verschiedene historische Zeitabschnitte und wechselnde politische Systeme einzulassen, bietet jedoch die Chance, sich den Grundfragen und Mechanismen der Filmzensur anzunähern. Aus der vergleichenden Zusammenschau ergeben sich idealerweise anregende Hinweise darauf, wo es in Aufbau und Zielsetzung ihrer Institutionen noch wenig beachtete Kontinuitäten und Parallelen gab und wie sozialer Wandel und historische Umbrüche die Aufgaben und Kriterien der Filmkontrolle immer wieder veränderten.

Johannes Roschlau

Berlin, im Sommer 2014

Günter Jordan

SEINE HOHEIT GENOSSE STAAT Filmzensur in der DDR

Film in der DDR war Staatssache. Er war ein Posten im Institutionen- und Wirtschaftsgefüge, in Staatshaushalt und Rechtsordnung. Das Staatsmonopol auf Produktion, Verleih und Vorführung von Film wurde durch das Lizenz- und Zulassungsrecht in Regeln gefasst und von der Hauptverwaltung (HV) Film im Ministerium für Kultur durchgesetzt und kontrolliert.¹ Volkseigene DEFA-Studios und Filmbetriebe hatten per se eine Lizenz. Gesellschaftliche und private (freie) Hersteller von Industrie-, Werbe- und Trickfilmen sowie freie Kinobetreiber erhielten auf Antrag eine Lizenz, Ministerien oder Institutionen eine Globallizenz. Das Lizenzrecht verschaffte dem Staat die Möglichkeit, eigenständige Filmproduktionsfirmen zu verhindern, die sich dem Zugriff der Entscheidungsträger entzogen. Davon wurde restriktiv Gebrauch gemacht.

Das Prozedere

Die öffentliche Vorführung von Filmen jeder Art und Herkunft, gleich, ob von DEFA-Studios oder aus dem Ausland, bedurfte der staatlichen Zulassung auf Antrag der Hersteller bzw. Betreiber. Am Zulassungsverfahren waren beteiligt: der Leiter der HV Film bzw. sein Stellvertreter oder Beauftragter; die Abt. Filmabnahme und -kontrolle (FAK) bzw. Sektor Filmzulassung und -kontrolle; Progress Film-Vertrieb und DEFA-Außenhandel. Mit der Abnahme des Films und seiner Zulassung für öffentliche Vorführungen waren Festlegungen für Kopienzahl, Exportfreigabe, Festivalteilnahme und Jugendprädikat sowie die Aufnahme in die Zulassungskartei und die Ausfertigung der Zulassungskarte verbunden – so gesehen ein effektives Verfahren. Für Einzelveranstaltungen wurden Sonderzulassungen erteilt.

Die Zulassung war in der Regel auf fünf Jahre befristet, konnte aber auf Antrag oder nach Durchsicht verlängert werden. Sie beinhaltete regelmäßige Überprüfung der Filme auf technischen Zustand und inhaltliche Alterung sowie die anschließende Verlängerung oder Aufhebung der Zulassung. Antrag wie Zulassung oder Ablehnung bedurften einer Begründung. Hersteller (Studiorektoren und Auftraggeber bei freien Herstellern) hatten Beschwerde-recht beim Leiter der HV Film; ein darüber hinausgehender Rechtsweg war nicht vorgesehen. Das Zulassungsverfahren galt auch für ausländische Film-

wochen in der DDR sowie für die Filmausleihe von ausländischen Kulturzentren. Für Filme der Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche hatte die Auswahlkommission die Zulassungsfunktion inne. Die Übernahme dortiger Filme und von Filmen des Staatlichen Filmarchivs für Archivfilmtheater und Filmklubs wurde von einer Abnahmekommission geprüft und mit der Zulassung versehen. Vorführung von Filmen ohne Zulassungskarte war unter Strafandrohung verboten.

Es waren Filmklubs, die langjährige Arbeitskontakte zum tschechoslowakischen, ungarischen und polnischen Kulturzentrum in Berlin pflegten, deren Leiter »zu risikofreudigen Partnern der nicht minder unkonventionell agierenden Basis« wurden, »sehr zum Mißvergnügen der Obrigkeit, die sich aber zu meist diplomatischer Rücksichten wegen scheute, dieses subversive Treiben radikal zu beenden.«² Namentlich aus dem thüringer Raum wurden Stafetten organisiert, um Kopien aus Berlin abzuholen und anderntags persönlich wieder abzuliefern, unterm Mantel des Schweigens, auch das des Vorführers. Auf diesem Wege fanden Filme in der DDR ein Publikum, die von den Einkäufern ignoriert wurden. Es waren nicht nur regionale Behörden, sondern die Leitung der Zentralen Arbeitsgemeinschaft (ZAG) der Filmklubs selbst, welche die Anweisung bedienten, »daß es nicht statthaft ist, Filme in Filmklubs zu spielen, die keine staatliche Zulassung haben und für deren Vorführung auch keine Sonderzulassung beantragt und genehmigt wurde.«³ Cineasten machten sich gleich auf den Weg nach Warschau zur jährlichen Konfrontacja oder nach Ungarn zur Filmschau in Eger.

Selbst gesellschaftliche Einrichtungen agierten dabei nicht in einem Schutzraum. So kam es vor, dass die Akademie der Künste der DDR für ein wichtiges Auslandsprogramm kurzfristig anstelle eines nicht angelieferten Films einen Ersatzfilm aus West-Berlin besorgte, ohne dafür eine Zulassung eingeholt zu haben, und sich dafür prompt eine Schelte des stellvertretenden Kulturministers einhandelte. Ansonsten stellten sich Wirtschafts-, Wissenschafts- und Kultureinrichtungen treu und brav an und befolgten den vorgeschriebenen Weg. Die Kriterien der Zulassung waren weder aufgelistet noch festgeschrieben. Zulassung erfolgte auf einer ominösen »Grundlage der kulturpolitischen Orientierungen von der Partei und ihrer Präzisierungen in den Weisungen des Ministers für Kultur«.⁴ Mal ging es um Moral, mal um die SMG – die »sozialistische Menschengemeinschaft« – mal um die aus dem Ruder laufende Wirtschaftslage, mal um Außenpolitik. Phasen strenger Zensur und Phasen der Lockerung hingen nicht nur vom politischen Kleingeist, sondern auch von der politischen Großwetterlage ab. Bei den »Wachsamkeitskampagnen«⁵ ging es nicht um Sittenstrenge und Jugendschutz, sondern um politischen Sittenschutz. Das war allen im Filmgeschäft klar. Unabhängig davon mussten ab 1966 Drehbücher gegebenenfalls Fachabteilungen zuständiger Ministerien zur Begutachtung vorgelegt werden. Die Kulturabteilung des ZK der SED hatte das Ganze im Blick. Das wussten natürlich der Kulturminister und sein Stellvertreter für Film.



Das Beil von Wandsbek (1950/51, Falk Harnack): Erwin Geschonneck

Nicht, dass sie alles hinnahmen, aber sie wussten, wann eine Auseinandersetzung mehr beschädigte als den Film und folglich aussichtslos war. Verbote erfolgten zumeist nicht durch die Zulassungsabteilung, sondern folgten politischer Einflussnahme von außen und wurden von Staats wegen nachvollzogen: Auslöser waren das ZK der SED (*DAS BEIL VON WANDSBEK*, 1950, Falk Harnack; *KARLA*, 1965, Herrmann Zschoche; *JADUP UND BOEL*, 1979–81, Rainer Simon), Ministerien (*JUGENDWERKHOF*, 1982, Roland Steiner), die Sowjetunion (*SONNENSUCHER*, 1957/58, Konrad Wolf) oder Polen (*DER AUFENTHALT*, 1982, Frank Beyer). Das »Kahlschlag«-Plenum der SED im Dezember 1965 betraf nur wenige bereits zugelassene Filme, denen die Zulassung wieder entzogen wurde; die meisten Filme wurden aus politischen Gründen gar nicht erst zur Zulassung eingereicht bzw. bereits im Produktionsprozess abgebrochen. »Von nun an war die anleitende und kontrollierende Administration (...) gehalten und entschlossen, öffentlichen Abbrüchen im Drehprozess oder gar der Zurückziehung von Filmen aus dem Spielplan durch vorausschauende Vorsicht, zensorische Strenge und umsichtige Risikominimierung vorzubeugen. Das (...) hatte natürlich lähmende Folgen.«⁶ Schadensbegrenzung in kleiner Münze bei erwartbarem Gegenwind: Filmeinsatz beschränkt auf Studiokinos, reduzierte Kopienzahl, keine Premiere in einem

Erstaufführungstheater, Zulassung ohne Spielplanprogrammierung, aber auch Festivalbesichtigung zur Außenaufwertung für den Inlandeinsatz.

Eingriffe bzw. Auflagen beim Zulassungsverfahren (Schnitte, Nachdreh-Gebote, Dialog- oder Textneufassungen) sind bis heute nur punktuell bzw. für den Dokumentar- und Kurzfilm gar nicht erfasst. Im Unterschied zur Literatur und zum Druckgenehmigungsverfahren ist die Filmzensur wissenschaftlich und publizistisch nicht aufgearbeitet. Statistisch ist die Quote verbotener Filme (bei DEFA-Spielfilmen: gute zwei Dutzend) gering, gemessen an der Gesamtzahl der produzierten oder eingeführten Filme aller Gattungen und in Relation zur Sicherung des Jahresvolumens für das Kinoprogramm: 115–130 Spiel- und Kinderfilme, davon 15–18 von der DEFA, dazu Kurzfilme und Periodika. Der Gesamtumfang der DDR-Produktion 1946–1990 umfasst etwa 730 Spielfilme, nahezu 3000 Kultur- und Dokumentarfilme und 800 Animationsfilme bei vorgeschriebener Kopplung von Beifilm und Spielfilm im Kino seit 1950. Die meisten Eingriffe, Einschränkungen und Zurücknahmen (ohne den »Kahlschlag« von 1965/66) erfolgten beim Einsatz ausländischer Filme, und da – wen wundert's – besonders auffällig bei sowjetischen Filmen wie OBYKNOVENNYJ FAŠIZM (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, 1965, Mihail Romm) und KOMISSAR (DIE KOMMISSARIN, 1967, Aleksandr Askol'dov).

Globallizenzträger

Die Zulassungshoheit galt sinngemäß auch für Globallizenzträger. Herstellung, Zulassung und Vertrieb von Filmen für Zwecke der Volks- und Hochschulbildung sowie der Forschung folgten dem Muster der ehemaligen Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU), nunmehr aufgesplittet in Zentralbildstelle (1946) bzw. Zentralinstitut für Film und Bild in Unterricht, Erziehung und Wissenschaft (ZFB, 1950) und das Institut für Film, Bild und Ton (FBT, 1970), deren Globallizenzträger die Ministerien für Volksbildung bzw. Hoch- und Fachschulwesen waren. Mit der Filmabnahme und Registrierung war die staatliche Zulassung und Anerkennung als Lehr- und Lernmittel an den allgemeinbildenden Schulen bzw. Hoch- und Fachschulen, Universitäten und Akademien der DDR verbunden. Gleiches galt für Produktion, Vertrieb und Einsatz von Instruktions-, Lehr- und Übungsfilmen aus den Filmstudios der Ministerien des Innern, der Nationalen Verteidigung und für Staatssicherheit und von Filmen für die Auslandsinformation (Auslandspropaganda) des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten.

Industrie-, Werbe-, Informations- und Lehrfilme von lizenzierten freiberuflichen Filmherstellern bzw. Filmstudios von Wirtschaftseinrichtungen, die nicht für das öffentliche Lichtspielwesen produziert wurden, waren an einen Globalizenzträger gebunden, der staatlichen bzw. wirtschaftsleitenden Einrichtungen unterstand. Für den Einsatz außerhalb des Bereichs des Glo-

ballizensträgers musste die staatliche Zulassung eingeholt werden. Koordination, Registrierung und Beantragung der Zulassung bei öffentlicher Vorführung übernahm die Kooperationsgemeinschaft DEFA (1971) bzw. Film (1975).

Die Herstellung und Vorführung von Amateurfilmen aus Privathand oder Amateurfilmstudios im nichtöffentlichen Bereich bedurfte keiner Lizenz oder Zulassung. Filme, die im Bereich eines Kreises oder Bezirks zu einer öffentlichen Aufführung gelangten, mussten durch den Rat des Kreises bzw. Bezirks, darüber hinausgehende Filmvorführungen von der HV Film zugelassen werden.

Kinder- und Jugendfilm

Bereits 1946/47 waren Befehle der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD) für Jugendfilmvorführungen und zum Lehrfilm-Einsatz in Schulen ergangen. Der Entwurf der deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung zum Filmtheaterbesuch von Kindern und Jugendlichen (1947) rekurrierte auf das Reichslichtspielgesetz (RLG) von 1920. In der ersten DDR-Verordnung wurde zwischen vorschul- und grundschulpflichtigen Kindern unterschieden (1952). Kurz darauf wurden Empfehlungsprädikate ausgestellt (1954–1957), deren Nichtbefolgung allerdings »keine Bestrafung der Eltern oder Erziehungsverpflichteten« nach sich zog; ihr Ziel sei es vielmehr, »den Eltern die Wahl der Filme zu erleichtern, die ihre Kinder besuchen sollen«. Die Altersgraduierung war gegliedert für Kinder bis 8, 8–12 bzw. 12–14 Jahre. Die letzte Prädikats-Festlegung (1978) verband Zulassungsbegrenzungen mit Empfehlungsprädikaten: Für Kinder unter 6 Jahren nicht zugelassen (P 6), für Kinder ab 10 Jahren (P 6/10) bzw. ab 12 Jahren geeignet (P 6/12); für Kinder unter 14 Jahren nicht zugelassen, für Schülerveranstaltungen und für Kinder in Begleitung Erwachsener ab 12 Jahre zugelassen (P 14/12). Damit würde »insbesondere Eltern und Erziehungsberechtigten die Möglichkeit gegeben, den Filmbesuch entsprechend der individuellen psychischen und physischen Entwicklung ihrer Kinder stärker zu beeinflussen«.⁷

Geschichte der Kontrollinstitutionen

1945–49 vergab die SMAD in ihrer Besatzungszone Lizenzen an Institutionen und Einzelpersonen und übte die Militärzensur aus. Die Vorzensur von Druckerzeugnissen (ab August 1945) galt sinngemäß auch für Film. Nach der Liberalisierung der Presse in Deutschland durch die Direktive Nr. 40 des Alliierten Kontrollrats wurde die Vorzensur für Presse und Film auch in der Sowjetischen Besatzungszone aufgehoben (November 1946, bestätigt im April 1947).

Eine förmliche Annullierung der NS-Fassung des Reichslichtspielgesetzes von 1934 existiert nicht; es wurde beim Neuanfang offensichtlich schlichtweg übergegangen.

Zur Vermittlung und Durchsetzung ihrer Politik hatte die SMAD deutsche Zentralverwaltungen gebildet, darunter eine für Volksbildung, die auch für Kunst, Literatur und Film zuständig war. Deren Vorlage einer Lichtspielverordnung im März 1948 knüpfte an das RLG mit Filmprüfstelle zur Prüfung und Film-Oberprüfstelle als Beschwerdeinstanz an. Ein halbes Jahr später war die Wiederaufnahme des »Weimarer Verfahrens« keine Option mehr. Die politische Wende in der SBZ Mitte 1948 mit ihrer Orientierung nach Osten und der Übernahme der sowjetischen Partei-, Staats- und Gesellschaftsauffassung – also der Aneignung des Staates und der Ausbildung seiner Strukturen durch die SED – hatte neue, ja neuartige Umstände für Kultur und Öffentlichkeit im Gefolge. Der Kulturelle Beirat für das Verlagswesen in der Volksbildungsverwaltung hielt es sogleich für erforderlich, »daß (...) eine Sonderstelle (Zensurstelle) geschaffen wird, ohne deren Zustimmung keine Druckgenehmigung für einzelne Titel erteilt werden darf.«⁸ Wer diese Funktion ausübe, müsse über die notwendigen politischen Qualitäten verfügen, von der Partei ernannt sein und ihr unmittelbar und ausschließlich unterstehen.

Mit der Neuordnung des (ost-)deutschen Regierungsapparats bekamen die Ämter das Sagen. Das Amt für Literatur zog 1951 sämtliche von der SMAD erteilten Lizenzen ein, überprüfte sie und stellte sie neu aus. Das Amt für Information beim Ministerpräsidenten löste die Propagandaabteilung der SMAD ab, übernahm deren Pressekontrollbefugnis und das Verfahren bei Film, das 1952 an das Staatliche Komitee für Filmwesen übergang. Die Lizenz- und Zulassungspflicht vom gleichen Jahr nebst behördlicher Einrichtung gehörte seitdem zur Basis des Film- und Lichtspielwesens der DDR.

Übertrumpft wurde die Indienststellung von Kunst, Künstlern und Kunstinstitutionen noch durch die Staatliche Kunstkommission, genannt Stakuko (1951). Deren Ablösung durch das Ministerium für Kultur (MfK, 1954) sollte die Wende bringen. Sein erster Minister, der Dichter Johannes R. Becher, prophezeite: »Es kann gar nicht anders sein, als daß ein solches Ministerium ein Ministerium der offenen Türen ist, in der jeder Kulturschaffende, der eintritt, das Gefühl hat, daß hier eine gute Sache vertreten und daß er hier zugleich in der Wahrnehmung seiner Sache beraten und unterstützt wird.«⁹

Doch auch hier kam es, wie es kommen musste. Das Ministerium für Kultur, geschaffen zur Förderung der Künste und der Unterstützung der Künstler, wurde für die Staatsaufsicht, also für Zensur instrumentalisiert. Die filmleitenden Einrichtungen wurden in der Hauptverwaltung Film zusammengefasst, ministeriell mit anderen kulturleitenden Stellen vernetzt und mit dem Regierungsapparat zusammengeführt. Der HV Film waren die volkseigenen DEFA-Studios, Betriebe und Einrichtungen wie DEFA-Außenhandel und Progress Film-Vertrieb unterstellt. Ihre kulturpolitisch-normative Funktion als staat-