

Das Sandmännchen, das aus der Kälte kam

DDR-Filmproduktionen im Kulturaustausch mit Schweden

Tilo Herrmann

Zusammenfassung

Der Aufsatz widmet sich am Beispiel des DEFA-Filmexports nach Schweden sowohl den spezifischen Zielsetzungen, internen Planungen und Resultaten der DDR-Kulturpolitik als auch den Argumentationsmustern und Urteilen der schwedischen Rezeption. Die Darstellung basiert zum einen auf Artikeln der schwedischen Tages- und Fachpresse, zum anderen auf internen Papieren ostdeutscher Stellen und arbeitet mit ausgewählten Fallbeispielen. Diese Fälle sind um das Jahr 1970 konzentriert, der Hochphase der DDR-Kulturarbeit in Schweden. Während zunächst die Situation auf dem kommerziellen schwedischen Kinomarkt in den Blick genommen wird, behandeln die beiden letzten Abschnitte einige Sonderveranstaltungen im Filmclub des Schwedischen Filminstituts (*SFI:s filmklubb*).

Summary

This essay uses the example of GDR film export to Sweden to examine specific objectives, internal planning, and results of GDR cultural policy in Sweden. It also investigates the Swedish receptions and the appraisals and patterns of argumentation to be found. The study is based on articles in Swedish daily press and technical journals and on internal documents of the East-German bureaucracy. The analysis is divided into several case studies which are restricted to the late 1960s and early 1970s, the heyday of GDR cultural activities in Sweden. After a glance at the situation in commercial film business, the focus shifts to a series of special film showings at the Swedish Film Institute's film club (*SFI:s filmklubb*).

Tilo Herrmann, M.A., ist Skandinavist und Historiker in Berlin. Seine Magisterarbeit, auf der dieser Aufsatz basiert, wurde im Oktober 2006 mit dem Humboldt-Preis für Nachwuchswissenschaftler ausgezeichnet. Kontakt: tiloherrmann@web.de

Auswärtige Kulturpolitik war für die DDR vor ihrer völkerrechtlichen Anerkennung ein notwendiges Mittel, die diplomatische Isolierung außerhalb des sowjetischen Machtbereiches zu durchbrechen. Auch im nördlichen Nachbarland Schweden war die DDR mit Mitteln der Kulturpräsentation aktiv, um ihr Ansehen in der Bevölkerung zu fördern und für die Aufnahme diplomatischer Beziehungen zu werben.¹ Die kulturellen Beziehungen wurden mithin im Rahmen einer *Strategic Public Diplomacy* (Manheim) genutzt und zielten vorrangig auf ein optimiertes *Nation Marketing* (Langer).² Dabei wurden Teilaspekte des DDR-Kulturlebens nicht nur von der eigenen Führung instrumentalisiert, sie wurden auch von der schwedischen Öffentlichkeit in erheblichem Maße als Politikum wahrgenommen, d. h. als Ereignisse von politischer Bedeutung und als Anlass zu politischer Reflexion.

Wissenschaftliche Untersuchungen widmeten sich dem Verhältnis der DDR zu Nord- und Ost-Europa und speziell den kulturellen Kontakten erstmals in den siebziger und achtziger Jahren.³ In jüngster Zeit hat sich dieses Interesse neu belebt.⁴ Im Hinblick auf die kul-

¹ Vgl. Linderoth, Andreas: *Kampen för erkännande. DDR:s utrikespolitik gentemot Sverige 1949–1972*. Lund 2002, 18.

² Vgl. Manheim, Jarol B.: ‚*Strategic Public Diplomacy*‘ and American Foreign Policy. *The Evolution of Influence*. New York u. a. 1994, 5f.; Kunczik, Michael: *Images of Nations and International Public Relations*. Mahwah N.J. 1997; Langer, Roy: „Nation-marketing. Imagewandel durch Vermarktung? Zum Konzept des Nationen-Marketing“. In: Frank-Michael Kirsch u. a. (Hgg.): *Nachbarn im Ostseeraum über einander*. Huddinge 2001, 133–154. Public Diplomacy bildet auch in den Arbeiten von Nils Abraham einen zentralen Arbeitsbegriff: Abraham, Nils: „Die außenpolitische Instrumentalisierung der kulturellen Beziehungen zwischen der DDR und Schweden durch die DDR nach der Anerkennung 1972 am Beispiel des DDR-Kulturzentrums Stockholm“. In: Mai-Brith Schartau und Helmut Müssener (Hg.): *Möten / Begegnungen*. Huddinge 2003, 11–34, (= Schwedische Perspektiven. Schriften des Zentrums für Deutschlandstudien 2).

³ Eymelt, Friedrich: *Die Tätigkeit der DDR in den nichtkommunistischen Ländern Bd. 2: Die nordischen Staaten*. Bonn 1970; Lindemann, Hans und Kurt Müller: *Auswärtige Kulturpolitik der DDR. Die kulturelle Abgrenzung der DDR von der Bundesrepublik Deutschland*. Bonn 1974, insbes. 140–155; Lübke, Peter: *Kulturelle Auslandsbeziehungen der DDR. Das Beispiel Finnland*. Bonn 1981; Saeter, Martin: „Nordeuropa“. In: Hans-Adolf Jacobsen u. a. (Hgg.): *Drei Jahrzehnte Außenpolitik der DDR. Bestimmungsfaktoren, Instrumente, Aktionsfelder*. München / Wien 1979, 501–512.

⁴ Bohn, Robert (Hg.): *Die deutsch-skandinavischen Beziehungen nach 1945*. Stuttgart 2000; Griese, Olivia: „Kulturpolitik als Teil der Außenpolitik. Das Kulturprotokoll vom November 1969 als Beispiel für die auswärtige Kulturpolitik der DDR in Finnland“. In: Edgar Hösch u. a. (Hg.): *Deutschland und Finnland im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden 1999, 295–308; dies.: „Die auswärtige Kulturpolitik von Bundesrepublik und DDR in Finnland. As-

turellen Aktivitäten der DDR und ihre Rezeption in Schweden besteht jedoch weiterhin Bedarf an detaillierten Einzelstudien.⁵

Im Folgenden sollen am Beispiel des DEFA-Filmexports nach Schweden sowohl die spezifischen Zielsetzungen, internen Planungen und Resultate der DDR-Emissäre als auch die Argumentationsmuster und Urteile der schwedischen Rezeption verdeutlicht werden. Die Darstellung basiert zum einen auf Artikeln der schwedischen Tages- und Fachpresse, zum anderen auf internen Papieren ostdeutscher Stellen, die heute im Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes (PA) in Berlin zugänglich sind. An ausgewählten Fallbeispielen soll das Untersuchungsfeld in die Tiefe bearbeitet werden, statt sich in der Breite zu verlieren. Diese Fälle sind um das Jahr 1970 konzentriert, also um die Hochphase der DDR-Kulturarbeit in Schweden. Während zunächst die Situation auf dem kommerziellen schwedischen Kinomarkt in den Blick genommen wird, widmen sich die beiden letzten Abschnitte einigen Sonderveranstaltungen im Filmclub des Schwedischen Filminstituts (SFI).

pekte eines Vergleichs“. In: Edgar Hösch u. a. (Hgg.): *Finnland-Studien III*. Wiesbaden 2003, 229–244; dies.: *Auswärtige Kulturpolitik und Kalter Krieg. Die Konkurrenz von Bundesrepublik und DDR in Finnland 1949–1973*. Wiesbaden 2006 (= Veröffentlichungen des Osteuropa-Institutes München / Reihe Forschungen zum Ostseeraum; 9); Muschik, Alexander: *Die beiden deutschen Staaten und das neutrale Schweden, eine Dreiecksbeziehung im Schatten der offenen Deutschlandfrage 1949–1972*. Greifswald 2004; Wegener Friis, Thomas und Andreas Linderoth (Hgg.): *DDR og Norden. Østtysk-nordiske relationer 1949–1989*. Odense 2004. Aufschlussreich können auch einige Arbeiten zu den kulturellen Aktivitäten der DDR in anderen Ländern des kapitalistischen Westens sein, etwa Pöthig, Charis: *Italien und die DDR. Die politischen, ökonomischen und kulturellen Beziehungen von 1949 bis 1980*. Frankfurt am Main u. a. 2000, insbes. 140–157; Wallace, Ian: „The GDR’s Cultural Activities in Britain“. In: *German Life and Letters* 53 (2000:3), 394–408; Lill, Johannes: *Völkerfreundschaft im Kalten Krieg? Die politischen, kulturellen und ökonomischen Beziehungen der DDR zu Italien 1949–1973*. Frankfurt am Main u. a. 2001, insbes. 279–312, (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 3, Bd. 887; zugl. Diss. Köln 1999), Pfeil, Ulrich: „Zentralisierung und Instrumentalisierung der auswärtigen Kulturpolitik der DDR. Ein anderer Aspekt der Frankreichpolitik der DDR 1949–1973“. In: Heiner Timmermann (Hg.): *Die DDR – Analysen eines aufgegebenen Staates*. Berlin 2001, 621–642. Siehe auch Pfeil, Ulrich (Hg.): *Die DDR und der Westen. Transnationale Beziehungen 1949–1989*. Berlin 2001.

⁵ Die Ausführungen basieren auf Teilergebnissen meiner Magisterarbeit, die sich diesem Forschungsdesiderat widmet: Herrmann, Tilo: *Kultur als Politikum. Zur Vermittlung von Kultur aus der DDR in Schweden um 1970*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin 2006.

Misserfolge auf dem kommerziellen Markt

Das Medium Film war mit der Gründung der DEFA 1946 – und damit bereits lange vor Gründung der DDR – monopolisiert und seine ideologische Verlässlichkeit weitgehend sichergestellt worden. Die unbestrittene Propagandawirkung des Kinos suchte die SED-Führung ab Ende der sechziger Jahre verstärkt für die Auslandspropaganda zu nutzen. Auf dem kommerziellen Kinomarkt Schwedens blieb die DEFA freilich erfolglos. Von 1946 bis zur Wende 1989/90 liefen nur zwanzig Filme im regulären Verkauf, davon lediglich acht nach dem Bau der Berliner Mauer.⁶ In den siebziger Jahren, der erfolgreichsten Phase ostdeutscher kultureller Aktivitäten in Schweden, fanden nur drei Filme aus der DDR einen regulären Verleiher, während dies im gleichen Zeitraum immerhin sechs polnischen, 41 sowjetischen und 92 bundesdeutschen Produktionen gelang.

Nimmt man die Filmrezensionen als Maßstab, bildete Egon Günthers Gegenwartsstudie und Frauenportrait *Der Dritte* (1971) den einzigen Achtungserfolg. Nach internationalen Auszeichnungen bei den Filmfestspielen in Karlovy Vary und Venedig kaufte das SFI den Film für den schwedischen Markt ein. Erstmals war damit ein Stoff aus dem gesellschaftlichen Alltag der DDR auf schwedischen Leinwänden zu sehen.⁷ Der thematisierte Widerspruch zwischen offizieller Gleichstellung der Geschlechter und tatsächlich fortbestehenden altmodischen Konventionen weckte einiges Interesse.⁸ Unter den Rezensenten herrschte keine Einigkeit, wie es tatsächlich um die Gleichberechtigung der Geschlechter in der DDR bestellt sei. Während die Filmjournalistin Disa Håstad die These akzeptierte, die Frauen seien ökonomisch gleichgestellt, gleichwertig

⁶ Vgl. Kwiatkowski, Aleksander: „Udda filmer i Sverige. Ett litet lexikon“. In: *Filmrutan* (1969:1), 54–63; Wredlund, Bertil und Rolf Lindfors: *Långfilm i Sverige*. Bde. 4–8, Stockholm 1979/93.

⁷ Eine eingehende Analyse des Films liefert Blunk, Harry: „Weil ich dich liebe‘ und ‚Der Dritte‘. Emblematische und symbolische Verweisung als künstlerische Mittel und ihre kulturpolitischen Implikationen“. In: Ders.: *Die DDR in ihren Spielfilmen. Reproduktion und Konzeption der DDR-Gesellschaft im neueren DEFA-Gegenwartsspielfilm*. München 1987, 157–233, insbes. 201–233.

⁸ Schiller, Hans. In: *Svenska Dagbladet*. 2. Oktober 1972, 9; Ders. In: *Svenska Dagbladet*. 14. August 1973, 7; Säverman, Ove. In: *Dagens Nyheter*. 14. August 1973, 9; Håstad, Disa: „Kvinnan i de bågge Tyskland – tre exempel“. In: *Film och TV*. (1973:5/6), 50–51; Ortman, Maria. In: *Skånska Dagbladet*. 5. Januar 1976; Hägglund, Kent. In: *Ny Dag*. 17. August 1973, 4.

in die Arbeitswelt integriert und nur durch Reflexe einer kleinbürgerlichen Geschlechtermoral eingeengt, meldete der Kritiker Ove Säverman Widerspruch an. Erotische und Beziehungsaspekte würden zwar kritisiert, wiesen aber letztlich doch Züge idyllischer Selbstgefälligkeit auf; sie erschienen lediglich als Irritationen an der Oberfläche eines sonst perfekten Systems. Maria Ortman wies darauf hin, dass *Der Dritte* wie viele andere ostdeutsche Filme von einer Art naiver Glaubensgewissheit geprägt werde, die einen banalisierenden und unoriginellen Effekt hervorrufe, auch wenn der Glaubenssatz, aus den neuen Produktionsverhältnissen und dem ökonomischen Fortschritt gehe unwillkürlich ein neuer Mensch hervor, ansatzweise in Zweifel gezogen werde. Sogar in der kommunistischen Presse räumte Kent Hägglund ein, der Film werde in der schwedischen Geschlechterdebatte keinerlei Rolle spielen – zu unterschiedlich seien die Entwicklungen in beiden Ländern verlaufen.

Die Interpretationshilfen aus der DDR konzentrierten sich trotzdem auf das Emanzipationsmotiv in der Hoffnung, im Vergleich zur Bundesrepublik als fortschrittlicher beurteilt zu werden. *DDR-Revyn* beispielsweise widmete dem Film und seiner Hauptdarstellerin einen reich illustrierten Bericht, der geschickt durch einen fünfseitigen Bericht über die erfolgreiche berufliche und gesellschaftliche Gleichstellung der Frau in der DDR ergänzt wurde.⁹

In der DDR ein Publikumserfolg wurde der Film im Stockholmer Kino *Grand* bereits nach der ersten Woche abgesetzt.¹⁰ Als Gründe lassen sich anführen, dass er vergleichsweise wenig beworben wurde, dass die Darsteller in Schweden praktisch unbekannt waren und dass der Starttermin Mitte August nicht eben optimale Besucherzah-

⁹ Thal, Brigitte: „Aktuell diskussionstema – DEFA-filmen ‚Den tredje‘: Den emanciperade eller likaberättigande också i kärleken?“ In: *DDR-Revyn* (1973:3), 44–47. Die „DDR-Revue“ wurde zwischen 1956 und 1990 vom ostdeutschen Auslandspressediens *Panorama* in deutsch, dänisch, finnisch, schwedisch, englisch, französisch und italienisch publiziert und war das wichtigste schriftliche Organ der DDR-Auslandspropaganda. Vgl. Abraham, Nils: „Die Selbstdarstellung der DDR im Rahmen der Public Diplomacy gegenüber Schweden nach der völkerrechtlichen Anerkennung 1972: Das Beispiel des Magazins *DDR-Revue*.“ In: Heiner Timmermann (Hg.): *Das war die DDR*. Münster 2004 (= Dokumente und Schriften der Europäischen Akademie Otzenhausen; 128), 428–452.

¹⁰ Für die Arbeit des DDR-Kulturzentrums wurde der Film jedoch ausgiebig genutzt. Nicht nur in den eigenen Räumen wurde er wiederholt vorgeführt, auch im Rahmen der DDR-Kulturwochen fand er Verwendung. Diesen Erfolg stoppte schließlich 1980 die Übersiedlung von Armin Müller-Stahl in den Westen: *Der Dritte* wurde mit einem Exportverbot belegt.

len erwarten ließ. Erschwerend trat hinzu, dass der Film stark erläuterungsbedürftig war, genauere Kenntnis über Geschichte und Alltagswirklichkeit der DDR sowie semantische Wissensbestände voraussetzte, die selbst bei wichtigen Multiplikatoren wie Lehrern oder Programm kino-Betreibern kaum vorhanden waren. Die Notwendigkeit starker Chiffrierung potenziell systemkritischer Passagen wurde selbst in den Filmkritiken wenig reflektiert. Dass der Regisseur Egon Günther mit dem Erwartungshorizont ostdeutscher Zuschauer spielte, indem er das wohlvertraute Konfliktlösungsmuster (Fehlverhalten – Appell an sozialistisches Bewusstsein – Einsicht – Korrektur) verfremdete,¹¹ konnte keiner der Rezensenten erkennen und war für ein schwedisches Publikum uninteressant. Filme wurden ganz an schwedischen / westlichen Sehgewohnheiten gemessen.

Insgesamt genoss der DEFA-Film keinen guten Ruf in Schweden. Die Filmkader galten zwar als fachlich versiert, seien aber allzu bereit, sich mit den Zielen der Partei zu identifizieren.¹² Die Produktion schwanke zwischen handfester Propaganda und seichter Unterhaltung, um dem einheimischen Publikum wenigstens *eine* Fluchtmöglichkeit aus dem grauen Alltag zu geben. Der Abschlussbericht der staatlichen Filmkommission führte 1973 die Produktion der DDR als Inbegriff propagandistischer Ausnutzung eines Massenmediums an:

In den fünfziger und sechziger Jahren [...] spiegeln sich in nahezu jedem Film – sowohl Spiel- wie Kurzfilm – mehr oder minder offen die latenten, inneren Spannungen zwischen den beiden deutschen Staaten sowie die kritische Haltung der DDR gegenüber einigen Phänomenen in Westdeutschland und West-Berlin.¹³

Die nach Schweden entsandten Regisseure und Filmwissenschaftler bestätigten diesen Eindruck regelmäßig, wenn sie im DDR-Kulturzentrum, an den Universitäten oder bei der Filmakademie Vorträge hielten. Konrad Schwalbes Referat in Lund etwa hielt dem herrschenden Negativurteil über das Filmschaffen in der DDR entgegen, die sozialisti-

¹¹ Vgl. Blunk, Harry: „Zur Rezeption von ‚Gegenwartsfilmen‘ der DEFA im Westen Deutschlands“. In: Ders. und Dirk Jungnickel (Hgg.): *Filmland DDR. Ein Reader zu Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA*. Köln 1990, 107–118, 112.

¹² Siehe etwa Olsson, Sven E. In: *Arbetet* 1. Oktober 1968, 2.

¹³ „Under 50- och 60-talen [...] speglas i nästan varenda film – både långfilm och kortfilm – mer eller mindre öppet den latent, inre spänningen mellan de bägge tyska staterna liksom DDR:s kritiska attityd gentemot en rad företeelser i Västtyskland och Västberlin.“ In: *Samhället och filmen. Betänkande av Filmutredningen*. 1968, Del 4 Stockholm 1973 (= SOU; 1973:53), 103. Alle Übersetzungen schwedischer Quellenzitate stammen vom Autor.

sche Filmkunst würde, an proletarisch-revolutionäre und humanistische Traditionen sowie an sowjetische Vorbilder anknüpfend,

Kraft, Mut, Lebenswille und Lebensfreude vermitteln, auf Wahrheit gründen und Bewusstsein wecken [...] Es ist ein wichtiges Kennzeichen unserer Filmkunst in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft geworden, dass wir nicht nur Zeugen der revolutionären Prozesse unserer Tage sind, sondern dass wir mit unserem Werk für die Massen an der Ausformung des lebendigen sozialistischen Internationalismus teilnehmen.¹⁴

Die beiden einzigen Artikel, die sich in schwedischen Fachzeitschriften ausführlich mit dem ostdeutschen Spielfilm beschäftigten, entsprachen fatalerweise genau dieser Tendenz. Der deutschstämmige Autor Dieter Jakobik verfasste in der Filmzeitschrift *Filmrutan* zwei Beiträge, die ausschließlich auf DDR-Veröffentlichungen Bezug nahmen und einer lupenrein dogmatisch-sozialistischen Argumentation verhaftet waren.¹⁵ Wie der Chef vom Dienst Bertil Wredlund einräumen musste, fehlten der Zeitschrift aufgrund geringer finanzieller Ausstattung gute Mitarbeiter.¹⁶ Bei einem eher exotischen Thema war die Auswahl an sachlich und sprachlich kompetenten Autoren zusätzlich eingeschränkt, so dass tendenziöse Darstellungen in Kauf genommen wurden. Jakobik schrieb beispielsweise:

In der von der Roten Armee befreiten Ostzone wurde der Aufbau der neuen, antifaschistisch-demokratischen Gesellschaft begonnen, während in den Westzonen die „Entnazifizierung“ zu einer großen Farce geriet [...] Die faschistische Vergangenheit wurde in Westdeutschland niemals überwunden. [...] Die Partei der Arbeiterklasse als führende Kraft der Gesellschaft half den Künstlern, die richtige Perspektive auf ihre Arbeit zu entwickeln, kritisierte bürgerliche Tendenzen und Klischees und führte aufrichtige und eindringliche Diskussionen mit den Filmschaffenden.¹⁷

¹⁴ „[...] förmedla kraft, mod, livsvilja och livsglädje, bygga på sanning och väcka medvetenhet. [...] För vår filmkonst inom det utvecklade socialistiska samhället har det blivit ett viktigt kännetecken att vi inte bara är vittnen till våra dagars revolutionära processer, utan att vi deltar i utformningen av den levande socialistiska internationalismen med våra verk för massorna.” Riksarkivet Stockholm SE/RA/770032, Bd. 1:6: Informationspapier des Literaturwissenschaftlichen Instituts der Universität Lund.

¹⁵ Jakobik, Dieter: „Östtysk filmkonst värd att upptäckas“. In: *Filmrutan* (1972:2), 78–82; Ders.: „Det nya livets mångfald och rikedom“. In: *Filmrutan* (1972:3), 99–103.

¹⁶ Vgl. „Filmrutan söker skribenter“. In: *Filmrutan* (1972:3), 123.

¹⁷ „Det nya, antifascistiskt-demokratiska samhället började byggas i den av Röda Armén befriade östzonen, medan ‚avnazificeringen‘ blev till stor fars i västzonerna [...] Det fascistiska förflutna övervanns aldrig i Västtyskland. [...] Arbetarklassens parti som samhäl-

Das Sandmännchen erobert schwedische Kinderherzen

Ende der sechziger Jahre belebte sich in Schweden die Debatte über das Verhältnis von Kind und Kultur und schärfte das Bewusstsein für eine kindgerechte Gestaltung von Filmen und die Nutzung ihres pädagogischen Potenzials. Es wurde übereinstimmend ein akuter Mangel an geeigneten Filmen beklagt, der u. a. auf negative Gewinnprognosen für die Produzenten und auf einen zu geringen Import zurückgeführt wurde.¹⁸ Die Nachmittagsvorstellungen der Kinos würden von gekürzten Spionage-, Western- und Abenteuerfilmen dominiert, die einen schädlichen Einschlag von Gewalt- und Kriegsromantik aufwiesen. Deshalb sollten die einheimische Produktion stimuliert, der Import verstärkt und Synchronisierungen bezuschusst werden.¹⁹ Auch das Fernsehangebot für Kinder erschien nicht befriedigend. Deshalb kaufte *Sveriges Radio* Folgen des Sandmännchenprogramms ein, das seit 1959 für den ostdeutschen DFF produziert wurde. Im Herbst 1971 liefen in der Kindersendung *Halvsju* erste Folgen. Wegen des großen Quotenerfolgs wurde die Serie in den folgenden Jahren fortgesetzt. Sie inspirierte nicht nur eine Vielzahl von Kinderbüchern, sie bewirkte sogar eine nachhaltige Veränderung des traditionellen Bildes vom Sandmann, wie eine Untersuchung unter Grundschulkindern in den achtziger Jahren ergab.²⁰ Jedoch blieben die in Schweden gesendeten Folgen weitgehend auf einen unterhaltenden Charakter beschränkt, während in der DDR die erzieherische Komponente stark war.²¹

Schon 1972 gelang dem Sandmännchen der Sprung in die schwedischen Kinos. Das Programm *John Blund på nya äventyr* bestand aus den zwei Episoden *Drömsanden i fara* und *John Blund griper in* sowie zwei sowjetischen Zeichentrick-Kurzfilmen von insgesamt 50 Minuten Länge. Es hatte am 9. September 1972 in Göteborg und zwei Wochen später in Stockholm Premiere. Der Erfolg beim jungen Publikum war beacht-

lets ledande kraft hjälpte konstnärerna att utveckla de riktiga perspektiven på sitt arbete, kritiserade borgerliga tendenser och klyschor och förde uppriktiga och inträngande diskussioner med filmskaparna.” Jakobik (1972:2), wie Fußnote 15, 78f.

¹⁸ Vgl. *Samhället och filmen. Betänkande avgivet av Filmutredningen 1968, Del 1* (SOU 1970:73), Stockholm 1970, 45.

¹⁹ Vgl. *Filmen – censur och ansvar. Betänkande avgivet av Filmcensurutredningen*. Stockholm 1969, (SOU; 1969:14), 91; *Samhället och filmen* (SOU; 1970:73), 49.

²⁰ Vgl. Terenius, Margareta: *Jon Blund. En etnologisk studie av Jon Blund och med honom besläktade sömnväsen*. Diss., Uppsala 1983, (= *Studia Ethnologica Upsaliensis* 10), insbes. 114–119.

²¹ Ebd., 137.

lich: Im Kino *Bio Sture* beispielsweise lief der Film acht Wochen lang mehrmals täglich.²² Nicht nur das von engagierten Eltern, Lehrern und Psychologenverband initiierte *Barnfilmkommitté* äußerte sich positiv, auch die Kritiker zeigten sich von Humor, poetischer Phantasie und kindgerechter Gestaltung beeindruckt. Lediglich der Filmkritiker Jonas Sima war wenig angetan.²³ Die Filme seien humorlos, John Blund ein „lahmer Heini wie die meisten osteuropäischen Puppen“, und die aus der Fernsehserie bekannte schwedische Synchronstimme beschränke sich auf „sonderbare Falsettpiepse“; zumindest Letzteres deckte sich mit dem Urteil in *Ny Dag*.²⁴

Dagegen hob Lilian Öhrström in einer ausführlichen Besprechung hervor, dass das Sandmännchen seine Abenteuer bestehe, ohne in Rachsucht zu verfallen und ohne dass jemand zu Schaden komme – gleichermaßen ungewöhnlich wie begrüßenswert in einer Zeit, da Walt Disneys Darstellung von Grausamkeiten den Filmmarkt für Kinder beherrsche.²⁵ Öhrström identifizierte den Titelhelden als einen „gutmütigen Moralisten“, mit dessen Ideologie es das Böse nicht aufnehmen könne. Gleichzeitig übertrug sie den Kampf zwischen Gut und Böse in marxistische Terminologie:

Ich könnte sagen eine egoistische Hexe mit kapitalistischen Methoden oder eine imperialistische Räuberbande. Denn darum geht es. Aber so plump drückt sich der Film nicht aus. Er indoktriniert zu einem Gerechtigkeitsgefühl, dem sich – hoffe ich – alle anschließen können. Damit geht der Film nicht nur Kinder etwas an.²⁶

Außerhalb des Kinosaals bemerkte die Rezensentin jedoch ernüchtert, dass trotz der im Film verfochtenen „wahren“ Werte ein unerwartetes Angebot an Merchandising-Artikeln in Form von Sandmännchenfiguren, -plakaten, -schlafanzügen usw. bereitgehalten wurde. Diese Kommerzialisierung prangerte das Kinderfilmkomitee als zy-

²² Vgl. Wredlund, Bertil: *Filmårsboken 1972*, Stockholm 1973, 57; sowie *Svenska Dagbladet*. 23. September 1972, 26.

²³ „John Blund är en torrboll, liksom de flesta östeuropeiska filmdockor. För resten: ‚Den välkända rösten‘ är svår att uppfatta; på bion hör man mest konstiga falsettpip.“ Jonas Sima. In: *Expressen*. 24. September 1972.

²⁴ Hägglund, Kent. In: *Ny Dag*. 6. Oktober 1972, 9.

²⁵ Öhrström, Lilian. In: *Dagens Nyheter*. 24. September 1972, 22.

²⁶ „Jag skulle kunna säga en egoistisk häxa med kapitalistiska metoder eller ett imperialistiskt rövarband. För det är det det handlar om. Men så klumpigt uttrycker sig inte filmen. Den indoktrinerar till en rättskänsla som, hoppas jag, alla kan ställa sig bakom. Därmed angår filmen inte bara barn.“, ebd.

nisch und rücksichtslos an.²⁷ Die DEFA war daran aber nur mittelbar beteiligt. Sie hatte die Vermarktungsrechte für ganz Skandinavien an Sten Carlberg verkauft, einen äußerst geschäftstüchtigen freien Mitarbeiter von *Sveriges Radio*, dessen Ehefrau das *Halvsju*-Kinderprogramm produzierte.²⁸ Doch auch das DDR-Kulturzentrum nutzte das Sandmännchen als Sympathieträger: Es hielt Puppen, Bilderbücher und Schallplatten aus DDR-Produktion für seine jüngsten Besucher bereit.²⁹

Insgesamt zeigt sich in den schwedischen Einlassungen die Tendenz, dem DDR-Kinderfilm Orientierungshilfe, Erziehung und kindgerechte Formsprache zuzusprechen, während andererseits mit dem amerikanischen Kino sinnfreie Unterhaltung, schädliche Vorbilder und Kommerz assoziiert wurden. Entsprechend blieb das schwedische Fernsehen bis 1989 an Kinderfilmen aus der DDR interessiert.

Imagewerbung und Propaganda

Während der kommerzielle Kinomarkt ostdeutschen Spiel- und Dokumentarfilmen also im Wesentlichen verschlossen blieb, mussten alternative Verbreitungswege gefunden werden. Seit den sechziger Jahren versuchte die *Deutsch-Nordische Gesellschaft* (DENO) ³⁰ propagandawirksame Filme gezielt für die Auslandsinformation einzusetzen, zunächst im Rahmen von Sonderreihen in Programm- und Nischenkinos. 1961 konnten erstmals Filme in 32 schwedischen Städten vorgeführt werden.³¹ Die *Gesellschaft Schweden-DDR* konnte dabei als Verleiher auftreten, nachdem ihr die DDR die Verleihrechte für eine Reihe von Filmen überlassen hatte.³² Als ab 1971 jährlich DDR-

²⁷ Vgl. Munkesjö, Anders und Eva Wikander: In: *Expressen*. 29. September 1972, 33; Dies.: „John Blund Försäljnings AB“. In: *Chaplin* 14 (1972:7), 265–267.

²⁸ Ebd., 265.

²⁹ Vgl. Lindemann und Müller 1974, wie Fußnote 3, 146.

³⁰ Die DENO (seit 1961 unter dem Dach der *Liga für Völkerfreundschaft*) hatte in Abstimmung mit der Abteilung Nordeuropa im Außenministerium Konzeptionen für die Aktivitäten in den skandinavischen Ländern aufzustellen und ihre Durchführung zu gewährleisten. 1980 wurde sie von Einzelgesellschaften für die jeweiligen nordischen Länder abgelöst. Vgl. Herbst, Andreas u. a.: „Liga für Völkerfreundschaft der DDR“. In: Gerd-Rüdiger Stephan u. a. (Hgg.): *Die Parteien und Organisationen der DDR. Ein Handbuch*. Berlin 2002, 804–807.

³¹ Linderoth 2002, wie Fußnote 1, 140.

³² Vgl. Wredlund und Lindfors, Bd. 5, 1979, wie Fußnote 6.

Kulturwochen in schwedischen Kommunen durchgeführt wurden, bildeten Filmvorführungen auch hier einen festen Programmbestandteil.

Als weitere Möglichkeit standen ab 1967 die Räumlichkeiten des Stockholmer DDR-Kulturzentrums für Filmvorführungen zur Verfügung. Hier verlief die Arbeit nicht immer störungsfrei. Kopien aktueller Filme waren schwer zu erhalten und mussten teuer verzollt werden; sehr häufig fehlte eine schwedische Untertitelung, so dass bei Kinderfilmen simultan gedolmetscht werden musste; bereits wenige Jahre nach Bezug der Räume in der Mäster Samuelsgatan erwiesen sich die Vorführapparaturen als veraltet und störanfällig. Der Filmraum des Kulturzentrums konnte zwar bis zu 80 Personen aufnehmen, die Besucherzahlen lagen aber in den meisten Fällen weit unter dieser Marge, oft im einstelligen Bereich.³³ Dabei handelte es sich in der Regel um Stammkunden, die Reichweite der Veranstaltungen war also recht begrenzt. Trotzdem wurden Spielfilme gern mit Informationsfilmen über die DDR kombiniert.³⁴

Anhand der in Stockholm und Berlin archivierten Monatsprogramme lässt sich ein Profil des Filmprogramms im Kulturzentrum erstellen. Dabei zeichnet sich ein deutlicher Themenwechsel bei den angekündigten Filmen gegen Mitte der siebziger Jahre ab. Die Dominanz historisch-politischer Stoffe der ersten Jahre (Arbeiterbewegung, Antifaschismus, Faschismus, Aufbaujahre der DDR) endete, ihr Anteil sank von knapp 57 Prozent bis 1972 auf rund 23 Prozent 1973–76. Im Gegenzug stieg der Anteil von Gegenwartsfilmen zum DDR-Alltag (v. a. Frauen- und Beziehungsthemen) von 10 auf 32 Prozent. 1974 ist hier das entscheidende Jahr: Eine Filmreihe widmete sich der Gleichstellung der Frau in der sozialistischen Gesellschaft und wurde im folgenden Jahr durch eine Serie von DFF-Produktionen mit gleichem Schwerpunkt fortgesetzt. 1973 wurde die Zahl der Filmvorführungen verdoppelt, nachdem man Kinder als neue lohnende Zielgruppe entdeckt hatte. Der Anteil von Kinderprogrammen betrug von nun an bis 1976 durchschnittlich 28 Prozent. Meist wurden ideologisch wertvolle Filme gezeigt wie *Vom Hühnchen, das den König heiraten wollte* oder *Herr Röckle und*

³³ Allerdings wäre bei Qualitäts- und Nischenfilmen in Stockholm ohnehin nur mit etwa 30 oder 40 Zuschauern zu rechnen. Vgl. eine vorsichtige Schätzung in: *Samhället och filmen* (SOU; 1970:73), 20.

³⁴ Abraham, Nils: „Østtysk propaganda i Sverige. DDR:s kulturcentrums roll i østtysk public diplomacy gentemot Sverige efter 1972“. In: Wegener Friis und Linderoth 2004, wie Fußnote 4, 307–328, 316.

der Teufel nach Motiven von Karl Marx oder *Drei Geschichten um Teddy* (d. h. Ernst Thälmann).

Eine kurzfristige Auswirkung des kulturpolitischen Tauwetters nach der Ablösung Ulbrichts auf das Filmangebot im Kulturzentrum lässt sich also nicht nachweisen. Ebenso wenig veränderte sich die Aktualität der gezeigten Produktionen. In der ersten Hälfte des Untersuchungszeitraums (1969–72) waren die Filme durchschnittlich fünf Jahre alt, in der zweiten Hälfte (1973–76) vier Jahre. Die thematische Umorientierung 1973/74 sollte die Attraktivität für das jüngere Publikum erhöhen. Dabei galt freilich, dass auch in Schweden keine Filme gezeigt werden konnten, die daheim verfehmt waren: Konrad Wolfs Film *Die Sonnensucher* (1957/58) über den Uranbergbau der Wismut AG durfte erst gezeigt werden, nachdem das Aufführungsverbot in der DDR 1972 aufgehoben worden war.

Erste Kontakte zu SFI:s filmklubb – Propagandafilme

Aufgrund der beschriebenen Schwierigkeiten strebte die DDR eine möglichst enge Zusammenarbeit mit dem Schwedischen Filminstitut an.³⁵ 1965 hatte das Kulturministerium einen ersten Kontakt zum SFI hergestellt. Bei einem Treffen in Stockholm reagierte der Stellvertretende Direktor Christer Frunk positiv auf den Vorschlag gegenseitiger Filmveranstaltungen.³⁶ Daraufhin wurden bereits im Oktober 1965 in Ost-Berlin schwedische Filmtage durchgeführt.³⁷ Die weiteren Verhandlungen zogen sich jedoch hin, was nicht zuletzt an dem komplizierten Prozedere innerhalb des DDR-Apparats lag. Offiziell führte zwar das Staatliche Filmarchiv die Verhandlungen, inoffiziell waren aber auch *Camera-DDR* und zahlreiche staatliche Stellen beteiligt, die Abteilungen Auslandsinformation und Nordeuropa im Außenministerium, die Verkehrsvertretung in Stockholm, die Hauptverwaltung Film im Kulturministerium und die jeweils übergeordneten Parteistellen.

Schließlich einigte man sich auf eine Dokumentarfilmreihe im Filmclub des SFI, die im ersten Halbjahr 1969 veranstaltet werden sollte. Doch die Niederschlagung des

³⁵ Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes (PA); MfAA C 1236/72: Maßnahmeplan Schweden 1968, 46–50.

³⁶ Vgl. PA MfAA A 7793: Bericht Irene Gysi vom 6.4.65 an MfAA, Länderreferat Schweden, 144–164, hier: 153.

³⁷ Lindemann und Müller 1947, wie Fußnote 3, 147.

Prager Frühlings und die Rolle der DDR dabei führten zu einer umgehenden Absage von schwedischer Seite.³⁸ Erst als sich die internationale Lage entspannt hatte, konnte *Politisk propagandafilm från Östtyskland* im Spätherbst 1969 präsentiert werden. Die Filmreihe lief im Stockholmer Filmclub (21. Oktober bis 8. November) sowie in den Studentenfilmclubs in Uppsala (24. Oktober bis 21. November) und Lund (4. bis 24. November).³⁹ Die ostdeutsche Seite übernahm die Kosten für die prestigeträchtigen Auftritte der Filmmacher und die offiziellen Empfänge, das SFI zeichnete für Filmvorführungen und Programmheft verantwortlich. Den Text dieses zwölfseitigen, kleinformatigen Programmhefts verfasste Gösta Werner, Präsident der Schwedischen Filmakademie und maßgeblicher Organisator der Filmreihe. Werner beschrieb zunächst nicht unkritisch die historische Entwicklung und charakteristische Ausrichtung des Propagandafilms der DDR:

Diese Filme dienen vor allem aktuellen politischen Kampfzielen, und die wichtigste ostdeutsche Zielscheibe ist selbstverständlich der Nazismus in alter und neuer Gestalt – das zweite in Westdeutschland. In den vergangenen zehn Jahren wurde eine ganze Reihe solcher Filme produziert, mit wechselnder Qualität und in unterschiedlichen Formen.⁴⁰

Zur zentralen Aussage der Dokumentation *Der Präsident im Exil* von Walter Heynowski und Gerhard Scheumann, der Sudetendeutschen Landsmannschaft und ihren damaligen Vorsitzenden, verhielt sich Werner reserviert:

Der Film enthält Bilder von politischen Versammlungen in Westdeutschland mit klar revanchistischem Inhalt und stellt in seiner Gesamtheit einen heftigen Angriff dar auf

³⁸ Vgl. PA MfAA C 1239/72: Schreiben K.-H. Lindquist, SFI, an Gerd Springfield, Hauptverwaltung Film, vom 19.9.1968, 134.

³⁹ Es wurden 14 Filme, darunter von Andrew und Annelie Thorndike *Du und mancher Kamerad*, *Urlaub auf Sylt*, *Unternehmen Teutonenschwert* (1959 Aufführungsverbot in Schweden und der Bundesrepublik wg. Angriffen auf NATO-General Speidel) sowie *Du bist min*; von Joachim Hellwig *Ein Tagebuch für Anne Frank*, *Chanson von der Spree* und *Protokoll für Einen*; die H&S-Produktionen *Der lachende Mann*, *Piloten im Pyjama*, *Der Präsident im Exil*. Nach: Programm SFI:s filmklubb hösten 1969.

⁴⁰ „Dessa filmer riktar sig först och främst mot aktuella politiska kampmål, och den främsta östtyska skottavlan är självfallet nazismen i gammal eller ny skepnad – det senare i Västtyskland. Det har under de gångna tio åren producerats en hel rad sådana filmer av växlande kvalitet och även i växlande form.” PA MfAA C 1239/72: Politisk propagandafilm från DDR, 1, 114–119.

eine Politik, von der die Urheber des Films behaupten, sie sei im heutigen Bonn heimisch.⁴¹

Ebenso verschwieg er nicht, dass die vorgeführten Filme von Joachim Hellwig, *Protokoll für Einen* und *Chanson von der Spree*, in der DDR wegen ihres vermeintlichen Formalismus‘ von der Partei heftig angegriffen worden waren.⁴² Da selbstkritische Einlassungen zu zurückliegenden Phänomenen aber auch im Repertoire der SED-Rhetorik zu finden waren, sorgte diese Formulierung nicht weiter für Unmut. Eine negative Einschätzung von ostdeutscher Seite ist jedenfalls nicht dokumentiert. Im Gegenteil war die interne Bewertung von Gösta Werners engagiertem Einsatz äußerst positiv und die vereinbarte Provision in Höhe von 8 000 DM-West wurde ihm bereitwillig angewiesen.⁴³

Im Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes sind zwei Reiseberichte bewahrt, wie sie die Reisekader regelmäßig den DDR-Behörden zu erstatten hatten.⁴⁴ Der Regisseur Joachim Hellwig und das Filmerehepaar Thorndike waren nach Schweden entsandt worden, um Kontakte zur wichtigen Multiplikatorengruppe der Filmschaffenden zu fördern. Annelie und Andrew Thorndike bezeichneten die Veranstaltungen als Durchbruch, „der für die außenpolitische Arbeit der DDR in Schweden [...] über den Rahmen der Kulturpolitik hinaus Bedeutung hat.“⁴⁵ Denn bislang sei der Aktionsradius des Kulturzentrums noch sehr begrenzt. Während es sich bei den jeweils 20 bis 30 Veranstaltungsbesuchern dort im Grunde um einen stets gleichen Kundenstamm handele, seien jetzt durch die Werbung des SFI und durch dessen organisatorische Leitung Hunderte erreicht worden: Künstler, Studenten, Wissenschaftler, Filminteressierte. Das Urteil zu den abgehaltenen Diskussionsrunden fällt jedoch zwiespältig aus:

⁴¹ „Den innehåller dessutom bilder från politiska möten i Västtyskland med klar revanschistisk innebörd och utgör som helhet ett våldsamt angrepp mot en politik, som filmens upphovsmän hävdar hör hemma i dagens Bonn.“, ebd., 8.

⁴² Ebd., 3f.

⁴³ Vgl. PA MfAA C 1239/72: Kostenabrechnung Filmveranstaltungen, 112.

⁴⁴ Allgemeines zu solchen Berichten bei Klussmann, Paul Gerhard: „Berichte der Reisekader aus der DDR“. In: Voigt, Dieter und Lothar Mertens (Hgg.): *DDR-Wissenschaft im Zwiespalt zwischen Forschung und Staatssicherheit*. Berlin 1995, 131–140; Gries, Sabine: „Die Pflichtberichte der wissenschaftlichen Reisekader der DDR.“ In: Ebd., 141–168.

⁴⁵ PA MfAA C 1239/72: Reisebericht Annelie u. Andrew Thorndike v. 13.11.1969, DEFA-Dokumentarfilme in Schweden, 86–99, 88.

Von den Diskussionsteilnehmern trat niemand als Verteidiger des kapitalistischen Systems auf. Alle, die sich äußerten, bekannten sich zu dem, was sie unter Sozialismus und Kommunismus verstehen. Das war allerdings alles andere als ideologisch einheitlich. [...] Leute, die einigermaßen klar unsere Positionen teilten, [...] waren die verschwindend kleine Ausnahme. Produktionsarbeiter traten faktisch nicht in Erscheinung.⁴⁶

Während ästhetische Fragen schnell ohne Interesse waren, rückten allgemein politische Fragen in den Vordergrund. Die Diskussion zum Effekt künstlerischer Arbeit sei in Schweden in vollem Gange, erkannten Thorndikes, wobei die Veränderung der Gesellschaft bei vielen ein aktuelles Anliegen sei. Die Frage der Gesellschaftskritik sei so zentral im Denken der westlichen Künstler und „mehr oder minder schematisch verallgemeinert“, so dass sie von Filmemachern aus der DDR auch Kritik an Zuständen in der DDR erwarteten.⁴⁷ Das Filmerehepaar berichtete nach Hause, es hätte daraufhin argumentiert, „im konkreten Einzelfall“ müsse eine „klassenmäßige Klärung des Verhältnisses zwischen Künstler und Staat, Geist und Macht“ erfolgen. Zur Reaktion der schwedischen Teilnehmer hielten sie fest: „Unsere Argumentation, wenn sie auch sicherlich nicht immer sofort akzeptiert wurde, [hat] wesentliche Denkanstöße gegeben.“⁴⁸ Die Fronten waren dabei in der Tat heikel: Einerseits sei den schwedischen Filmschaffenden die Kritik an sozialdemokratischem Establishment, an Bürokratismus und Imperialismus gemeinsames Anliegen, sogar Schlagworte wie konsequenter Revolutionismus und Anarchismus seien populär. Andererseits offenbarte sich nach Meinung der Thorndikes ein schwer hantierbarer „ideologischer Wirrwarr“, eine „überraschende Weltfremdheit; eine fast naiv anmutende Abstraktheit im Denken; ein völliges Übersehen aller Fragen, die man sich stellen müsste, wenn man ernsthaft daran gehen will, die Welt zu verändern.“ Das waren keine günstigen Voraussetzungen für die Weltrevolution und keine sonderlich schmeichelhafte Beurteilung der erhofften Bündnispartner.

Weil sich ein erschreckender Mangel an richtigen Informationen über das gesellschaftliche Leben in der DDR und den anderen sozialistischen Staaten gezeigt habe, wollen die Thorndikes – worauf sie von ihren Auftraggebern freilich auch verpflichtet worden waren – über „demokratische Teilnahme der werktätigen Menschen in der DDR [...] besonders im Produktionsprozess“, über „Betriebskollektivverträge, Produktionsbera-

⁴⁶ Ebd., 90.

⁴⁷ Ebd., 91.

⁴⁸ Ebd., 92.

tungen, Produktionskomitees, Bildungs- und Aufstiegsmöglichkeiten“ berichtet haben, um zu erklären, „worin bei uns tatsächlich Freiheit, Demokratie bestehen“. ⁴⁹ Insgesamt konstatierte das Paar bei Intellektuellen und studentischer Jugend ein großes Informationsbedürfnis und Aufgeschlossenheit gegenüber neuen Argumenten. Diese Kreise seien aber kaum geeignet, die gesellschaftlichen Verhältnisse in Schweden grundlegend zu ändern, weil sie – so die SED-treue Argumentation – über keine Kontakte zur Arbeiterklasse oder zur kommunistischen Partei verfügten. Allenfalls könnten sie in der Anerkennungsfrage Einfluss auf die öffentliche Meinung nehmen, schließen Thorndikes fast tröstend.

Auch Joachim Hellwig berichtete, dass die Diskussionsrunden im Anschluss an die Filmvorführungen hauptsächlich um politische Themen wie die Frage der Anerkennung der DDR durch Schweden oder den *Bitterfelder Weg* kreisten. Von rund 250 Kinozuschauern hätten sich etwa 25 an ihnen beteiligt. ⁵⁰ Unerwünschte Störungen blieben dabei nicht aus. Deutsche Emigranten hätten mit aggressiven Fragen provozieren wollen, ihre Beiträge seien aber von den Studenten zurückgewiesen worden. In dieser Hinsicht ist auch bemerkenswert, dass die Dokumentarfilmreihe im Uppsalienser Studentenfilmclub unter dem Titel *Östtysk politisk film* ⁵¹ präsentiert wurde, dass also der vom SFI vorgezogene, mit einem negativen Klang gebrauchte Terminus Propaganda vermieden wurde.

Insgesamt bewertete die DDR-Außenhandelsvertretung Stockholm die Dokumentarfilmreihe positiv als „würdige[n] Beitrag zum 20. Jahrestag“ und schätzte die Zahl der erreichten Zuschauer auf rund 1.500. ⁵² Erstmals sei es gelungen, Kontakte zu Vertretern und Instanzen des schwedischen Filmwesens zu etablieren. Besondere Hoffnungen knüpften sich an eine Kooperation mit dem sozialistisch orientierten, aber parteilich nicht gebundenen *Filmcentrum*, 1968 von freien Filmschaffenden gegründet, u. a. um den Verleih von gesellschaftskritisch engagierten Dokumentarfilmen zu stärken. Im *Filmcentrum* waren um 1970 rund 80 Prozent aller schwedischen Filmschaffenden

⁴⁹ Ebd., 93f.

⁵⁰ PA MfAA C 1239/72: Bericht Joachim Hellwig v. 28.10.1969: DEFA-Dokumentarfilme in Schweden, 100–104, hier: 100.

⁵¹ Ebd., 102.

⁵² PA MfAA C 243/71: Ergänzung zum Bericht über die Durchführung des XX. Jahrestages der DDR in Schweden, HV, vom 18.11.1969, 1–4, hier: 1.

organisiert.⁵³ Tatsächlich nahm es Dokumentar-, Kurz- und Kinderfilme aus der DDR in sein Verleihprogramm für Schulen, Jugend- und Gewerkschaftsorganisationen auf und bot damit einen alternativen Weg, DDR-Filme in Schweden bekannt zu machen.⁵⁴ Im von *Filmcentrum* 1973 initiierten *Folkets Bio* liefen in unregelmäßigen Abständen Produktionen wie die Geschichtskompilation *Du und mancher Kamerad* von Andrew und Annelie Thorndike oder *Der Krieg der Mumien* der Dokumentarfilmer Heynowski und Scheumann über die chilenische Junta.

Der Dokumentarfilm wurde auch in den folgenden Jahren genutzt, um Kontaktpflege gegenüber Multiplikatoren zu betreiben, von denen eine günstige Informationsverbreitung erhofft wurde. So regte die Handelsvertretung im Außenministerium an, die Journalisten Disa Håstad (*Dagens Nyheter*), Jürgen Schildt (*Aftonbladet*) und Stig Björkman (*Chaplin*) nach Leipzig zur XV. Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche einzuladen – und die Kosten für Reise und Unterkunft zu übernehmen.⁵⁵ Ohne Reisekostenübernahme sollten der SFI-Chef Bo Jonsson, der international bekannte Dokumentarfilmer Erwin Leiser, der Journalist Ulf Gudmundson, Vertreter des *Filmcentrums* und von *Sveriges Radio* sowie Gösta Werner eine Einladung erhalten.⁵⁶ Ein persönlicher Eindruck vom real existierenden Sozialismus barg freilich stets die Gefahr, sich diffuse Sympathien oder ergebnisorientiertes Interesse an einer Zusammenarbeit zu verschern. Gösta Werner jedenfalls schrieb nach seiner Leipzigerreise, die Filmwoche sei von einem künstlerischen Festival zu einer politischen Manifestation abgestiegen.⁵⁷ Als selbstständige Kunstformen hätten der Kurz- und Dokumentarfilm jede Bedeutung eingebüßt und dienten nur noch dazu, politische Themen wie Vietnam, den lateinamerikanischen Befreiungsbewegungen, Rassenkonflikten in den USA und das Glück, in der Sowjetunion leben zu dürfen, zu transportieren. Von den 310 Beiträgen hätten 204 eine deutliche antiamerikanische Stoßrichtung gehabt, rechnete Werner vor.

⁵³ *Dagens Nyheter*. 25. Oktober 1970, 14.

⁵⁴ PA MfAA C 1239/72: Schreiben Heino Bock an Peter Lorf, Leiter des Bereiches Presse und Information im MfAA, v. 15.1.1970, 83–85.

⁵⁵ Vgl. PA MfAA C 370/74: Schreiben Claus Wolf, HV, an Ranft, MfAA Abt. NE, v. 6.7.1972, 23f.

⁵⁶ Vgl. PA MfAA C 370/74: Einladungsliste, 25.

⁵⁷ Gösta Werner. In: *Svenska Dagbladet*. 18. Februar 1972, 4.

DEFA-Spielfilme in *SFI:s filmklubb*

Vom positiven Verlauf der Propagandafilmreihe ermutigt, begannen noch 1969 Planungen für eine DEFA-Spielfilmreihe, die im April 1972 verwirklicht werden konnte. Erstmals erhielten *Sju filmer från DDR* – so der Veranstaltungstitel – ein größeres Forum in Schweden. Wieder trug das SFI die Kosten für Einfuhr, Zoll, Programmheft, Plakate und Anmietung von Kinosälen, während die DDR die Reisen der Delegationen, die Pressekonferenzen und den offiziellen Empfang finanzierte.

Das SFI schien dabei vorrangig an einem Kontakt mit dem DEFA-Außenhandel interessiert gewesen zu sein, um Möglichkeiten für den Verkauf schwedischer Filme zu erschließen.⁵⁸ Sehr zum Missfallen der ostdeutschen Seite habe die Filmclub-Leitung die Durchführung einer DEFA-Reihe nur als Ausdruck von Vielfältigkeit und Weltoffenheit betrachtet. „Durch ständige Kontakte [...], Gespräche, Vorschläge und auch Kontrollen ist es jedoch gelungen, aus den Filmtagen eine auslandsinformativische V[eranstaltung] zu machen, die unseren Zielvorstellungen entsprach“, hieß es. Ein weiterer neuralgischer Punkt war die Verhandlungsebene. An den Gesprächen waren zunächst hochrangige Vertreter – der stellvertretende DDR-Kulturminister Günter Klein und der SFI-Direktor Bo Jonsson – beteiligt. Doch die schwedische Seite delegierte die Kontakte zur Verärgerung der Ostdeutschen so schnell wie möglich an die untere Sachebene.⁵⁹

Die Spielfilme des Programms waren bereits im November 1971 von der inzwischen zur Programmdirektorin avancierten Anna-Lena Wibom ausgewählt worden.⁶⁰ Der Schwerpunkt lag auf den Arbeiten der Regisseure Konrad Wolf (*Ich war 19; Goya*), Egon Günther (*Lots Weib; Abschied*) und Günther Rücker (*Die besten Jahre*), ergänzt durch zwei aktuelle Produktionen (Horst E. Brandts *KLK an PTX – die rote Kapelle* und *Osceola* von Konrad Petzold). Als die Veranstaltungspläne der westdeutschen Konkurrenz in Stockholm bekannt wurden, regte das Goethe-Institut an, die Vorführungen durch Beiträge aus der Bundesrepublik zu ergänzen, was den spezifischen DDR-Charakter der Veranstaltung vereitelt hätte. Das Ansinnen wurde von DDR-Seite

⁵⁸ Vgl. PA MfAA C 388/74: Diskussionsbeitrag für die Kulturattachékonferenz [Sommer] 1972, 19–29, 24f.

⁵⁹ Vgl. PA MfAA C 386/74: Claus Wolf, Bericht zur Entwicklung der kulturellen und Wissenschaftsbeziehungen mit Schweden im Jahre 1971, 8–26, hier: 11.

⁶⁰ PA MfAA C 370/74: Aktenvermerk v. 10.11.1972, 5–7, hier: 5.

scharf zurückgewiesen.⁶¹ Der schwedische Veranstalter vermied daraufhin eine Verbindung von west- und ostdeutschen Produktionen, eine Entscheidung, die weniger eine Solidarisierung mit dem Selbstdarstellungsdrang der DDR bedeutete, sondern vielmehr ein seit geraumer Zeit verfolgtes Konzept beibehielt und auf die Erforschung eines selbst bei Cineasten weitgehend unbekanntes Filmlandes abstellte, ohne zu einer völkerrechtlichen Problematik Stellung nehmen zu wollen. Trotzdem wurden die Hinweise auf die DDR in Anzeigen, im Kinofoyer und im Veranstaltungsprogramm von ostdeutscher Seite mit Genugtuung registriert, weil dies offizielle Kontakte zwischen DDR-Stellen und schwedischen Einrichtungen bestätigte.⁶²

Wie schon 1969 reiste ostdeutsche Filmprominenz an. Bei der Vorführung von *KLK an PTX – Die rote Kapelle* in Lund vor Studenten der Filmwissenschaft und Mitgliedern der Filmstudios Lund waren die Autoren Wera und Claus Küchenmeister anwesend.⁶³ Nach Stockholm kam der renommierte Regisseur Konrad Wolf. Die Doppelvorstellung seines Films *Goya* vor rund 600 zahlenden Gästen war der Höhepunkt der Reihe. Wolf war ein gefragter Interviewpartner. Margareta Romdahl zeigte sich nach einer Pressevorführung von Erzählstruktur und kontrastreicher Szenenfolge in *Goya* sehr beeindruckt.⁶⁴ Ihr Artikel reflektierte das Anliegen des Regisseurs, Individuelles und marxistisch-dialektisches Prinzip zusammenzuführen. Die ostdeutschen Filmer seien bemüht, auch außerhalb der Filmhochschule das triviale Unterhaltungskino hinter sich zu lassen. Als Haupthindernis auf diesem Wege gab Wolf die finanziellen Zwänge des kleinen einheimischen Marktes an; außerdem dürfe bei der schrittweisen Erhöhung des ästhetischen Niveaus die Verständigung mit dem Publikum nicht vernachlässigt werden. Ohne weiteren Kommentar wurde Konrad Wolf von *Dagens Nyheter* zitiert: „Ohne gewaltsame Mittel arbeiten wir unverdrossen in Schulen und Hochschulen und in der Industrie mit dem Ästhetischen. Auch wenn es um künstlerische Fragen geht, ist die Arbeiterklasse der Kern des Landes.“⁶⁵

⁶¹ Vgl. Diskussionsbeitrag Kulturattachékonzferenz, wie Fußnote 58, 22.

⁶² Vgl. PA MfAA C 370/74: Claus Wolf, Bericht zur Durchführung der Filmtage der DDR v. 10.5.72, 29–33, 29.

⁶³ Vgl. PA MfAA C 386/74: Bericht Claus Wolf, HV, für Nov./Dez. 1971 v. 29.12.71, 28–36, 29.

⁶⁴ Margareta Romdahl. In: *Dagens Nyheter*. 11. April 1972, 15.

⁶⁵ „Utan våldsamma medel arbetar vi träget med det estetiska i skolor och högskolor och i industrierna. Också när det gäller konstnärliga frågor är arbetarklassen landets kärna.“, ebd.

Wie die Zeitungen besprach auch das Filmjournal von *Sveriges Radio, Filmrullan*, diese DEFA-Filme wohlwollend. Weiter schlug für die DDR positiv zu Buche, dass sie am Rande der Spielfilmreihe eine breitere Öffentlichkeit über generelle gesellschaftspolitische Themen informieren konnte, beispielsweise über Jugendpolitik, Bildung oder die Gleichstellung der Frau.⁶⁶

Die Zielsetzung war jedoch seit 1969 erweitert worden. Nun sollten auch Partner für den kommerziellen Einsatz von DEFA-Spielfilmen gefunden werden. Die Verhandlungen scheiterten aber laut der ostdeutschen Quelle sowohl an den Kosten als auch an politisch-ideologischen Gesichtspunkten.⁶⁷ Ebenso hinderlich wirkten sich allerdings die ostdeutschen Vorbehalte aus, entsprechende – d. h. immer auch: unzensierte – schwedische Filmtage in der DDR durchzuführen. Hinter diesem Wunsch dürfen nicht nur wirtschaftliche Interessen der Schweden vermutet werden, sondern die generelle Haltung, einen gegenseitigen *Kulturaustausch* bewirken zu wollen, was vom Standpunkt der SED aus wegen der Gefahr ideologischer Aufweichung und „Diversions“ brisant war. Diese Verweigerung intensiverer Kooperation wurde damit im Jahr der Aufnahme diplomatischer Beziehungen zwischen beiden Staaten zum entscheidenden Hindernis für die DDR, ihre auswärtige Kulturarbeit in Schweden qualitativ zu steigern. Statt dessen empfahl die Abteilung Auslandsinformation im Außenministerium etwas ratlos, das Kulturzentrum solle sich verstärkt um schwedische Multiplikatoren in Sachen Film bemühen, und stimmte der Anregung der Thorndikes zu, dem *Filmcentrum* besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Auch andere Institutionen der Auslandsinformation, die Handelsvertretung und die DENOG, wurden aufgefordert, speziell für den ostdeutschen Film zu werben.⁶⁸ Solche Bemühungen fruchteten jedoch nicht beim schwedischen Kinopublikum. Während 1974 eine *Woche des schwedischen Films* in der DDR nach offiziellen Angaben 39 000 Zuschauer gezählt hatte⁶⁹, konnte sich das SFI im Mai 1976 nur mit einer sehr bescheidenen Kurt-Maetzig-Retrospektive

⁶⁶ Wolf, Durchführung der Filmtage, wie Fußnote 62, 30.

⁶⁷ Ebd., 31.

⁶⁸ PA MfAA C 1239/72: Schreiben Köhn an Heino Bock, HV Stockholm, 15f.

⁶⁹ *Neues Deutschland*. 6. April 1974, 8. Die Größe der Veranstaltung weist nicht nur auf die Bemühungen der Staatsführung hin, die hausgemachte Kinokrise durch mehr ausländische Unterhaltung zu bewältigen; sie war auch als Signal an die schwedischen Partner zu verstehen, den Filmaustausch zu verstärken.

im *Filmhuset* revanchieren. In den folgenden Jahren beschränkte sich der Austausch von Filmen dann weitgehend auf die Fernsehanstalten beider Länder.

Resümee

Filme aus der DDR stießen in Schweden auf erhebliche Vorbehalte. Hoffnungen, DEFA-Produktionen auf dem schwedischen Markt profitabel absetzen zu können, mussten daher bald aufgegeben werden. Bereits Mitte der siebziger Jahre änderten sich die Prioritäten in Sachen Film, weil auf beiden Seiten die Gewinnaussichten auf dem jeweiligen Markt geringer eingeschätzt wurden und weil sich ein regelmäßiger Austausch von Produktionen zwischen *Sveriges Radio* und dem DDR-Fernsehen etabliert hatte, mit dem eine wesentlich effektivere Verbreitung erreicht werden konnte. Zudem bot sich in Gestalt des *Filmcentrums* nun ein Partner an, der keine Einwände gegen den propagandistischen Gehalt vieler Produktionen erhob, ja kapitalismus- und US-kritische Filme ausdrücklich förderte. Schließlich stützte sich auch die Öffentlichkeitsarbeit des DDR-Kulturzentrums in Stockholm bis zuletzt auf Vorführungen von Spielfilmen und Dokumentationen.

Eine ernstzunehmende Rezeption von DDR-Produktionen setzte überhaupt erst Anfang der siebziger Jahre ein. Der in den Anfängen begriffene sog. Gegenwartsfilm wurde in Schweden mit skeptischem Interesse aufgenommen. Zwar empfand man die weiterhin spürbare Überfrachtung mit ideologischen Botschaften als störend, gleichzeitig erhoffte man sich Einblicke in einen praktisch unbekanntem Lebensalltag. Spielfilme blieben beim breiten Publikum ohne Erfolg, weil die Darstellungsweise selten westlichen Sehgewohnheiten entsprach. Das Publikum folgte den amerikanischen Trends, sosehr Journalisten und Intellektuelle auch Kommerzialisierung, Import von Massenkultur und Vereinzelung beklagen mochten. Thematisch erschienen DEFA-Produktionen kontroll- und zensurbedingt recht dürftig, der Rückstand im Vergleich zur gesellschaftlichen Debatte in Schweden war deutlich. Aufgeschlossen gegenüber ostdeutschen Avancen zeigte sich dagegen die Gruppe der Filmschaffenden. Sie waren am stärksten marxistisch inspiriert, engagierten sich gegen die Schattenseiten des kapitalistischen Systems und teilten mit DDR-Dokumentaristen wesentliche Anliegen und Themen.

Das Filmschaffen der DDR wurde – wie im Übrigen auch ihre Literatur und bildende Kunst – vorrangig als Resultat eines kulturellen Lebens unter sozialistischen Bedingungen schlechthin betrachtet. Das lag zum einen daran, dass Deutsch als einzige ger-

manische Sprache jenseits des Eisernen Vorhangs in größerem Umfang rezipierbar und durch die Schulbildung noch weitgehend vertraut war. Zum anderen war die SED selbst um ein deutliches theoretisches Profil bemüht, zumal Kunst angesichts der angestrebten Abgrenzung von der Bundesrepublik nicht im herkömmlichen Sinne national verstanden werden konnte wie etwa in Polen oder Ungarn. Vorbildcharakter wurde allein der Kinder- und Jugendfilmproduktion zugebilligt. Das sozialistische Produktionssystem habe den Vorzug, dem Nachwuchs jenseits kommerzieller Interessen positive Werte vermitteln zu können. Die Gefahren ideologischer Indienstnahme meinte man dabei augenscheinlich in Kauf nehmen zu können.