

9 octubre –
13 desembre 2003



Mig segle d'història alemanya (1945-2000)²

La Deutsche Film AG (DEFA), fundada el 17 de maig de 1946, va ser el primer estudi cinematogràfic alemany que va reprendre la producció a Berlin-Babelsberg quan els soviètics li van atorgar permís per fer el seu primer projecte, *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (ELS ASSASSINS SÓN ENTRE NOSALTRES)*, 1946). El director, Wolfgang Staudte, formava part del Filmaktiv, un grup d'escriptors i directors exiliats al qual també pertanyien Friedrich Wolf, Kurt Maetzig i Gerhard Lamprecht. En els seus esforços per reconstruir el cinema alemany amb l'esperit de l'antifeixisme democràtic van rebre un actiu suport de funcionaris encarregats d'afers culturals com ara Sergei Tulpanov de l'Administració Militar Soviètica a Alemanya (SMAD). Les finalitats principals de la DEFA eren, d'una banda, anar més enllà de les tradicions filmiques de l'UFA i la càrrega política del Tercer Reich i, de l'altra, aprofitar el "llegat cultural positiu dels alemanys" per a una futura societat socialista. L'any 1946 els fundadors de la DEFA, compromesos amb els principis humanistes, es van proposar fer films que s'oposessin a les forces del nacionalisme i el militarisme, i que promoguessin les idees de la cooperació internacional.

El començament de la guerra freda va dificultar la reconstrucció de la indústria cinematogràfica alemanya a l'Oest i va introduir noves tensions referents a les decisions polítiques i econòmiques entre la Information Control Division (ICD) de les forces d'ocupació americanes, la Motion Picture Export Association (MPEA), que representava les grans companyies de Hollywood, i finalment, però no per això menys important, les noves productores i distribuïdores alemanyes. L'inicial esperit de franquesa va deixar pas ràpidament a les divisions ideològiques que van culminar en el bloqueig de Berlín del 1948 i en la fundació dels dos estats alemanys, la República Federal d'Alemanya i la República Democràtica Alemanya, l'any 1949. Aquestes circumstàncies van tenir un gran efecte en la reconstrucció

de la indústria cinematogràfica de l'Oest, que anava d'acord amb els principis del mercat, especialment després de la reforma monetària del 1948. Però també van contribuir a la transformació de la DEFA en una companyia de protecció estatal amb estrets lligams amb el Partit d'Unitat Socialista d'Alemanya (SED) i una implicació més directa en les "congelacions" i els "desglaços" ideològics dels anys cinquanta. Això no obstant, en el període de transició entre la primera i la segona fase de la divisió alemanya (és a dir: entre 1949 i 1962), el negoci diari de la producció cinematogràfica i els rituals mundans de l'ambient del cinema, especialment en la dividida ciutat de Berlín, encara permetia a molta gent travessar la frontera en el sentit literal i en el figurat.

La politització del cinema de l'Est

Amb la col·laboració de la vella elit intel·lectual i la nova, la DEFA es va fundar amb l'esperit de l'antifeixisme democràtic: per ajudar el projecte de reconstrucció, per escampar els ideals de l'humanisme i per lluitar contra els perills del nacionalisme i el militarisme.

Argumentalment, les més prestigioses produccions dels anys quaranta i els cinquanta responien als dos conjunts de plantejaments interrelacionats: els procediments culturals més adequats per a la construcció d'una societat socialista i l'igualment important projecte de definició del significat de l'antifeixisme. Tots dos van provocar poc conegudes històries sobre la classe obrera que mostraven les condicions del treball industrial i la forma de vida dels obrers, i que afirmaven la importància de la lluita política. Noves maneres de plantejar les caracteritzacions i la identificació del públic (per exemple, per mitjà del concepte del bé col·lectiu) permetien observar el compromís de l'estudi amb l'estat socialista i la ideologia marxista. Introduït en el context de l'anàlisi sociopsicològica (per exemple, de la culpabilitat alemanya), el concepte d'antifeixisme i la seva rellevància en la identitat de la RDA van comportar canvis

significatius durant els anys cinquanta i es van anar deteriorant gradualment cap a un gest obligatori en les peces narratives clau de l'aïllacionisme cultural i polític.

Encara que l'estudi autodeclarat "de tots els alemanys" definia la producció cinematogràfica en termes més polítics que no econòmics, va haver de lluitar igualment amb unes xifres decebedores; sovint s'esdevenia que les pel·lícules de la DEFA simplement no eren tan populars com les estrangeres. Al llarg de la dècada dels cinquanta, l'estudi va patir un baix índex de productivitat anual, amb projectes individuals alentits per llargues discussions anteriors a la producció, nombroses revisions dels guions i escenes tornades a filmar a última hora. En diverses ocasions, l'estudi va retirar pel·lícules de la distribució abans o immediatament després de la seva estrena pública. A més d'afrontar aquests problemes, l'estudi de Babelsberg havia de fer de mitjancer entre les conflictives exigències de les agències estatals i del partit, i respondre a les seves definicions canviants de la cinematografia en el socialisme. Les posicions oficials en els aspectes culturals i del lleure oscil·laven entre intents de liberalització i demostracions del dogmatisme de la línia dura. Inicialment, la Comissió Cultural Central facilitava les comunicacions entre la DEFA i el SED. Va

El puente de Bernhard Wicki



cedir poder a la Comissió de la DEFA l'any 1950, i al Comitè Estatal per a Assumptes Cinematogràfics el 1952. Després del 1954, les qüestions relacionades amb la DEFA eren controlades pel ministeri de Cultura. La infame Hauptverwaltung Film o direcció general de Cinematografia (HV Film), que es componia d'una representació de l'estudi, membres del partit i funcionaris culturals, era responsable d'aprovar tots els nous projectes cinematogràfics. Durant aquest període de reestructuració institucional, la DEFA es va convertir l'any 1953 en una empresa estatal que reunia les diferents branques de la indústria en una sola estructura jeràrquica. Es van crear diferents unitats per a la producció cinematogràfica: noticiaris, documentals, pel·lícules científiques i pel·lícules infantils, igual que per a l'animació i el doblatge. A partir de llavors, la distribució es va efectuar a través de Progress-Verleih i, pel que fa a l'exportació, a través de DEFA-Aussenhandel. La primera fase de les precàries relacions entre el cinema i la política va durar aproximadament fins el 1953. La primera Conferència d'Autors Cinematogràfics Alemanys (1947), que havia fet una crida per un cinema alemany unit més enllà dels límits interzonals, va continuar sent una poderosa influència i, entre altres coses, va contribuir a



La llegenda de Paul i Paula de Heiner Carow



El cielo dividido de Konrad Wolf

l'acceptació acrítica dels estils familiars de l'UFA. El resultat de tot això van ser les pel·lícules sobre la ràpida reconstrucció i que tractaven dels problemes més urgents a la RDA —l'agricultura col·lectivitzada a FREIES LAND (TERRA LLIURE, 1946), la reestructuració de la indústria minera a MORGENROT (ALBADA, 1948)— utilitzant els patrons genèrics establerts. Fins i tot la primera pel·lícula sobre els inicis del moviment obrer, DIE UNBESIEGBAREN (ELS INVENCIBLES, 1953), va prendre un caràcter psicològic en el tractament dels personatges. Però poc després de la fundació de la RDA, els funcionaris van començar a exigir una contribució més gran de l'estudi DEFA al primer pla quinquennal i, més en general, a la construcció de la societat socialista. Els cineastes es veien pressionats a donar suport a la lluita contra la cultura imperialista americana i a resistir a la influència del cosmopolitisme i del que llavors es titllava de psicologisme burgès. Amb aquests arguments, el debat formalista dels primers anys cinquanta va posar fi forçosament a l'experimentació estètica. Els elements modernistes només van sobreviure en la forma dels estils expressionista o neorealista i en algun dels últims films d'espionatge.

Els debats oficials sobre la natura del realisme van desembocar en la doctrina del realisme socialista, modelada a partir de l'èpica estalinista dels anys trenta i encarnada pels escrits teòrics de Lukács. Havent-se definit la realitat en cinema com una representació d'allò que hauria de ser, en comptes d'allò que existia, es donava per descomptat que els films narratius havien de donar suport al canvi social per mitjà d'històries i personatges típics, mecanismes d'identificació, àmplies oportunitats per a la creació d'ídols i herois, i a través

del que els crítics posteriors van considerar com conflictes dramàtics excessivament esquemàtics i artefactes narratius i visuals fets en sèrie. La doctrina del realisme socialista va donar lloc al creixement d'un cinema nacional, mantingut per la col·lectivitat socialista i responsable davant seu, que responia a les preguntes i els debats més rellevants de la societat germanooriental, i que estava encarregat de la lluita contra el monopoli capitalista i l'agressió imperialista. Com a resultat del canvi dogmàtic, DAS BEIL VON WANDSBEK (LA DESTAL DE WANDSBEK, 1951) de Harnack va ser retirada dels cinemes a causa del seu complex

tractament dels partidaris dels nazis i els seus companys de viatge.

Però aviat l'autoanomenat Nou Rumb va donar pas l'any 1953 a un breu període de més llibertat. La mort de Stalin, la desconfiança pública envers la direcció del partit i el descontentament entre els treballadors van contribuir a una profunda crisi de legitimitació que va culminar en les vagues del 17 de juny. Canviant completament les seves declaracions anteriors sobre l'estil del realisme socialista que van donar lloc a la famosa èpica Thälmann, el Comitè Central demanava ara més pel·lícules sobre els problemes quotidians, com ara l'amor, el matrimoni i la vida familiar. Semblava que havia arribat el moment d'explorar un ventall més ampli de sensibilitats estètiques reconeixent diferents tradicions cinematogràfiques i fins i tot articulant punts de vista polítics dissidents. Les noves pel·lícules poloneses, entre d'altres CANAL (1956) i CENIZAS Y DIAMANTES (1958) d'Andrzej Wajda, van inspirar els directors més joves de la DEFA —com ara Kurt Jung-Alsen a BETROGEN BIS ZUM JÜNGSTEN TAG (TRAÏT FINS AL DIA DEL JUDICI, 1957)— a reconsiderar els seus propis relats de la Segona Guerra Mundial, posant, per exemple, un èmfasi més gran en la desil·lusió de la generació de la guerra. Replantant el Tercer Reich des d'una perspectiva individual, els directors també van aprendre a fer valer la contribució de les dones i els infants com a subjectes d'una història i una historiografia dife-

rents. SIE NANNTEN IHN AMIGO (L'ANOMENAVEN "AMIGO", 1959) de Wolf, sobre un noi obrer enviat en un camp de concentració, i la primera pel·lícula de Frank Beyer, ZWEI MÜTTER (DUES MARES, 1957), sobre un nen francès atrapat entre dues mares, formaven part d'aquest projecte més ampli. La consciència creixent dels problemes de la joventut —i el seu repte implícit a les nocions tradicionals de la lluita de classes— va mostrar els límits del discurs oficial d'unitat i integració. VERGESST MIR MEINE TRAUDEL NICHT (NO OBLIDIS LA MEVA TRAUDEL, 1957) de Maetzig, amb Eva-Maria Hagen com a protagonista, encara utilitzava les experiències d'una dona jove i rebel per difondre la nova ètica de la responsabilitat social. Però els films berlinesos de Gerhard Klein i Wolfgang Kohlhaase, ALARM IM ZIRKUS (ALARMA AL CIRC, 1954), EINE BERLINER ROMANZE (UN AMOR A BERLÍN, 1956) i BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER (BERLÍN, PROP DEL CARRER SCHÖNHAUSER, 1957), oferien un compromís superior amb la cultura americana de la joventut i un paper fonamental en els rituals de protesta compartits pels joves del Berlín oriental i l'occidental. Tractant la vida quotidiana a un nivell temàtic i estètic, els films van resultar ser tan provocatius en el seu tema argumental contemporani com en el seu estil neorealista. No és gens sorprenent que tant EINE BERLINER ROMANZE com BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER tinguessin dificultats per poder estrenar-se oficialment.

Seguint la lògica paradoxal que hi ha darrere la seqüència de les "congelacions" i els "desglaços", l'alentiment en la transformació de la societat socialista i el relaxament parcial en les posicions oficials respecte a la cultura va fer necessària una reideologització del cinema. L'any 1956, l'aixecament hongarès i la denúncia de Stalin duta a terme per Khrúixtsov van incrementar la inestabilitat en molts països del bloc oriental. Aquests esdeveniments van fer que la direcció del SED reexaminés la seva política cultural i mirés més de prop les noves pel·lícules que es produïen. Amb la intenció de retornar al dogma del realisme socialista, la Conferència Cinematogràfica organitzada l'any 1958 pel ministeri de Cultura va evocar polèmicament l'espectre del revisionisme per justificar la seva



La balada de Berlín de Robert A. Stemmle



Lola de Rainer Werner Fassbinder



Una muchacha sin historia d'Alexander Kluge

campanya punitiva contra els cineastes que encara estaven compromesos amb el realisme crític. Fins i tot directors molt respectats, com ara Wolf i Maetzig, van ser obligats a fer autocrítiques humiliants. Al centre de molts debats hi havia la representació de l'individu alienat en una societat no capitalista. Oposant-se a la temàtica de l'alienació tractada amb una narrativa i una tècnica visual innovadores, la direcció del partit insistia en plantejaments que mostressin les condicions ideals a l'estat dels obrers i els camperols. Exigien també més pel·lícules sobre les lluites històriques de la classe obrera revolucionària que apliquessin al segle XX la perspectiva històrica explorada a THOMAS MÜNTZER (1956), sobre el líder religiós de la Reforma, i TILMAN RIEMENSCHNEIDER (1958), sobre el gran tallista medieval. Tot i que el passat emergia com la perfecta pantalla de projecció per a fantasies retrògrades de germanitat, la rellevància del futur per al projecte del socialisme continuava sent l'objecte d'intensos debats, com ho evidencien les dificultats que van envoltar DER SCHWEIGENDE STERN (L'ESTRELLA SILENCIOSA) de Maetzig (1960), una coproducció germanopolonesa basada en la novel·la de ciència-ficció de Stanislaw Lem. Al llarg de la dècada dels cinquanta, el baix índex de productivitat de la DEFA, la utilització poc eficient dels recursos i la manca de directors i guionistes competents van obligar els caps de l'estudi a comptar en gran manera amb personal artístic que vivia al Berlín occidental. De vegades representaven un 70 per cent de tots els empleats fixos. Entre els qui en el passat havien treballat molt per a l'UFA, hi havia veterans directors, com ara Rabenalt, i guionistes prolífics, com en el cas de Georg C. Klaren, que posteriorment va ser el primer cap dramaturg de la DEFA. Fins i tot van aparèixer estrelles del cinema mut en dos drames històrics fets a Babelsberg —DAS FRAULEIN VON SCUDERI, per exemple—. Entre els actors més coneguts que van treballar tant a l'Est com l'Oest hi havia Werner Peters, el "subjecte autoritari" per excel·lència, i Wolfgang Kieling, que, a l'igual de Peters, es va especialitzar a fer d'"alemany dolent", com per exemple a TORN CURTAIN. Com a res-



Poster del film Cielo sin estrellas de Helmut Kautner

posta a la posició cada vegada més aïllacionista del partit, la DEFA va fer un esforç conjunt per posar fi a la contractació de persones que encara vivien a l'Oest. Però, això no obstant, l'esperança que l'absència d'aquests elements "aliens" donaria a l'estudi un perfil artístic més unificat va continuar sense complir-se. Com que la DEFA no podia produir prou pel·lícules per al mercat intern, les sales de cinema depenien en una gran mesura de les importacions, especialment les de la República Federal. Als anys cinquanta, a la República Democràtica Alemanya es van projectar quasi



La vella cançó d'Ula Stockl

setanta pel·lícules d'aquesta procedència. Curiosament, moltes de les estrelles de la pantalla i de les pel·lícules d'èxit que veien els públics de l'Est i l'Oest eren les mateixes. Les comèdies musicals i les comèdies romàntiques van ser extremament populars a l'Est i, en canvi, el *Heimatfilm* o cinema patriòtic no en va ser gens ni mica. En molts aspectes, les produccions germanooccidentals realitzaven una funció de lleure comparable a la que feien les pel·lícules de Hollywood a bona part de l'Europa occidental; els films francesos i italians van prestar unes contribucions artístiques més ambiciosos. A la capital sempre es podien veure les noves estrenes d'altres països de l'Europa oriental, incloent-hi innovadores pel·lícules poloneses i txeques, i prestigioses produccions soviètiques, com ara CUANDO PASAN LAS CIGUENAS (1957) de Mikhail Kalatosov. En canvi, pel·lícules estrangeres que criticaven la República Federal o els Estats Units, com en el cas de THE SALT OF THE EARTH (1955), eren un fracàs de taquilla, malgrat les agressives campanyes publicitàries. A les ciutats més petites, el públic preferia generalment els films de gèneres convencionals produïts per Bavaria, Rialto i CCC. I al Berlín occidental, fins i tot passava que els cinemes barats de la frontera atreïen munts de joves del Berlín oriental amb els seus preus baixos. Cap a la fi dels anys cinquanta, la direcció del partit va considerar que aquests moviments incontrolables a l'antiga capital i l'exposició a la televisió occidental en moltes regions frontereres eren un problema seriós. Per contrarestar aquestes tendències, la DEFA va fer un esforç considerable per promoure les pel·lícules d'encàrrec (*Auftragsfilme*) —que havien de presentar importants temes socials—, perquè fossin una part essencial dels aniversaris nacionals, les celebracions públiques i els seminaris del partit. Però aquestes mesures no van evitar que el públic anés en massa a veure els melodrames de Harlan, Rabenalt i altres directors. Fins i tot durant els debats més acalorats sobre el significat del realisme socialista, l'estudi DEFA va continuar desenvolupant la seva pròpia versió del cinema de gènere. Als últims anys quaranta i els primers cinquanta, moltes d'aquestes pel·lícules tractaven problemes contemporanis d'una manera més



Amor a primera vista de Rudolf Thome

aviat esquemàtica. També anomenats *Gegenwartsfilme* (dramas contemporanis), aquests films mostraven el present i els seus problemes com una part de la continuïtat històrica. En les contribucions més aclamades, els objectius del lleure sovint absorbien les intencions didàctiques. Per posar-ne uns quants exemples, RAZZIA (RATZIA, 1947) va utilitzar l'emocionant escenari del mercat negre per narrar un conte moral sobre el crim i els diners, i la melodramàtica STRASSENBEKANNTSCHAFT (UNA CONEIXENÇA DEL CARRER, 1948) del gairebé oblidat Peter Pewas mostrava els perills de la sexualitat lliure per informar el públic de les malalties de transmissió sexual. Les estructures narratives i les formes d'identificació convencionals prevalien en les innombrables històries de la vida quotidiana en el socialisme, especialment en les que s'esdevenien al lloc de treball. MODELL BIANKA (LA MODEL BIANCA, 1951) lloava l'ètica del treball socialista a les empreses de la confecció mitjançant la fórmula de la comèdia romàntica, mentre que SOMMERLIEBE (UN AMOR D'ESTIU, 1955) es basava en el mateix mecanisme narratiu per mostrar uns joves enamorats al seu lloc d'estiueig preferit al mar Bàltic. Durant la dècada dels cinquanta, l'estudi DEFA va experimentar amb un ampli ventall de gèneres i estils, des dels melodrames expressionistes, com ara LEUCHTFEUEER (FOC LLUMINÓS, 1954), fins a investigacions sobre l'entorn real (ALTER KAHN UND JUNGE LIEBE, LA VELLA BARCASSA I EL JOVE AMOR, 1956) o revistes cinematogràfiques en colors (SILVESTERPUNSCH, EL COP DE LA VIGILIA D'ANY NOU, 1960). Igual que a l'Oest, les referències a la tradició de l'UFA eren omnipresents. La preferència de la postguerra pels melodrames va donar lloc a GENESUNG (RECUPERACIÓ, 1956), sobre un metge experimentat que practica la seva professió sense tenir títol, un conflicte familiar tret dels drames mèdics similars que s'esdevenien a l'Alemanya Occidental. Com en els drames socials realitzats abans de 1945, EHESACHE LORENZ (LORENZ CONTRA LORENZ, 1959) explorava els problemes d'un matrimoni de professionals situant el marit abandonat en l'angoixa d'un afer d'adulteri. D'altra banda, les formes més extremes del *kitsch* socialista prevalien en drames i comèdies de baix pressupost que idealitzaven els esforços heroics dels obrers per assolir les quotes anuals en la indústria nacionalitzada, així com els sincers intents d'uns pagesos d'aspecte romàntic per afrontar les mesquines gelosies a les granges col·lectivitzades. L'estudi DEFA va aconseguir els seus èxits més grans amb pel·lícules de contes de fades, que van ser

rebudes amb entusiasme arreu de l'Europa oriental. La producció de pel·lícules infantils va incrementar la xifra d'exportacions de la DEFA i va donar pas a fructíferes col·laboracions amb altres estudis de l'Europa oriental durant els anys seixanta, i amb la televisió de la República Democràtica Alemanya als setanta. Els diversos gèneres que es consideraven dins la categoria de "pel·lícules infantils" incloïen adaptacions històriques i contemporànies de contes folklòrics populars i contes de fades literaris. La contribució creativa dels dissenyadors dels decorats i dels encarregats dels efectes especials, com ara Ernst Kunstmann, van ser essencials per a l'èxit global del gènere, especialment tenint en compte la seva forta inversió en idees alternatives de la realitat. Malgrat els evidents objectius educatius, el cinema infantil servia també com a vehicle de l'experimentació artística. I, més específicament, les pel·lícules de contes de fades proporcionaven un espai utòpic on es podien examinar les condicions socials i econòmiques que impediaven l'acompliment de les necessitats i els desitjos humans. En aquest sentit, DAS KALTE HERZ (EL COR FRED, 1950), el primer film de la DEFA en colors, oferia una alternativa a l'economia monetària improductiva dins l'ètica del protestantisme i, per extensió, del socialisme. Lloant la veritable riquesa de l'amistat, DIE GESCHICHTE VOM KLEINEN MUCK (LA HISTÒRIA DEL PETIT MUCK, 1953), una altra adaptació de Wilhelm Hauff, promovia un missatge anticapitalista similar. I a DAS SINGENDE KLINGENDE BAUMCHEN (LA CANÇÓ DE L'ARBRE SONOR, 1957), la reeducació d'una princesa bonica però consentida, interpretada per l'ídol de la joventut Christel Bodenstein, donava al públic de la República Democràtica Alemanya l'oportunitat d'entendre la importància del treball i l'esforç com a forces realment humanitzadores (...) La relació asimètrica que definia el cinema de la postguerra va finalitzar amb dos esdeveniments igualment significatius: la construcció del mur de Berlín el 13 d'agost de 1961 i la signatura del Manifest d'Oberhausen per part d'un grup de cineastes germanooccidentals el 28 de febrer de 1962. El mur va permetre a la República Democràtica Alemanya establir la seva identitat política, social i cultural respecte a la República Federal i la ideologia capitalista occidental. La insistència en una identitat específica de la República Democràtica Alemanya va permetre al règim del SED adoptar el concepte tradicional de germanitat i alhora oposar-se a les iniciatives reformistes empreses en altres països de l'Europa oriental. El Nou Sistema Econòmic, introduït l'any 1963 per Walter Ulbricht, prometia descentralitzar la producció i fer que les empreses estatals fossin més compatibles (i competitives) amb altres economies de mercat. La liberalització del sistema de justícia penal i una major atenció a la joventut del país durant una dècada de moviments de protesta internacional i pràctiques contraculturals van portar algunes millores en la qualitat de vida. En aquestes condicions, fins i tot alguns cineastes de la DEFA esperaven –inútilment– que les fron-



Els trinxeraires de Georg Tressler



Pais silenciós d'Andreas Dresen

teres reals i imaginàries traçades pel mur crearien unes condicions més favorables per a l'expressió artística. Els anys entre la construcció i l'ensorrament del mur van veure el creixement d'una cultura germanooccidental diferenciada que, fins i tot en el camp de la cultura popular, continuava sent deutora de l'alta cultura alemanya i les idees de la Il·lustració, i que, fins i tot sota el programa d'una nova cultura socialista, va fer revalorar les tradicions locals i regionals establertes. La barreja resultant d'ambició cultural i obediència política, de crítica social i convenció estètica, va caracteritzar el cinema de la DEFA des dels anys seixanta fins als noranta i en va fer una part essencial del socialisme a l'estil alemany. La construcció del mur va comportar la definitiva bifurcació del cinema de la postguerra en dos cinemes nacionals: l'un, amb una indústria regida pels principis de mercat competitiu, i l'altre, amb una empresa estatal compromesa en la construcció d'una societat socialista. Els gèneres tradicionals i els estils cinematogràfics compartits, i els marcs ideològics competents que havien fet que el cinema de la postguerra fos alhora separat i unit, van donar pas a les divisions polítiques reflectides en la retòrica buida de la República Federal



La vida en obras de Wolfgang Becker



El escàndalo Rosemarie de Rolf Thiele

d'Alemanya respecte a la unificació i la doctrina oficial de la República Democràtica Alemanya sobre les "dues Alemanyes". Això no obstant, els dos cinemes van continuar respondent als mateixos desenvolupaments polítics, fenòmens socials i sensibilitats culturals, i tot això, malgrat la manca d'un compromís crític sostingut amb les pel·lícules dels altres.

La DEFA, com l'UFA, havia passat a formar part de la història cinematogràfica. Durant els quasi cinquanta anys de la DEFA, es van produir més de 700 llargmetratges, i molts són ara considerats com clàssics del cinema alemany. D'ençà de la reunificació, els actors i els directors principals dels estudis han començat noves carreres al cinema i la televisió. Tanmateix, les retrospectives, les publicacions i els debats públics de l'última dècada assenyalen amb una amarguesa crònica els sacrificis, les batalles i les oportunitats perdudes relacionats amb el gran projecte de la DEFA i, per extensió, de la cultura cinematogràfica socialista. Com el cinema del Tercer Reich, el de la República Democràtica Alemanya planteja preguntes fonamentals sobre les constel·lacions canviants entre cinema, política i ideologia en una indústria controlada per l'estat, la contribució del cinema a la construcció de la identitat nacional, i els intercanvis entre el cinema i altres diversions populars i esferes públiques. I, com les seves rèpliques de la República Federal d'Alemanya, les pel·lícules germanooccidentals dels seixanta als noranta porten l'atenció a la continuïtat del cinema alemany, incloent-hi els diversos intents d'aprofundir el desenvolupament d'una tradició nacional de cinema artístic i de connectar amb els moviments cinematogràfics internacionals. Des del 1989, els estudiosos germanooccidentals i angloamericans han començat a treballar algunes d'aquestes qüestions per mitjà de visions de conjunt dels llargmetratges i els documentals de la DEFA, d'estudis individuals de gèneres i directors, i de perspectives més crítiques de la història i la historiografia del cinema de la República Democràtica Alemanya.

Sabine Hake (German National Cinema, Routledge, London and New York, 2002)