

Plakatwerbung zu den Discofilmen

## Der Zukunftsfilm als Gegenwartsfilm

Zur künstlerischen Arbeitsgruppe  
defa futurum

■ Simon Spiegel

Eine bislang wenig beachtete Episode des DDR-Kinos ist die Geschichte der defa futurum, einer Arbeitsgruppe (AG) innerhalb der DEFA, die den Auftrag hatte, »sozialistische Zukunftsfilme« zu produzieren. Damit war eine neue Art von Filmen gemeint, irgendwo zwischen Utopie, Science-Fiction und Propaganda angesiedelt, die insbesondere die Jugend der DDR für die sozialistische Zukunft begeistern sollte. Zwar erreichte die AG ihre hochgesteckten Ziele nicht einmal ansatzweise, dennoch bietet die Geschichte von defa futurum interessante Einblicke in die Funktionsweise der DEFA.

Zu defa futurum existiert kaum Literatur; die folgenden Ausführungen basieren auf Recherchen im Bundesarchiv Lichterfelde, wo der schriftliche Nachlass der DEFA aufbewahrt wird, sowie auf Gesprächen mit Herbert Kruschke und Volker Steinkopff, die beide zeitweise Mitarbeiter der AG waren.<sup>1</sup>

### Die künstlerischen Arbeitsgruppen

Innerhalb der staatlichen Filmproduktion der DDR bildeten die künstlerischen Arbeitsgruppen (AGs) Pools von Regisseuren, Dramaturgen und technischem Personal, die für die Herstellung der Filme verantwortlich zeichneten. Vorbild der AGs, die Ende der 1950er-Jahre eingeführt wurden, waren die künstlerischen Kollektive in der polnischen staatlichen Filmproduktion Film Polski. Anfänglich führten die AGs zu einer gewissen Dezentralisierung und Autonomie der Filmschaffenden. Dies änderte sich grundlegend mit dem oft als *Kahlschlag-Plenum* bezeichneten 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965. Dieses hatte weitreichende Folgen für das gesamte Kulturschaffen der DDR und führte unter anderem zum Verbot von zwölf DEFA-Produktionen. Im Nachgang des Plenums wandelte sich auch die Rolle der AG grundlegend: Die Regisseure wurden zurückgestuft, dagegen erhielten Produktionsleitung und Dramaturgie mehr Macht. Insbesondere die Dramaturgen hatte nun regelmäßig der Studioleitung zu rapportieren und sorgten auf diese Weise für die Linientreue der produzierten Filme.

Geistiger Vater und Leiter von defa futurum, die auf Weisung des Stellvertreters des Ministers für Kultur, Günter Klein, am 1. Juni 1971 ihre Arbeit aufnahm, war Joachim Hellwig. Hellwig, Jahrgang 1932, dürfte heute nur noch Kennern des DDR-Kinos ein Begriff sein, war zu diesem Zeitpunkt aber ein etablierter Regisseur von Dokumentarfilmen. Volker Steinkopff und Herbert Kruschke, die Ende der 1970er-Jahre beide der AG angehörten, beschreiben Hellwig übereinstimmend als überzeugten Anhänger der Staatsdoktrin mit hervorragenden Beziehungen zur Studioleitung.<sup>2</sup> Entsprechend waren seine Filme stets auf Parteilinie. Produktionen wie die vor der Gründung von defa fu-

turum entstandenen *Ein Tagebuch für Anne Frank* (Joachim Hellwig, 1958), *So macht man Kanzler* (Joachim Hellwig, 1961) oder *Kampf um Deutschland* (Joachim Hellwig, 1963) hatten zum Ziel, die BRD als Weiterführung des NS-Regimes zu diskreditieren und die DDR auf diese Weise als das »bessere Deutschland« erscheinen zu lassen.

Dieser propagandistische Aspekt sollte zwar auch für defa futurum wichtig werden, vorderhand hatte man bei der Gründung der AG aber Höheres im Sinn. Defa futurum war, wie es in der Weisung des Kulturministeriums heißt, »als kulturpolitisches und künstlerisches Zentrum für die Stoffentwicklung und die Produktion von Zukunftsfilmen aller Gattungen und Genres« gedacht.

### Der sozialistische Zukunftsfilm

Der für die AG zentrale Begriff des »Zukunftsfilms« war zu diesem Zeitpunkt keine etablierte Bezeichnung, sondern eine Schöpfung Hellwigs und dessen engen Mitarbeiters Claus Ritter. Die Idee des Zukunftsfilms und somit die gesamte Ausrichtung der AG gingen wesentlich auf die beiden zurück. Bereits in früheren gemeinsamen Projekten hatten sie versucht, entsprechende Filme zu realisieren. 1969 schrieben sie – noch im Rahmen der AG Profil – das Drehbuch zum abendfüllenden Dokumentarfilm »Reise ins 3. Jahrtausend«, ein Jahr später folgte »Abenteuer Zukunft«; beide Projekte kamen aber nicht über die Drehbuchphase hinaus.

Was ist nun aber mit dem Zukunftsfilm gemeint? Diese Frage lässt sich sehr präzise beantworten, denn Hellwig und Ritter legten ihre Überlegungen ausführlich in ihrer gemeinsam verfassten Dissertation dar, die 1975 an der Karl-Marx-Universität Leipzig angenommen wurde. Dieses Werk mit dem sperrigen Titel »Erkenntnisse und Probleme, Methoden und Ergebnisse bei der künstlerischen Gestaltung sozialistischer Zukunftsvorstellungen im Film unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen der AG defa futurum« ist ein ungewöhnliches, aber sehr aufschlussreiches Dokument. Auf über 300 Seiten und in einer oft nur mühsam zu durchdringenden Mischung aus Beamtendeutsch und geisteswissenschaftlichem Jargon entwickeln die Autoren darin das Konzept des sozialistischen Zukunftsfilms; sie liefern also nachträglich den theoretischen Unterbau zu dem, was Hellwig mit defa futurum filmisch umzusetzen versuchte.

Der Zukunftsfilm ist für Hellwig und Ritter ausdrücklich nicht gleichbedeutend mit Science-Fiction, einem Genre, mit dem sie sich bestens auskannten. Der Germanist Ritter war sogar ein ausgewiesener Experte auf diesem Gebiet und veröffentlichte in den Folgejahren drei Monografien zur deutschen Science-Fiction.<sup>3</sup>



Szenenfotos aus *Die Welt der Gespenster* (Joachim Hellwig, 1972)

Science-Fiction westlicher Prägung, insbesondere die noch heute fortgesetzte Heftreihe »Perry Rhodan«, ist in den Augen der Autoren selten mehr als vulgäre reaktionäre Propaganda. Diese negative Einschätzung prägt bereits eine der frühesten defa-futurum-Produktionen, den 1972 erschienenen *Die Welt der Gespenster* (Joachim Hellwig). Der sechsminütige Film besteht im Wesentlichen aus Aufnahmen von Titeln Bildern westdeutscher Science-Fiction-Hefte. So verlockend die grellbunten Covers auch auf die potenzielle Leserschaft gewirkt haben mögen, der forsche Off-Kommentar lässt keine Zweifel offen: Die tentakelbewehrten Monster, Roboter und muskelbepackten Weltraumhelden auf den Covers sind Ausdruck einer degenerierten – kapitalistischen – Vorstellung der Zukunft, die es abzulehnen gilt. Entsprechend auch das Schluss-Statement im Kommentar: »Diese Welt der Gespenster – sie ist nicht die unsere! Die Zukunft wird so, wie wir sie wollen!«

Komplizierter gestaltet sich das Verhältnis von Zukunftsfilm und Utopie. Zwar gibt es deutliche Parallelen zwischen dem, was Hellwig und Ritter beschreiben, und der literarischen Utopie in der Tradition von Thomas Morus' 1516 erschienener »Utopia«. Dennoch lehnen Hellwig und Ritter den Begriff der Utopie für ihr Vorhaben entschieden ab. Hierin zeigen sie sich als orthodoxe Marxisten, denn bereits Karl Marx und Friedrich Engels distanzieren sich deutlich von der Utopie im Sinne einer detaillierten Beschreibung alternativer Gesellschaftsentwürfe. Obwohl etwa das »Manifest der Kommunistischen Partei« zweifelsfrei in der utopischen Tradition steht, waren die beiden Väter des Kommunismus darum bemüht, ihren *wissenschaftli-*

*chen Sozialismus* von den Entwürfen der utopischen Frühsozialisten wie Charles Fourier, Henri de Saint-Simon oder Robert Owen abzugrenzen. Diese hatten zwar Verdienste als Vorkämpfer der sozialistischen Sache, für die sie im »Manifest« auch explizit gelobt werden, die Ausführlichkeit ihrer Entwürfe entwertet diese aber nachhaltig.

Ähnlich wie die Evolutionstheorie kann ein wirklich wissenschaftlicher Sozialismus nur die Gesetzmäßigkeiten des Geschichtsverlaufs beschreiben, nicht aber dessen Ergebnis. Der Versuch, die (kommunistische) Zukunft detailliert festzuhalten, ist somit zum Scheitern verurteilt, kann nie mehr sein als unwissenschaftliche Fantasterei und ist somit strikt abzulehnen. Für defa futurum kommt hinzu, dass Utopien für ein totalitäres Regime wie das der DDR in jedem Fall ein Problem darstellen, denn eine Utopie fungiert stets als kritischer Gegenentwurf zur Realität, die somit als verbesserungsfähig, das heißt fehlerhaft, erscheint. Offiziell waren im real existierenden Sozialismus die wesentlichen gesellschaftlichen Probleme aber bereits gelöst, die Utopie mithin schon realisiert. Kritische Gegenentwürfe werden damit überflüssig.

### **Sozialistische Prognostik**

Ein weiterer wichtiger Einfluss für defa futurum war die *sozialistische Prognostik*. Damit ist eine spezifische Form der Zukunftsforschung gemeint, die sich allerdings deutlich von der in den 1950er-Jahren im Westen entstandenen Futurologie abgrenzt. Beiden Disziplinen gemein ist der (wissenschaftliche) Entwurf von Zukunftsszenarien auf der Basis spieltheoretischer und kybernetischer Modelle. Galt die westliche Futu-

rologie in den sozialistischen Ländern zu Beginn noch als bürgerliche Pseudowissenschaft, drehte in den 1960er-Jahren der Wind. 1965, am gleichen Plenum, an dem das Kulturschaffen drastische Einschränkungen erfuhr, wurde die »marxistisch-leninistische Gesellschaftsprognostik« offiziell zur wichtigen Aufgabe von Partei und Arbeiterklasse erhoben. Dem Zusatz »marxistisch-leninistisch« kommt in diesem Kontext besondere Bedeutung zu, denn anders als die - durchaus nicht unumstrittene - Futurologie, geht es der sozialistischen Prognostik nicht um das ergebnisoffene Durchspielen verschiedener Möglichkeiten. Ihre Basis ist der Historische Materialismus, das Ergebnis jeder Prognose steht somit schon von Anfang an fest - der historische Prozess mündet unweigerlich im Kommunismus.

Es ist wenig überraschend, dass die Prognostik zwar während einiger Jahre das Vokabular der DDR-Spitze prägte, dass sie aber nie wirklich Einfluss auf die konkrete politische und wirtschaftliche Planung hatte. Ähnlich wie die Utopie steht die Prognostik im Gegensatz zu einem totalitären Staatsentwurf. Eine Zukunftsforschung, die konsequent Alternativen erkundet, hätte zwangsläufig das Primat der Partei untergraben.

Der Zukunftsfilm hellwigscher und ritterscher Prägung besetzt somit eine prekäre Position: Er soll von der Zukunft erzählen, einer Zukunft, die irgendwie anders sein muss als die Gegenwart, die aber diese keinesfalls in kritischem Licht erscheinen lassen darf. Dieser inhärente Widerspruch durchzieht die gesamte Dissertation und führt immer wieder zu komplizierten argumentativen Manövern, mit denen die Autoren die Zukunft gewissermaßen zähmen und in die Gegenwart zurückholen. Denn in ihrem Verständnis ist die Zukunft kein von der Gegenwart abgetrennter Ort, sondern geht aus dieser hervor, ist in dieser angelegt und liegt somit auch in deren Verantwortung.

Diese Argumentation funktioniert auch in umgekehrter Richtung: Vorstellungen der Zukunft wirken ihrerseits darauf zurück, wie wir unsere Gegenwart gestalten. Aufgabe des Zukunftsfilms muss es deshalb sein - kann es einzig und allein sein -, das in erster Linie jugendliche Publikum für die kommende sozialistische Zukunft zu begeistern. Die Jugend muss dafür sensibilisiert werden, dass sie selbst die Zukunft prägt, dass es an ihr ist, die sozialistische Zukunft Wirklichkeit werden zu lassen. Letztlich sei der Zukunftsfilm, so Hellwig und Ritter in einer ihrer wenigen prägnanten Formulierungen, schlicht eine besondere Form des *Gegenwartsfilms*.

Man könnte diese umständliche Herleitung leicht als leeres Gerede abtun, als besonders geistreichen Versuch, herkömmliche Propagandafilme, mit denen Hellwig ja reichlich Erfahrung hatte, mit neuem, dem Zeit-

geist gemäßen Vokabular an den Mann zu bringen. Doch waren die Verweise auf Prognostik und kybernetische Prinzipien für Hellwig allem Anschein nach mehr als ein bloßes Lippenbekenntnis. Volker Steinkopff, der Ende der 1970er-Jahre für kurze Zeit unter Hellwig arbeitete, ist auf jeden Fall davon überzeugt, dass es diesem mit seinen Ausführungen zur Prognostik sehr wohl ernst war.

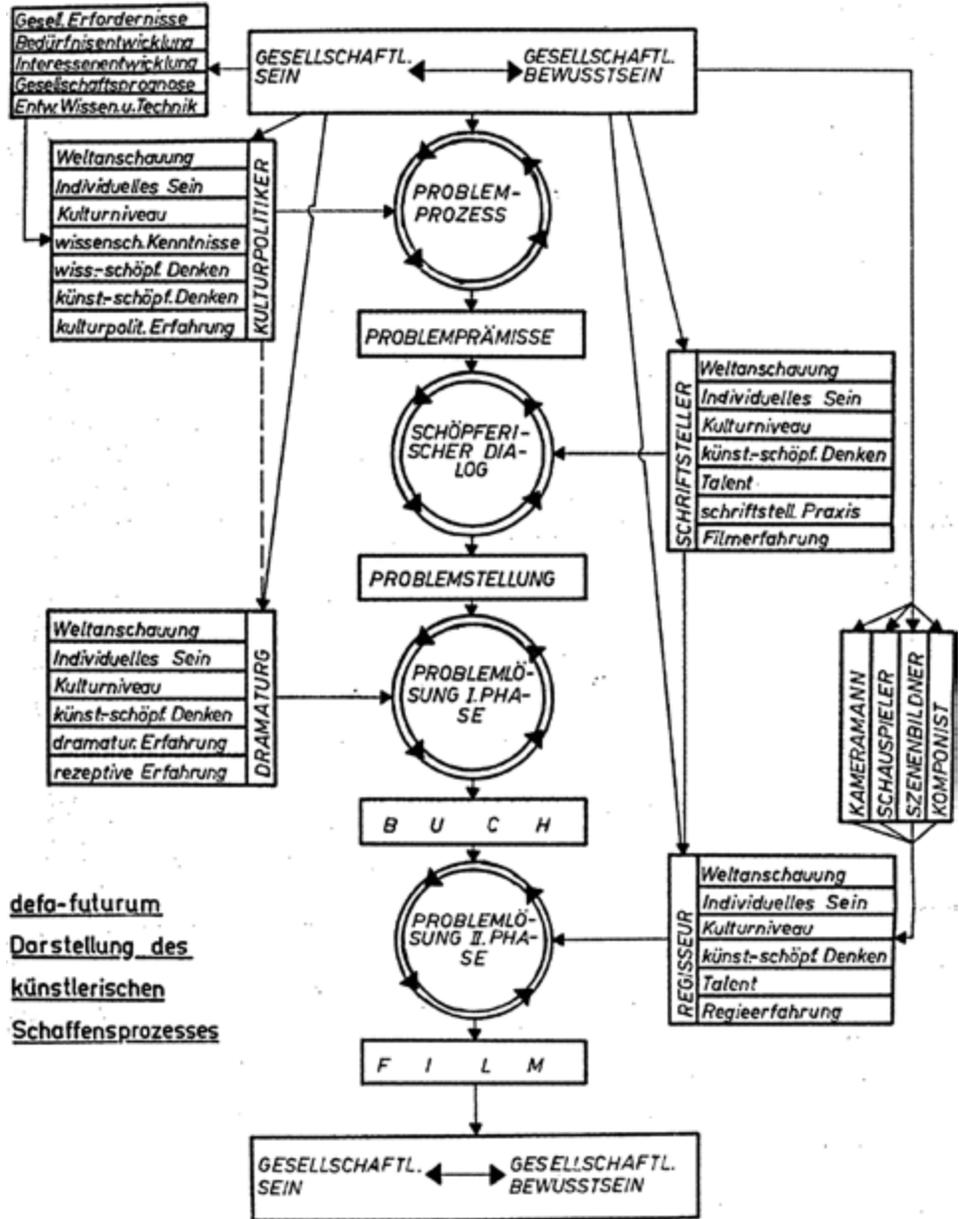
Auch die Ausführungen in der Dissertation deuten darauf hin, dass es Hellwig um mehr ging als reine Phrasendrescherei. Aufbauend auf den Überlegungen zur Prognostik entwickeln er und Ritter ein quasi-wissenschaftliches Modell des kreativen Prozesses, bei dem ein Stoff für einen Film, ausgehend von einer sogenannten Problempremisse, über mehrere genau definierte Stufen hinweg kollaborativ entwickelt wird. Zentral ist hierbei wie bei der Prognostik das Feedback-Prinzip, das auf allen Stufen für Optimierungen sorgen soll.

Aus heutiger Sicht wirkt das Diagramm (Seite 70), mit dem die beiden defa-futurum-Vordenker den kreativen Prozess beschreiben, wie eine abstruse Mischung aus kybernetischen Modellen und bürokratischen Allmachtsfantasien, bei der der kreative Prozess in einen genau definierten Ablauf zergliedert wird. Allerdings beließ es Hellwig nicht bei bloßen Worten, sondern war vielmehr darum bemüht, das Werkstatt-Prinzip konkret umzusetzen. Bis kurz vor Auflösung von defa futurum trafen sich Mitglieder der AG alle paar Monate mit Wissenschaftlern zur »Werkstatt Zukunft«. Bei diesen Treffen wurden jeweils im Voraus festgelegte Themen wie zum Beispiel »Sozialistische Demokratie - kommunistische Demokratie - wer entscheidet?« (Sitzung vom 22. Juni 1976), »Stadt - Land - Welternährung« (25. Januar 1977) oder »Wie ist der kommunistische Mensch und was ist ihm gemäß?« (31. Mai 1977) diskutiert.

Die Werkstatt-Gespräche waren als Laboratorium für Filmideen gedacht, aus den Gesprächen hätten Stoffe für Filme entstehen sollen. Allerdings lassen sich außer den *Werkstatt-Zukunft*-Filmen, von denen später noch die Rede sein wird, keine Filmprojekte ausmachen, die in direktem Zusammenhang mit den Werkstatt-Gesprächen stehen. Die Diskussionen wurden zwar penibel vorbereitet und detailliert protokolliert, hinterließen darüber hinaus aber so gut wie keine sichtbaren Spuren.

Mit ihrer Wirkungslosigkeit stehen die Werkstatt-Zukunft-Gespräche sinnbildlich für das gesamte defa-futurum-Projekt. Ursprünglich hatte sich Hellwig ambitionierte Ziele gesetzt: Die AG sollte alle anderthalb Jahre einen großen Spielfilm sowie zahlreiche kürzere - in Hellwigs Terminologie - »Nichtspielfilme« produzieren. Diese Vorgabe erreichte defa futurum nicht einmal ansatzweise. Mit *Im Staub der Sterne* (1976) und

defa futurum: Modell des künstlerischen Schaffensprozesses von Joachim Hellwig und Claus Ritter, 1975



defa-futurum  
Darstellung des  
künstlerischen  
Schaffensprozesses

*Das Ding im Schloss* (1978) – beide unter der Regie des Regie-Veteranen Gottfried Kolditz – brachte die AG lediglich zwei Spielfilme hervor. Filme, die zudem eindeutig nicht Hellwigs Auffassung des Zukunftsfilms entsprachen.<sup>4</sup> Und von den zahlreichen meist kürzeren Nichtspielfilmen folgte gerade einmal eine Handvoll dem in der Dissertation entwickelten Konzept.

### Liebe 2002

Der Zukunftsfilm soll von der Zukunft sprechen, ohne diese zu zeigen, muss für das Kommende begeistern, ohne die Gegenwart abzuwerten. Dass sich diese Aufgabe kaum meistern lässt, zeigt der 25-minütige *Liebe 2002* (Joachim Hellwig, 1972), der erste »echte« Ver-

such eines Zukunftsfilms im Sinne Hellwigs und Ritters. Wie der Regisseur in der Dissertation ausführt, hatte der Film zum Ziel »die Jugend der DDR auf den ethischen und moralischen Anspruch einer sinnvollen Geschlechterbeziehung einzustimmen«. Was immer mit dieser ziemlich dunklen Formulierung gemeint sein mag – aus dem Film selbst erschließt sich Hellwigs Absicht kaum.

*Liebe 2002* beginnt mit Bildern einer stilisierten Zukunft, in der weibliche Figuren zuerst einen pantomimischen Tanz aufführen und dann von einem automatisierten Paarvermittlungssystem mit Männern zusammengeführt werden. Es folgen allem Anschein nach gestellte Interviews, in denen Reisende auf dem



Die Zukunft in *Liebe 2002* (Joachim Hellwig, 1972)



Kinder auf Bestellung in *Liebe 2002* (Joachim Hellwig, 1972)

Flugplatz Berlin-Schönefeld gefragt werden, wie sie sich die Liebe in der Zukunft vorstellen. Nach einem im Freien inszenierten Liebesduett aus »La Traviata« folgt wieder eine längere Szene mit dem Paarvermittlungscomputer, bevor Jugendliche in einer zeitgenössischen Discothek zu ihren Vorstellungen zur Liebe in dreißig Jahren befragt werden.

Wie die verschiedenen Sequenzen zusammenhängen und worauf der Film hinauswill, wird nie wirklich einsichtig. Insbesondere die Bedeutung des Zukunftsballetts, das Hellwig mit professionellen Tänzerinnen und Tänzern inszenierte, bleibt nebulös. Wie aus der Dissertation und anderen Unterlagen hervorgeht, im Film selbst aber nie eindeutig geklärt wird, ist die gezeigte computerisierte Zukunft keine sozialistische, sondern eine kapitalistische und somit eine abzulehnende. Hellwig zieht in *Liebe 2002* somit die Konsequenz aus dem Widerspruch, der den Zukunftsfilm von Anfang an prägt: Weil es ihm nicht möglich ist, eine kommunistische oder sonst irgendwie bessere, halbwegs plausible Zukunft zu zeigen, bleibt nur noch eine stilisierte schlechte Zukunft übrig.

Ganz abgesehen davon, dass diese Überlegungen allein aus dem Film heraus kaum verständlich werden, hat dieser Ansatz Konsequenzen für das vertretene Zukunftsbild. In letzter Konsequenz geht es *Liebe 2002* – und dem Zukunftsfilm insgesamt – gar nicht um die Zukunft. Dies zeigt sich auch in den Interviews mit den Jugendlichen zum Schluss.<sup>5</sup> Ihr Tenor ist eindeutig: Die Liebe ist ohnehin schon großartig, und von einer Welt, in der eine Maschine den Geliebten oder die Geliebte auswählt, hält keiner der Befragten etwas. So, wie es ist, ist es eigentlich schon recht gut, die Zukunft kann gar nicht viel besser werden, ist nur als conse-

quente Weiterführung der Gegenwart denkbar. In *Liebe 2002* lässt sich somit ein regelrechtes Schrumpfen der Zukunft beobachten, die am Ende als wenig mehr erscheint als ein Anhängsel der Gegenwart. Der Zukunftsfilm wird damit in der Tat zum Gegenwartsfilm.

Obwohl die Bezeichnung Zukunftsfilm und auch der Rekurs auf die Prognostik anderes zu suggerieren scheinen, besteht die primäre Aufgabe von *Liebe 2002* nicht darin, die oder zumindest eine mögliche Zukunft zu zeigen. Die Bedeutung der Zukunft liegt in ihrer Wirkung auf die Gegenwart, wie Hellwig und Ritter explizit festhalten:

»Sozialistische Zukunftsvorstellungen können den Einfluß des Gegners einschränken, Kraft, Mut und Ausdauer im Kampf geben und eine wirksame Blockade sein gegen Kleingläubigkeit, Verzweiflung und Mutlosigkeit in schwierigen Situationen.«<sup>6</sup>

Damit rückt der Zukunftsfilm deutlich in die Nähe klassischer Propaganda. Auch der Propagandafilm handelt oft von Dingen, die (noch) nicht real sind, sondern, so das Versprechen, bei genug großem Einsatz aller in der Zukunft eintreten werden – dem Wahlsieg, der Vernichtung des Gegners, dem erfolgreichen Abschluss der Modernisierungskampagne etc.

*Liebe 2002* ist, wie diese Beschreibung wohl deutlich macht, eine Sonderbarkeit. Was heutige filmvervierte Zuschauerinnen und Zuschauer zusätzlich irritieren dürfte, ist, dass die Kostüme und Perücken der Zukunftsettings offensichtlich *A Clockwork Orange* (*Uhrwerk Orange*, Stanley Kubrick, 1971) nachempfunden sind. Die Schriftzüge an der Wand erinnern an den im Film wichtigen Schauplatz der Korova-Milchbar, die Frauen tragen beiderorts übertriebene Perücken in schrillen Farben, und die Kleider mit ihren seltsamen



Szenenfotos aus **Werkstatt Zukunft I** (Joachim Hellwig, 1975)

Aufnehmern auf Brusthöhe wirken wie eine keusche Version des aufgeschnittenen Kleids der Frau, die von der Hauptfigur Alex vergewaltigt wird. Um eine zufällige Ähnlichkeit kann es sich nicht handeln, dazu sind die Gemeinsamkeiten zu ausgeprägt. Dient Kubricks Film hier als Beispiel für eine besonders degenerierte westliche Zukunft? *A Clockwork Orange* war ein Jahr vor Hellwigs Film im englischsprachigen Raum erschienen, in der DDR hatte er allerdings nie einen regulären Kinostart. Die meisten Zuschauer von *Liebe 2002* dürften also nicht in der Lage gewesen sein, die Referenz zu erkennen.

### Die Werkstatt-Zukunft-Filme

*Liebe 2002* war bei der Niederschrift der Dissertation bereits realisiert, weshalb Hellwig auch ausführlich auf den Film eingeht und selbstkritisch festhält, dass insbesondere die Umsetzung der Zukunftsszenen nicht recht geglückt sei. Die *Werkstatt-Zukunft*-Filme sind als Konzept in der Dissertation bereits erwähnt, wurden aber erst später fertig gestellt. Der Rahmen der drei knapp 30-minütigen Filme gestaltet sich jeweils ähnlich: Mehrere Figuren finden in der titelgebenden Werkstatt Zukunft zusammen, um unter Anleitung eines Computers über eine Frage zu diskutieren.

Die Anlage der Filme folgt also den von defa futurum veranstalteten Gesprächsrunden, wobei die auftretenden Figuren allerdings nicht Spezialisten sind, sondern Menschen aus dem Volk, die verschiedene Typen repräsentieren – die lebenslustige Fabrikarbeiterin, das junge Ehepaar, der Lastwagenfahrer etc. Zur Diskussion stehen im ersten Film »Arbeit und Schöpfung«, im zweiten »Schönheit im weitesten

Sinne des Wortes« und im dritten die Rolle des Geldes.

Wie in *Liebe 2002* werden offensichtlich inszenierte und mehr oder weniger dokumentarische Momente mit »künstlerischen« und angestrengt humoristischen Einlagen gemischt, ähnlich stark stilisierte Momente wie das »Zukunftsballett« in *Liebe 2002* finden sich aber in keinem *Werkstatt-Zukunft*-Film. Deutlich zugenommen hat dagegen der Anteil authentischer Interviews. Beschränken sich diese in *Werkstatt Zukunft I* (Joachim Hellwig, 1975) noch auf Straßenbefragungen, äußern sich im Nachfolgefilm neben Passanten auch der Fotograf Günter Rössler und der Bildhauer Werner Stötzer zu Fragen der Schönheit.

Im Vergleich zu *Liebe 2002* zeigt sich insbesondere *Werkstatt Zukunft I* auch etwas mutiger im Umgang mit der Zukunft. Hier werden Vorstellungen und Wünsche der Probanden vom Werkstatt-Rechengehirn zumindest kurz visualisiert: Etwa automatisierte Fabriken, ein direkt im Wohnhaus untergebrachter FKK-Kindergarten oder ein Bestellcomputer, der Fertiggerichte in die Wohnung liefert und dabei gleich die konsumierten Kalorien berechnet.

Nach wie vor dominiert aber auch hier die Gegenwart. Dies trifft in noch ausgeprägterer Weise auf *Werkstatt Zukunft II* (Joachim Hellwig, 1976) zu. Die Diskussion um das Schöne tangiert erst zum Schluss die Zukunft und gipfelt in der Erkenntnis einer Werkstatt-Probandin, dass »das Neue aus (...) kleinen Veränderungen« bestehen wird. Ähnlich das Fazit der Straßenumfragen in *Werkstatt Zukunft I*, das an das Ende von *Liebe 2002* erinnert: Die Menschen wünschen sich zwar eine bessere Zukunft in Frieden, allerdings be-

deutet ›besser‹ stets ›noch besser‹. Die lichte Zukunft kann nie mehr sein als eine Weiterführung und Steigerung der bereits guten Gegenwart, der Zukunftsfilm ist wieder einmal bloß eine Form des Gegenwartsfilms.

Da *Werkstatt Zukunft III* (Joachim Hellwig, 1977) nur als Drehbuch verfügbar ist,<sup>7</sup> kann er nicht abschließend bewertet werden, aber zumindest anhand der schriftlichen Unterlagen zeichnet sich hier eine andere Herangehensweise an die Dialektik von Zukunft und Gegenwart ab. Im Mittelpunkt steht auch in diesem Film die Werkstatt mit ihrem Wundercomputer, der die Wünsche der Anwesenden visuell umsetzen kann. Den Anfang macht aber eine Montagesequenz, in der die Auswüchse des westlichen Kapitalismus gezeigt werden: Börsenspekulation, Banküberfälle, Spielcasinos und Prostitution – die Folgen einer von der Gier nach Geld getriebenen Gesellschaft.

Anders als in *Werkstatt Zukunft I* visualisiert der Computer die Wünsche der Figuren nicht sofort; zuerst müssen diese lernen, dem Computer sinnvolle Fragen zu stellen. Die Beschäftigung mit der Zukunft enthält damit einen neuen Dreh. Die wahre Herausforderung besteht nun darin, die richtigen Fragen an die Zukunft zu stellen. Bei den Zukunftsszenen beschreibt der Film ebenfalls neue Wege. Die Anwesenden werden erstmals mit einem konkreten Szenario konfrontiert: einer kommunistischen Zukunft ohne Geld. Wie sich schnell zeigt, setzt der Wegfall des Geldes nicht nur eine Produktivitätssteigerung voraus, sondern auch ein neues Bewusstsein. Wie aber erreicht man diese neue Entwicklungsstufe? Wie können die Menschen trotz materiellem Überfluss zu einem maß- und gleichzeitig genussvollen Konsumverhalten gebracht werden? Mithilfe des Computers werden verschiedene Varianten in humoristischen Szenen durchgespielt.

Konkret ist zu sehen, wie die Kundinnen und Kunden einer Kaufhalle auf Anweisungen, was sie einkaufen sollen, reagieren. Es zeigt sich, dass es gar nicht so einfach ist, sie zu einem sinnvollen Verhalten zu bewegen; zum neuen Bewusstsein ist es noch ein weiter Weg. Zumindest im Drehbuch scheint *Werkstatt Zukunft III* die Grundidee des Zukunftsfilms am konsequentesten umzusetzen: Die Frage *nach der Zukunft* wird zur Frage *an die Zukunft*, und erstmals werden im Rahmen des Tolerierbaren tatsächlich verschiedene Zukunftsszenarien einander gegenübergestellt. Negative Kontrastfolie bleibt aber der kapitalistische Westen, wie er in der Montagesequenz zu Beginn porträtiert wird.

### Das Ende der Zukunft

Obwohl die AG noch bis 1981 Bestand hatte, war der 1977 veröffentlichte Film *Werkstatt Zukunft III* effektiv der letzte »echte« Zukunftsfilm, den defa futurum rea-

lisierte. Hellwig arbeitete in den Folgejahren noch an weiteren Drehbüchern für Zukunftsfilme, umgesetzt wurde davon aber keines. Über die Gründe hierfür kann nur spekuliert werden. Hatte der Regisseur die Unterstützung der Studioleitung verloren, hatten er oder Entscheidungsträger auf höherer Ebene eingesehen, dass der Zukunftsfilm ein Unding war? Oder hatte Hellwig schlichtweg das Interesse an dem Thema verloren.

Für Herbert Kruschke, der in den letzten vier Jahren der AG deren Produktionschef war, steht fest, dass der Niedergang des Zukunftsfilms nicht auf mangelnden Rückhalt bei den DEFA-Oberen zurückging. Kruschke beschreibt Hellwig im Gespräch zwar wie andere Quellen als schwierigen und rechthaberischen Typen, seine Beziehung zur Studioleitung sei aber bis zum Schluss exzellent gewesen. So habe er in den ab 1981 realisierten fünf Filmen der Reihe *Tier- und Jagdgeschichten* (Joachim Hellwig, 1981, 1983, 1983, 1985, 1987) hemmungslos seiner Leidenschaft für die Jagd frönen können, ohne dass dies irgendwo Anstoß erweckt habe. In den offiziellen Quellen betonen Hellwig und Ritter jeweils, wie gut die Zukunftsfilme vom Publikum aufgenommen würden, die wenigen verfügbaren Quellen zeichnen allerdings ein anderes Bild.

So zerreißt die in der DDR angesehene Filmkritikerin Renate Holland-Moritz *Liebe 2002* in einer in der Satirezeitschrift »Eulenspiegel« veröffentlichten Rezension regelrecht. Als Satirezeitschrift hatte der »Eulenspiegel« eine gewisse Narrenfreiheit, vier Jahre später wurde das Schaffen der defa futurum aber auch im Fernsehen offen kritisiert. Die Sendung *Kulturmagazin* ließ am 30. Dezember 1977 in einem Beitrag die bisherigen Zukunftsfilme der AG Revue passieren und kam dabei zu wenig schmeichelhaften Bewertungen: *Liebe 2002* wird als »Mischmasch aus allen nur möglichen Sünden von Kulturfilmherstellern, die von einem unbändigen Drang zum Revuefilm gequält werden« bezeichnet. Insbesondere die Zukunftsszenen werden kritisiert:

»In zur Herstellungszeit schon recht altmodischen Zukunftsdekorationen tanzt ein lächerliches Ballett verklemmte Visionen von künstlerischem Sex als Vorwand einer peinlichen Fleischbeschau, von der wohl nicht einmal die Macher wissen, wie sie gemeint ist.«

Die ersten beiden *Werkstatt-Zukunft*-Filme werden kaum freundlicher bewertet, von »[v]erkrampften Schauspieler[n]« und einer »heile[n] Bilderwelt dilettantischer Werbefilme als Zukunftsprojektion« ist da die Rede.

Zwar ging diesem Verriss der Hinweis voraus, dass das Urteil der *Kulturmagazin*-Redaktion nicht einer Verurteilung durch das ganze Fernsehen gleichkomme. Dennoch scheint es wenig wahrscheinlich, dass

ein derart harsches Urteil ohne Einwilligung von höherer Stelle hätte ausgestrahlt werden können.

### Der Discofilm

Wie immer diese Ereignisse auch im Einzelnen zu bewerten sind, fest steht auf jeden Fall, dass Hellwig und Ritter mit ihrer Idee des Zukunftsfilms nie den erhofften Erfolg hatten. Die große Mehrheit der von defa futurum produzierten Filme hatte mit dem ursprünglichen Auftrag der AG nichts zu tun. In den Fokus traten ab Mitte der 1970er-Jahre allgemein Filme für ein jugendliches Publikum. So produzierte die AG die Slapstick-Serie *Abseits* (1971–1973) um den vom prominenten Kabarettisten Lutz Stückrath verkörperten Tobias Bremser sowie das Internationale Jugendmagazin *IN*. Als eigentliches »Erfolgsprodukt« von defa futurum sollte sich aber ganz unerwartet das Genre des Discofilms erweisen.

Bereits der Zukunftsfilm richtete sich primär an Jugendliche, und um diese gezielt anzusprechen, wählte man für *Liebe 2002* eine ungewöhnliche Vorführungsform. Der Film wurde nicht in Kinos, sondern in Discotheken gezeigt. Ganz im Sinne des für das Werkstatt-Konzept zentralen Feedback-Prinzips wurden dabei von Anfang an ausführliche Diskussionen im Anschluss an die Vorführungen eingeplant. Auf diese Weise sollten wichtige Erkenntnisse für künftige Produktionen gewonnen werden.

In den verfügbaren Quellen betonen Hellwig und Ritter, mit welchem Engagement die Jugendlichen jeweils über das Gesehene diskutierten. Solche Aussagen sind freilich mit Vorsicht zu genießen, aber

zumindest in einem Punkt war *Liebe 2002* zweifellos erfolgreich: Die für diesen Film erstmals erprobte Distributionsform machte Schule. Zwischen 1975 und 1981 produzierte defa futurum fast vierzig für die Vorführung in Discotheken gedachte Kurzfilme.

Thematisch sind die Discofilme weiter gefasst, als es ihr Name vermuten lässt. Neben eigentlichen Musikclips mit populären Musikern wie Manfred Krug oder DDR-Rockbands wie Puhdys und Karat gab es mit *Disco 7: In Sibirien* (Karlheinz Mund, 1976) auch ein Porträt des Chefgeologen der Hauptverwaltung im sibirischen Tjumen und mit *Disco 5: Im Zentrum der US-Militärspionage* (Joachim Hellwig, 1975) einen Film über den Spion Horst Hesse.

Obwohl defa futurum ab 1978 keine Zukunftsfilme mehr realisierte und damit ihrem ursprünglichen Auftrag nicht mehr nachkam, hatte die AG noch bis 1981 Bestand. Ein Grund hierfür waren möglicherweise just die erfolgreichen Discofilme, auf die defa futurum das Monopol hatte. Wie wichtig die Discofilme für die AG wurden, zeigt sich etwa in der ursprünglichen Produktionsplanung für die Jahre 1980 und 1981: Für diesen Zeitraum war die Produktion von lediglich zwei – nie realisierten – Zukunftsfilmen vorgesehen; demgegenüber steht mehr als ein Dutzend Discofilme.

Was immer die Gründe waren – defa futurum wurde 1981 aufgelöst und Hellwig der *DEFA KINOBOX* zugeteilt. Unter diesem Label erschien auch der lange Dokumentarfilm *Im Land der Adler und Kreuze* (Joachim Hellwig, 1980), den Hellwig noch zu defa-futurum-Zeiten vorbereitet hatte. Der Zukunftsfilm war damit endgültig Vergangenheit. ■

### Endnoten

- 1 Siehe das entsprechende Kapitel in meiner Studie »Bilder einer besseren Welt. Die Utopie im nichtfiktionalen Film«. Schüren: Marburg 2019; das Buch ist als Open Access verfügbar: <https://doi.org/10.23799/9783741000829>. Die einzige weitere ausführlichere Auseinandersetzung mit defa futurum stammt von Sonja Fritzsche: East Germany's Werkstatt Zukunft: Futurology and the Science Fiction Films of defa futurum. In: German Studies Review 29 (2006) 2, S. 367–386; in: <https://www.jstor.org/stable/27668040> [14.8.2022].
- 2 Siehe auch Hans-Jörg Rother: Auftrag Propaganda. 1960 bis 1970. In: Günter Jordan/Ralf Schenk (Hg.): Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–82. Berlin: Jovis 1996, S. 92–127, hier S. 96–98.
- 3 Claus Ritter: Start nach Utopolis. Eine Zukunfts-Nostalgie. Frankfurt a. M.: Röderberg-Verlag 1978.; Claus Ritter: Kampf um Utopolis oder Die Mobilmachung der Zukunft. Berlin: Verlag der Nation 1987; Claus Ritter: Anno Utopia oder So war die Zukunft. Berlin: Das Neue 1982.
- 4 Während *Im Staub der Sterne* auf DVD greifbar ist und auch eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, ist *Das Ding im Schloss* praktisch unbekannt. Der Film war bei Erscheinen ein großer Flop und ist heute nur noch in Archiven verfügbar; Literatur existiert zu dem Film so gut wie keine.
- 5 Diese Gespräche sind zwar ebenfalls arrangiert, die einzelnen Antworten scheinen, soweit sich dies überhaupt abschließend beurteilen lässt, aber authentisch. Zumindest sind sie nicht so offensichtlich gescripted und auf Pointen hin ausgerichtet wie die vorangegangenen Interviews mit den Fluggästen.
- 6 Joachim Hellwig und Claus Ritter: Erkenntnisse und Probleme, Methoden und Ergebnisse bei der künstlerischen Gestaltung sozialistischer Zukunftsvorstellungen im Film unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen der AG defa futurum. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis der Gestaltung von Zukunftsvorstellungen in Massenmedien. Unveröffentlichte Dissertation. Karl-Marx-Universität Leipzig 1975, S. 51–52.
- 7 Der Film wurde zwar realisiert, ich hatte aber keinen Zugriff auf eine Archivkopie.