

Günter Giesenfeld (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 14: Der DEFA-Film. Erbe oder Episode?

1993

<https://doi.org/10.25969/mediarep/531>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesenfeld, Günter (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 14: Der DEFA-Film. Erbe oder Episode?* (1993). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/531>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

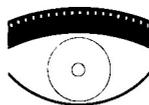
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

AUGENBLICK



**Der DEFA-Film
Erbe
oder Episode?**

14


SCHÜREN

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

Der DEFA-Film

Erbe oder Episode?

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 14

Februar 1993

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 355 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presseverlag, Deutschhausstraße 31, 355 Marburg
Einzelheft DM 8.--; Jahresabonnement (3 Hefte) DM 21.--
Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: J.A. Koch, Marburg

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-014-X

Inhaltsverzeichnis

Günter Giesenfeld:	
Vowort.....	5
Andrea Lutz:	
"Ich will Anne!" - Zum Phänomen "Liebe" in Frank Vogels <i>Denk bloß nicht, ich heule</i>	9
Thomas Kühnel:	
"Dieser seltsame Stoff Leben" - Konrad Wolfs <i>Der geteilte Himmel</i> zwischen Experiment und Kritik	25
Sabine Preisler:	
"Ihr nehmt mich alle noch ernst" - Zum Lebenskonzept der Titelfigur in Herrmann Zschoches <i>Karla</i>	40
Kurt Stern:	
Die ewige Angst, unserer Sache zu schaden, schadet unserer Sache	56
Wolfgang Kohlhaase, Otto Gotsche u.a.:	
Dialog über die Poesie der Arbeit.....	60
Manfred Freitag / Joachim Nestler:	
Von uns werden ein Leben lang Alterswerke erwartet.....	64
Bärbel Dalichow:	
Die jüngste Regiegeneration der DEFA - Aufbruch oder Abgesang?	70

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Hefts:

Bärbel Dalichow, geb. 1952, Dr. phil. Studium der Kulturwissenschaften und Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität Berlin, dann Filmgeschichte und -ästhetik an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) in Potsdam, Direktorin des Filmmuseums in Potsdam, Mitglied des Verwaltungsrates des Ostdeutschen Rundfunks (ORB). Veröffentlichungen zur Filmgeschichte, insbesondere zum DEFA-Film.

Tilmann Kühnel, geb. 1966, Student der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft in Köln. Arbeitet derzeit über die Filme von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet.

Andrea Lutz, geb. 1962, Studium für das Lehramt an Grund- und Hauptschulen in Lüneburg, Arbeit als Medienpädagogin. Lehrbeauftragte für ästhetische Erziehung und Grundschulpädagogik in Lüneburg, freiberufliche Tätigkeit als Journalistin, Aufbaustudium Medienwissenschaft in Marburg.

Sabine Preisler, geb. 1967, Studentin der Politik- und der Medienwissenschaft in Marburg.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Der DEFA-Film - Erbe oder Episode? - Marburg, Schüren, 1993

(AugenBlick; H. 14)

ISBN 3-89472-014-X

NE: GT

Günter Giesenfeld

Vorwort

Die Beiträge dieses Heftes versuchen etwas, was möglicherweise noch für verfrüht gehalten werden könnte. Sie wollen sich einigen DEFA-Filmen - und mit ihnen der "nationalen" Filmproduktion der DDR - auf eine *normale* Weise nähern, sie also nicht als Fälle staatlicher Zensur, als in vorübergehenden "Tauwetterperioden" dem "Regime" und der Partei abgerungene Zeugnisse schöpferisch-kritischen Mutes oder als weniger, mehr oder ganz "angepaßte" Produktionen sehen, sondern schlicht als - Filme behandeln.

Dahinter steht die Entscheidung, nicht ihre - in allen Fällen dramatische - Produktionsgeschichte in den Vordergrund zu stellen, sondern von der Tatsache auszugehen, daß es sie gibt (wofür einigen damals Mutigen in der DEFA zu danken wäre), und daß sie - wenn auch spät - nun zu sehen sind (wofür, nach der Wende, leider nur den Fernsehanstalten und nicht den Kinoverleihern zu danken ist). Sicher ist es schlimm, daß die verbotenen oder zurückgezogenen Filme "ihr" Publikum, d.h. das damalige in der DDR, nicht fanden. Trotzdem gehören sie zur Filmgeschichte der DDR und sind damit Produkte einer Phase der deutschen Filmgeschichte, deren Bedeutung unabhängig von Behinderungen und Verboten zu beurteilen ist.

Denn die Filmgeschichte nicht nur dieses Landes ist voll von solchen Fälle, und die beklagenswerten Schicksale solcher Filme sind nie ein Grund gewesen, sie von der historisch-ästhetischen Würdigung auszuschließen. Würde man dies als berechtigt erachten, müßte man zum Beispiel den Regisseur Erich von Stroheim komplett aus der Filmgeschichte streichen, denn keiner seiner Filme ist auch nur annähernd so in die Kinos gekommen und erhalten geblieben, wie er sie konzipiert und gedreht hat. Auch der gesamte italienische Neorealismus könnte nur als globales Fragment gewürdigt werden, so sehr sind die meisten seiner Filme von der Zensur verstümmelt oder in ihrer Grundtendenz verfälscht worden, bis hin zu so harmlosen Produktionen in seiner Nachfolge wie *Pane, amore e fantasia*, der, folgt man den Aussagen seines Regisseurs Luigi Comencini, nur deshalb so unverbindlich oberflächlich ausgefallen ist, weil die italienische Polizei als staatstragende Institution nicht in die Niederungen eines realistischen sozialen Konflikts hineinziehen werden durfte.

Erbe oder Episode? ist deshalb eher eine rhetorische Frage. Innerhalb der deutschen Filmgeschichte kommt dem DEFA-Film sogar eine Sonderstellung zu: er entstand unter nichtkapitalistischen Bedingungen. Die Beiträge dieses Heftes können noch keine Antwort auf die Frage stellen, inwiefern sich diese andere ökonomische Verfaßtheit in den Produktionen ausgewirkt hat - es hat eher den Anschein, als sei dies nicht das entscheidende Moment für die Beschreibung ihrer Spezifik. Deutlicher sind Parallelen: Der Kampf gegen den Zuschauerschwund unter dem Einfluß des Fernsehens, die Notwendigkeit der "Verpackung" ernsthafter Problemstellungen in "unterhaltsame" Formen - das sind Diskussionsthemen, die parallel in der Bundesrepublik und anderen Ländern auch geführt worden sind.

Allerdings standen solche Debatten in der DDR in anderen Zusammenhängen. Einmal gab es das starke Bewußtsein, eine auch politische Aufgabe zu erfüllen, bei praktisch allen Regisseuren und Autoren der DEFA, auch bei denen der verbotenen Filme. Dieses Engagement - von dem man annehmen kann, daß es kein okroyiertes war - hatte nicht nur eine mehr oder weniger ideologische Ausrichtung, sondern durchaus auch eine unterschwellig nationale Tendenz: Abgesehen von seiner Rolle als massenbeeinflussendes Propagandainstrument war der Film eines der Felder des Wettbewerbes mit der Bundesrepublik (ein anderes war der Sport), wo es eine reelle Chance gab, sich als überlegen zu zeigen. Gleichzeitig reihte sich der DEFA-Film aber auch ziemlich bewußt in die europäische Oppositionsbewegung gegen den marktbeherrschenden Hollywood-Film ein, indem er deren Konzept des Autorenfilms (in der Variante der "Arbeitsgruppe") übernahm.

Damit hängt auch der zweite Bezugspunkt zusammen, der die abweichende Situation kennzeichnet: Film wurde in der DDR konsequent, öffentlich und ausschließlich als "Filmkunst" aufgefaßt und diskutiert. Dieser Aspekt, der in der BRD zumeist nur die Debatten auf Festivals und im "Gremien"-bereich beherrschte, war hier zentraler Gesichtspunkt, und Anforderungen und Gesetze des Marktes haben das Bemühen darum praktisch nicht beeinflußt. Das soll nicht heißen, daß die Berufung auf den Kunstcharakter immer ganz aufrichtig war, daß nicht auch sie oft Vorwand für Eingriffe war. Sicher waren die heftig aufeinanderprallenden Auffassungen davon, was Kunst sei im Kino, oft auch Ausdrucksformen von im Grunde politischen Auseinandersetzungen oder gar Machtkämpfen, aber wo sind sie dies je nicht gewesen? Es war aber hier grundsätzlich möglich, die erkämpften Prinzipien ohne Rücksicht auf Rentabilität und Profit in die Praxis umzusetzen. Dabei haben gewiß auch Zuschauerzahlen eine Rolle gespielt. Nur wurde das Fernbleiben der Kinobesucher nicht als kommerzieller Verlust gewertet, dem mit allen mög-

lichen Mitteln entgegengearbeitet werden mußte, sondern als Abbruch der Kommunikation, als Scheitern auf der künstlerischen Ebene - und auf ihr wurden die Gegenmaßnahmen diskutiert.

Da sich deshalb die Auseinandersetzungen auf einer anderen Ebene abspielten, hatten sie auch auf dem Feld der ästhetischen Debatte ein anderes Profil. Da war einmal die Debatte sozialistisch-realistischer Konzepte (übernommen aus der Literaturtheorie und vor allem aus der sowjetischen Filmtheorie, anknüpfend aber auch an Diskussionen aus der Weimarer Zeit). Es war, allgemein gesprochen, das Konzept eines stark aufklärerisch-didaktischen Kinos mit propagandistischen Zügen, das von der DEFA vor allem in der antifaschistischen Periode und den "Aufbau"-Filmen praktiziert wurde. In den 60er Jahren, aus denen die Beispiele in diesem Heft stammen, ging es dann um einen neuen, auf die DDR-Wirklichkeit gewendeten Realismus, den der Mauerbau begünstigen sollte (dies, der *Zwang* und die *Möglichkeit*, sich den eigenen Problemen konsequent zuzuwenden, wurde ihm auch von kritischen Kreisen als positiver Effekt zugestanden).

Einige fragmentarisch bleiben müßende Eindrücke von dieser Debatte sollen die kurzen Auszüge aus Dokumenten und Diskussionen in diesem Heft vermitteln. Da streiten nicht verzweifelnde, unterdrückte Opfer einer gnadenlos ihre Macht ausspielenden Kulturdiktatur, sondern es setzen sich Künstler mit der sie umgebenden Gesellschaft und ihren Machtstrukturen auf eine Weise auseinander, die sich, was ihre Heftigkeit und das dabei eingegangene persönliche Risiko betrifft, kaum von ähnlichen Kämpfen im Westen unterscheidet. Zur Verdeutlichung sei, um wieder auf das italienische Beispiel zurückzukommen (das bei den DEFA-Leuten sehr intensiv rezipiert wurde), die öffentliche Auseinandersetzung zwischen Vittorio de Sica und dem damaligen Abgeordneten der Christdemokraten Giulio Andreotti angeführt: Auch sie war von konkreter, einschneidender Machtausübung begleitet, von einem Filmgesetz nämlich, das alle Versuche, kontroverse Sujets zu filmen, drastisch beeinträchtigte. Oder der bundesdeutsche provinzielle Schmalspur-MacCarthyismus, der unter dem Schlagwort "saubere Leinwand" gegen Versuche kritischer Gegenwartsreflexion wirksam wurde.

"Die DEFA-Leute sind nachträglich einer Meinung, daß sie damals in Babelsberg nicht miteinander konspiriert haben, sondern die unterschiedlichen Arbeitsgruppen ihre Programm unabhängig voneinander entwickelten"¹ Unabhängig voneinander vielleicht, aber nicht unabhängig von künstlerischen

¹ Siehe einen Bericht von Sibylle Wirsing über die erste Aufführung der verbotenen Filme aus den 60er Jahren in der Ostberliner Akademie der Künste anlässlich der Westberliner Filmfestspiele 1990 in der FAZ vom 10.3.1990.

schen Tendenzen, die nicht auf den Film beschränkt und ursprünglich von der Partei durchaus gefördert worden waren. Denn sie folgten ja eigentlich nur dem Konzept des "Bitterfelder Weg", dessen Quintessenz es war, sich mit der Realität der DDR nunmehr auseinanderzusetzen, also auch und vor allem mit den Problemen, die sie dort vorfanden.

Und sie "behandelten" diese Probleme ja auch keineswegs in einer DDR-feindlichen Weise, sondern nahmen nicht nur die Bitterfelder "Vorgaben" ernst (wie so viele Schriftsteller, die dann auch Schwierigkeiten bekamen), sondern überhaupt die Idee einer "sozialistischen Kunst". Und die unterscheidet sich, wo sie auf einer allgemeinen Ebene formuliert wird, nur wenig von den Forderungen, die Vertreter einer fortschrittlichen und eingreifenden Kunst hierzulande gegen die Strukturen und das Diktat der Kommerzialität einklagen. Deshalb klingen die Forderungen nach dem "positiven Helden", ist uns die Borniertheit der ihn fordernden Machtinhaber auffallend vertraut.

Und deshalb sind auch die Konflikte in den Filmen auffallend ähnlich denen in westlichen "Problemfilmen", die sich auch vorgenommen haben, etwa das Recht des Individuums gegenüber der Gängelung durch die Gesellschaft auf naive, spekulative oder poetische Weise zu verteidigen. Umgesetzt auf eine Konstellation von Figuren ergibt dies durchaus allgemein gängige Muster: Da sind die Alten, die Gehorsam und Anpassung verlangen, und da sind die Jungen, die sich nicht einfügen wollen, die die Legitimationsgrundlagen der Gesellschaft hinterfragen oder schlicht mit der Wirklichkeit vergleichen und zu negativen Einschätzungen kommen. Und damit, daß sie solche Filme machen und sich auf die Seite der Jungen schlagen, tun die jungen Regisseure und Autoren dasselbe wie ihre Protagonisten: Sie messen die Ehrlichkeit und Toleranz derjenigen, die das Filmwesen leiten, an deren eigenen Ansprüchen.

Der erste Teil des Heftes enthält drei Einzelinterpretationen, die den unbekümmerten Zugriff versuchen. Sie befragen ihre Untersuchungsobjekte als Produkte und Zeugnisse, deren Entstehungsbedingungen als geklärt gelten und deren Würdigung als Kunstwerke nicht mehr der Legitimation durch Etiketten wie "Prädikat: Besonders schädlich" bedarf. Sie vergleichen sie vor allem mit ihren eigenen, westlichen Kinoerfahrungen und entdecken Parallelen und Unterschiede. Vielleicht ein Anfang für das, was Bärbel Dalichow in ihrem engagierten Plädoyer für die Entdeckung und Aufarbeitung des DEFA-Films einklagt.

Andrea Lutz

"Ich will Anne!"

**Zum Phänomen "Liebe" in Frank Vogels:
Denk bloß nicht, ich heule (DDR, 1965)**

Liebesgeschichten im Film

Liebesgeschichten im Film. Welchen Spielfilm man auch anschaut, ein Thema scheint (fast) unverzichtbar: die Liebe. Liebe als Lebenssinn, als Hoffnung, Wunsch, Erfüllung. Liebe als Kraftspender, Liebe als Trost in einer schlechten Welt. Liebe als Unglück, Liebe, die in Verzweiflung und Haß umschlagen kann.

Liebesgeschichten sind zunächst private und individuelle Geschichten. Die Liebe stellt das Medium dar, in dem Subjekt und Objekt ihre unaufheb- bare Trennung zu überwinden versuchen, und in ihr verkörpert sich ein au- ßergewöhnlich hoher energetischer Zustand. Im Kino werden unter dem Aspekt Liebe die Menschen und die Verhältnisse, in denen sie leben, transpa- rent und bewertbar. Die Liebe wird zum Kristallisationspunkt von Leben und bündelt in sich die Kraft zur Gestaltung von Neuem wie auch zur Zerstörung von Bestehendem. Liebe kann gesellschaftliche Hindernisse überwinden oder auf tragische Weise an ihnen scheitern. So erhält das Subjektive zugleich die Dimension des Verallgemeinerbaren.

In komprimierter Form erzählen Liebesgeschichten vom Leben, ihrer be- dienen sich Dramaturgien und Erzählweisen, die das Private und das Öffent- liche miteinander verweben.

Liebesgeschichten enthalten ein hohes identifikatorisches Potential, weil sie von einer emotionalen Ebene aus argumentieren. Der Rezipient erlebt Glück und Trauer in großer Intensität, und die Emotionen, die wach werden, verweisen immer auf ihn selbst, haben zu tun mit dem sozialen Kontext, in

dem er sich bewegt. Es ist die Auseinandersetzung mit eigenen Erfahrungen, mit eigenen Sehnsüchten und Phantasien.

Das Spektrum der Formen, in denen Liebesgeschichten als Haupt- oder zumindest als wichtiger Handlungsstrang funktionalisiert werden, ist breit, sei es um die Story voranzutreiben, sei es um gesellschaftliche Zustände darzustellen, Mißstände aufzudecken, sie zu kaschieren und zu verleugnen, oder auch um propagandistische Inhalte zu vermitteln.

Liebesgeschichten zeichnen sich aus durch eine besondere Überzeugungskraft. In ihrer Überhöhung garantiert die Liebe absolute Glaubwürdigkeit und Integrität der in ihr verwickelten Personen, denn der, der liebt, setzt sich ins Recht. Wer liebt, hat recht, und wer unter der Liebe leidet, der hat noch mehr recht. Happy oder nicht, das Ende, der Ausgang der Liebesgeschichte richtet über die Beteiligten. Ihre Liebe ist ihr Dasein, und deshalb sind Liebesgeschichten in den allermeisten Filmen die alles entscheidende - Nebensache. Denn, obwohl sie im Vordergrund stehen, die Rezeptionsinteressen der Zuschauer an sich binden, sind sie nicht selber das Thema, sondern Austragungsort und -anlaß für weit allgemeinere Diskurse. Insofern sind Liebesgeschichten das wichtigste Transportmittel für Wertungen, für die Vermittlung von Normen im gesellschaftlichen Leben eines Kulturkreises.

Liebe gleich Liebe?

Nach erster Rezeption von Filmen aus den 60er Jahren der DDR, wie Kurt Maetzig's *Das Kaninchen bin ich* (1964), Hermann Zschoches *Karla* (1966), Frank Beyers *Spur der Steine* (1966) und *Denk bloß nicht, ich heule* von Frank Vogel (1965), empfand ich die darin eingebetteten Liebesgeschichten alle als irgendwie fremd und ungewöhnlich. Sie erschienen mir in ihrer Emotionalität distanziert, in ihrer Erotik eher verhalten, insgesamt ein wenig leidenschaftslos - oder auch nur auf eine mir ungewohnte Art widersprüchlich und gebrochen? Gleichzeitig beeindruckten sie mich auch in ihrer - fast anrührenden - Ernsthaftigkeit und Tiefe.

In welchen Maßstäben und Kategorien läßt sich das Phänomen "Liebe" im DDR- Film der 60er Jahre erfassen? Stellt Liebe über unterschiedliche Gesellschaftssysteme hinweg eine feste Größe dar? Oder hat, was man erwarten darf, unter sozialistischen Kunstnormen "Liebe" eine andere Bedeutung, bettet sie sich ein in eine andere Normenwelt? Wird sie filmisch anders umgesetzt, dramaturgisch anders funktionalisiert?

Geleitet, aber nicht gefesselt von dem Blick auf die "Liebesgeschichte" möchte ich mich mit Frank Vogels *Denk bloß nicht, ich heule* intensiver auseinandersetzen, eher über eine assoziative als systematisch-filmanalytische Herangehensweise.

Die Geschichte:

Peters Weg zu Anne - oder: Peters Weg ins Kollektiv?

Denk bloß nicht, ich heule erscheint zunächst als die Geschichte einer langsam entstehenden Liebesbeziehung mit nicht ganz eindeutigem Happy End. Sie spielt in Weimar, Mitte der sechziger Jahre.

Peter Naumann, als jugendlicher Rebell vorgestellt, begegnet der Schülerin Anne. Das schüchterne Mädchen kennt Peter bereits aus der Distanz, als "auffälligen" Schüler einer höheren Jahrgangsstufe. Anne verliebt sich in Peter, doch der träumt von einer Liebesbeziehung zu Uschi, einer Physikstudentin. Erst als Peter seine Gefühle zu Uschi geklärt und mit ihr abgeschlossen hat, läßt er sich ernsthaft auf Anne ein und zum Ende des Films festigt sich die Beziehung zwischen beiden.

Bei genauerer Betrachtung tritt dieser Handlungsstrang jedoch immer wieder in den Hintergrund, findet über ihn die Auseinandersetzung mit anderen Themen statt. So beleuchtet der Film kritisch das Hereinwachsen junger Menschen in die zunehmend verkrustenden sozialistischen Gesellschaftsstrukturen, deren Ideale in Bürokratie und Formalismus zu erstarren drohen und um die eine heftige ideologische Auseinandersetzung geführt wird. Ein intensiv verfolgtes Anliegen des Filmes ist es, die antifaschistische Tradition innerhalb der sozialistischen Wertewelt zu betonen. Es wird problematisiert, ob die Jugend zu ihr noch Bezug hat und zeigt, daß (bereits in den 60ern!) neofaschistische Tendenzen auftreten. Am Ende des Films ist Peter Naumann "erwachsen" geworden, hat er, wenn auch zögernd, seinen Platz in der sozialistischen Gesellschaft gefunden und wird von ihr aufgenommen. Dies liegt zum einen in seiner eigenen Reifung begründet: bedeutsames Schlüsselereignis innerhalb dieses Prozesses ist die handgreifliche Auseinandersetzung mit einer neonazistischen Schlägertruppe aus seinem Bekanntenkreis. Ein Anteil dieses "Erwachsenwerdens" liegt aber auch in Peters Niederlage und Resignation begründet. Die Gesellschaft baut ihm die Brücke in der Person des "guten Sozialisten" Paul.

Vielleicht doch stärkste Kraft aber ist die Liebe von Anne, die individuell, vorbehaltlos, auch naiv, Peter am Ende eine Rückzugsmöglichkeit aus den gesellschaftlichen Konflikten bietet.

Charaktere und Figurenkonstellationen:

Der junge Rebell, drei Väter und zwei Töchter

Peter Naumann ist "von Beruf Halbstarker", wie er selbst sagt. Außerdem kommen drei Väter vor und zwei Töchter. Keiner der drei Väter ist Peters leiblicher Vater, es sind Autoritätsfiguren, Vertreter der Vätergeneration, mit denen Peter sich auseinandersetzen muß.

Peter als "angry young man", trotzig und rotzig im Clinch mit starren Normen und Konventionen, befindet sich auf verzweifelter Suche nach Identität. Die beiden jungen Frauen, Uschi und Anne, spielen im Grunde genommen eine untergeordnete Rolle, sie sind in erster Linie Töchter ihrer Väter. In ihren Beziehungen zu Peter repräsentieren sie ihre Väter und Peter setzt sich in seiner Beziehung zu ihnen mit seinem Verhältnis zu den Vätern auseinander.

So handelt es sich eigentlich um eine Männergeschichte, um die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn. Die drei Väter stehen programmatisch für jeweils eine Idee, eine Positionsvariante innerhalb der Gesellschaft.

Der erste ist Peters Adoptivvater, was der Sohn allerdings erst im Laufe der Geschichte erfährt; eine erste Andeutung gibt es, als Peter zu Beginn "Vater" sagt und dieser fragt: "Liebst du mich wie einen Vater?". Vater Naumann stirbt bereits im Vorspann, nicht ohne vorher "Kassensturz" gemacht zu haben. Peter erlebt, wie sein Vater im Todeskampf eine ziemlich häßliche Figur abgibt, zynisch mit dem Leben abrechnet: "Das Leben ist wie ein Kinderhemd - kurz und beschissen!". Wegen Schiebergeschäften nach Kriegsende aus der kommunistischen Partei ausgeschlossen, hat er als Handwerker gearbeitet, konnte seinen Wunsch, Ingenieur zu werden, nicht verwirklichen. "Verstehst Du, leben muß man!" grölt der dem Tode nahe und alkoholisierte Vater. "Wie denn?", will der heulende Peter verzweifelt wissen. Der Vater hinterläßt ihm als Erbe einen Batzen Westgeld und eine Antwort: Viele Frauen, viele Reisekilometer und viel französischen Cognac.

Die zweite Autoritätsfigur ist der Lehrer Röhle und Vater von Uschi, einer ehemaligen Mitschülerin Peters und inzwischen ehrgeizigen Physikstudentin. Röhle vertritt starr die sozialistischen parteipolitischen Normen und

hat den fachlich sehr guten Schüler Peter Naumann wegen eines ketzerischen Aufsatzes in "Stabü" der Schule verwiesen.

Peters Berufswünsche, großer Physiker zu werden oder Kosmonaut, sind verwoben in seine Liebe zu Uschi. Er träumt einen Tagtraum, "...ich mit Uschi, 1970, beim Abendbrot..." - Peter stellt sich vor, wie er mit Uschi eine inspirierende Wissenschaftlerehe führt, mit ihr physikalische Probleme erörtert. Im Film finden Peters und Uschis Begegnungen im Planetarium und im Labor statt; dort stellt Peter in sehr eindeutiger Geste eine Rose zwischen die Reagenzgläser. Peter wirbt um Uschi, versucht an die frühere Schülerliebe anzuknüpfen. Uschi, durchaus angetan von seiner Zuneigung, bleibt letztlich jedoch unnachgiebig: Er sei damals nur mit ihr gegangen, "... um meinem Vater eins auszuwischen, stimmts?".

Die dritte Autoritätsfigur ist Paul, Leiter der örtlichen LPG und Vater von Anne. Paul, auch "Samthandschuh" genannt, - "... schlägt nie, auch kein Tier. Er kann's einfach nicht. Ich weiß nicht warum, nur daß es mit dem KZ zusammenhängt", erzählt seine Tochter - tritt ein für die Ideale des Arbeiter- und Bauernstaates. Peter lernt Anne kennen, als er den Lehrer Röhle in der Schule aufsuchen will und sie vom Turnunterricht kommend an seinem Knopf hängenbleibt. Peter bestellt Anne zu einer Verabredung, füttert sie mit teurem Konfekt, bringt ihr verschiedene Küsse bei und kauft ihr im Exquisit-Laden ein Kleid (das kleine Schwarze). Anne trägt normalerweise geflochtene Zöpfe, flache Schuhe und ein geblühtes Kleid, darüber eine Strickjacke. Die Geschenke Peters machen sie verlegen, irritieren sie. Sie packt das neue Kleid (in welchem sie wirklich sexy aussieht) zunächst nicht einmal aus. Sie wirkt naiv und unschuldig - "... mich hat noch kein Junge so geküßt. Bloß immer Backe-Backe-Stirn" - und will wissen, welcher Kuß "Liebe" sei.

Anne verliebt sich in Peter, stellt ihn ihrem Vater vor, bringt ihn heimlich in einer alten Schäferei unter und hört ihn geduldig beim Lernen ab. Er akzeptiert sie als Helferin, bleibt aber auf Distanz, träumt weiterhin Uschi zu lieben.

"Bei uns in der Klasse ist eine, die ist total verschossen. Aber er will nicht", erzählt Anne ihrem Vater abends im Schlafzimmer. Sie liegt schon im Bett, er sitzt auf ihrem "Dornröschenstuhl" (dessen Armlehne wieder und wieder abbricht - das muß eine symbolische Bedeutung haben und doch bleibt unscharf, welche). "Kämpfen", rät der Vater seiner Tochter.

"Kämpfen" rät er - im Glauben an die Gerechtigkeit und das Wohlwollen der sozialistischen Gesellschaft - auch Peter, der von Röhle die Genehmigung zur Prüfung braucht. Als Peter nach der endgültigen Ablehnung durch Röhle gescheitert und betrunken vor Vater Paul auf dem Rübenacker steht,

bricht auch in diesem ein Bild zusammen. Er selbst war wohl überzeugt gewesen, daß der Lehrer aufgrund von Fleiß und Disziplin dem jungen Mann eine neue Chance anbieten würde. Pauls Hilflosigkeit kehrt sich in Aggression gegen Peter: "... schafft mir diesen Kerl weg", schreit er. Anne führt Peter weg.

Nicht mehr ausweichen kann Paul, als er kurz darauf Zeuge der Liebeserklärung zwischen Anne und Peter in der alten Schäferei wird. Anne verweint und in dem "kleinen Schwarzen", Peter notariell die Schwüre in einer Flaschenpost versiegelnd, eine Liebeserklärung, die total mit der Gesellschaft bricht und die Liebe zum Rettungsanker, Fluchtpunkt, zur Überlebensstrategie erklärt. Peter fragt Anne: "Soll ich schreiben, alles ist Quatsch und Phrasen, nur daß wir zusammenbleiben ist keine?" - "Ja". "Soll ich schreiben, das Wichtigste im Leben ist Leben und wir wollen nur das?" - "Ja". "Wir sind keine Macher. Wir machen nicht auf Disziplin, Lernen, Kämpfen. Wir lieben uns ... Soll ich das schreiben?". Beim dritten Jawort schlägt Paul seiner Tochter Anne ins Gesicht. Es ist der Ausdruck extrem starker Emotionen, eines Bruchs. Paul, eingeführt als der, der nicht schlagen kann, wird durch die Verbindung seiner Tochter zu Peter gezwungen, sein harmonisierendes Verhältnis zur sozialistischen Realität zu hinterfragen.

Die antifaschistische Tradition:

"Selber habt Ihr ja keine Erfahrung..."

Zentraler Bezugspunkt des Generationskonfliktes ist die antifaschistische Tradition innerhalb des Sozialismus: Die Spaziergänge von Peter und Anne finden auf dem Gelände des Konzentrationslagers Buchenwald statt, eine weite, gepflasterte Fläche, die große Ruhe und Verlassenheit ausstrahlt. Plastiken stehen als Mahnmale, sehr stille Mahnmale. Peter und Anne gehen auf diesem Pflaster spazieren und Anne fragt Peter Geschichtszahlen ab, sie plaudern und halten Händchen.

"Ich habe Tscherkassy erlebt, '44 im Januar, damals im Kessel habe ich begriffen...", setzt Röhle an zu erzählen, als er und Peter zusammengeschlagen in der Nazibau-Ruine hocken. "Ich war nicht bei Tscherkassy!", unterbricht ihn Peter barsch.

Die Väter, gebrannt von der traumatischen Erfahrung des Faschismus, sind überfordert, weil sie nicht wissen, wie sie diese Erfahrung an die Jugend vermitteln können, wie sie sicherstellen können, daß das Schreckliche nie wieder passiert. Diesen Konflikt tragen alle drei Väter in sich. Wie sie sich

damit auseinandersetzen oder den Konflikt verdrängen, wird so gezeigt, daß ihre jeweils negativen oder angreifbaren Verhaltensweisen verständlich werden.

So erklärt sich bis zu einem gewissen Grad Vater Naumanns innere und äußere Verwahrlosung: Er wütet, seine Ehefrau macht ihm Vorwürfe, er wäre kein guter Kommunist gewesen, 1933 nicht, und auch nicht 1945. Da hält er kurz inne und mit aufgerissenen, ernsten Augen sagt er: "Aber Mutter, ich wollte nicht im KZ krepieren...". Das Aufflackern von schmerzhaften Erinnerungen wird sofort weggewischt und er prostet seiner Frau zu: "Trink mit uns! Schwamm drüber! Prost!" Man kann diesem Mann vorwerfen, zu wenig Prinzipien, Ideale, Mut oder Aufrichtigkeit gehabt zu haben. Aber man erfährt, daß er Angst gehabt hat, seine Selbstaufgabe Überlebensstrategie war.

Auch das engstirnige und starre Klammern von Röhle an der parteipolitischen Doktrin hat eine Wurzel in persönlichen Erfahrungen mit dem Faschismus. "Ich war 25 Jahre alt, da habe ich zum erstenmal das Wort Menschlichkeit gehört...", erzählt Röhle dem von ihm der Schule verwiesenen Peter. Es gibt ein Bild, welches die Erfahrung von Gewalt und Hilflosigkeit auf den Punkt bringt: Röhle, von Peter und seinen Kumpels in einer Nazibau-Ruine abgefangen, liegt mit dem Gesicht nach unten am Boden, seine Brille liegt neben ihm. Jemand tritt an ihn heran, man sieht die Schuhe. Man erwartet, jetzt wird die Brille zertreten. Der Tritt bleibt aus, die Brille wird mit dem Fuß zu Röhle hingeschoben. Der Bezug zu einem Sinnbild für Faschismus ist überdeutlich. Die Geschichte Röhles wird schlagartig präsent und man weiß, diese Situation hat Röhle schon einmal erlebt. Und damals wurde seine Brille zertreten.

"Selber habt ihr ja keine Erfahrung, wie wollt ihr da allein entscheiden? Wir sind für Euch verantwortlich!", argumentiert Röhle kurz darauf in dem Gespräch mit Peter. Peter kann es nicht akzeptieren, aber er versteht, daß Röhle von seiner Starrheit nicht loslassen wird und es auch nicht kann. Peter geht. Er bittet ihn als letztes, seiner Tochter Uschi auszurichten, es hätte sich alles erledigt. Die Beziehung zu Uschi ist in dem Moment zu Ende, wo Peters Konflikt mit ihrem Vater aufgearbeitet ist.

Es ist Paul, "Samthandschuh", mit dem Peter in einen wirklich wechselseitigen Dialog und Lernprozeß tritt. Paul hat seine Frau im Nationalsozialismus verloren, er denkt oft an sie, "... sie war zu gutherzig, sie war nicht für so eine verfluchte Zeit geboren." Er trauert. Zu seiner Tochter sagt er: "Was Mutter nicht durfte, Du darfst so sein. So ist Deine Zeit." Paul erlebt die sozialistische Gesellschaft als Leben in Geborgenheit, er trägt die gesellschaftlichen Ideale aus tiefstem Herzen und empfindet große Dankbarkeit und Ver-

antwortung für den Sozialismus. Er ist enttäuscht und gekränkt, wenn er spürt, daß die Motivation der jungen Generation, sich für die Gesellschaft zu engagieren auf persönliche Interessen reduziert wird, so z.B. in dem Streit mit den jungen Traktoristen, die mehr Geld haben und weniger arbeiten wollen.

Paul spürt die Ernsthaftigkeit Peters, die ihn beeindruckt, empfindet den jungen Mann aber auch als Bedrohung. Peter stellt die Gesellschaft in Frage und weigert sich, für irgendetwas Dankbarkeit zu zeigen. Damit kann Paul nur schwer umgehen. Trotzdem sieht er es als seine Pflicht, sich mit Peter auseinanderzusetzen. "Ich bin in der Partei. Die Partei sagt: 'Herz und Hand der Jugend. Vertrauen der Jugend'", so erklärt er Peter, warum er ihn trotz aller Wut nicht rausschmeißt.

Als er aber Zeuge der Liebeserklärung zwischen den beiden jungen Leuten wird, empfindet er nicht nur schmerzlich den Verlust seiner Tochter, die er an den jungen Mann verliert, sondern zugleich auch den einer Utopie von der "guten" sozialistischen Gesellschaft. Paul hat Erfahrungen mit Macht, Gewalt und Aggression von sich abgespalten, sie einer "anderen Zeit", dem Faschismus zugeordnet. Ihre Existenz in der neuen Gesellschaft will er nicht wahrhaben. Durch die Konfrontation mit Peter ist ihm sein Bild als Illusion bewußt geworden.

Als er Anne schlägt, befreit Paul sich von einem Trauma. "Was Du für Augen hattest! Alle haben sie solche Augen, wenn sie geschlagen werden. 'Samthandschuh'!? Wie oft möchte ich sie ausziehen...", so sitzt der alte Mann anschließend auf dem Dornröschenstuhl und betrachtet das leere Bett seiner Tochter.

Der Westen: Geschwindigkeit und Tod

Es gibt in der Geschichte einen Punkt, wo Peter eigentlich hätte gehen müssen, den Ort, das Land, das System verlassen. Er ist aus der Schule geworfen worden, weil er in einem Aufsatz seine kritische Meinung ehrlich vertreten hat. Er ist in Klausur gegangen und hat Abiturwissen gepaukt, in der Hoffnung, er könne mit Leistung überzeugen und würde wieder in das System integriert. Paul fordert ihn auf zu kämpfen und so geht er den "Gang nach Canossa" - dessen historische Jahreszahl Anne ihn auf einem ihrer Spaziergänge abfragt - zum Lehrer Röhle und fordert die Zulassung zur Prüfung. Röhle lehnt ab, begründet mit Peters "falschem" Bewußtsein, sagt: "Kämpfen ja, aber mit uns, nicht gegen uns". Peter nimmt kein Blatt vor den Mund, sagt

auch die Sätze, die er sich zu einem früheren Zeitpunkt nur im Rollenspiel in Röhl's verwaistem Büro getraut hat zu sagen. Peter geht, er hat verloren, er bricht zusammen, sinnbildlich auf dem Rübenacker der LPG. "Kämpfen - leere Phrasen, nichts als leere Phrasen" schreit und lallt er betrunken, vor den Arbeitern, vor Anne, vor Paul.

Warum geht Peter nicht fort, warum geht er nicht in den Westen? Die Frage wird direkt nicht formuliert, dennoch ist sie in der Dramaturgie des Filmes impliziert. Ebenso eine absolut eindeutige Antwort: Der Westen - als Projektionsfläche für Wünsche nach Selbstbestimmung und Freiheit - ist Trug und stellt keine Lösung dar.

Mit Westgeld in der Tasche und den letzten Worten seines Vaters im Ohr, führt zu Beginn des Films Peters erster Weg in ein Motorradgeschäft, wo er eine 150er MZ verlangt. Das Geld liegt auf dem Tisch, doch das Motorrad muß erst aus dem Lager geholt werden, er soll am nächsten Tag wiederkommen.

Peter produziert sich vor Anne: "Sagt Dad zu mir letzte Woche: 'Hello Boy, nimm Dir 'nen Drink und ein paar tausend Dollar'. Sag ich: Okay aber was soll's?'. Sagt Dad: 'Sieh dich um in the World, kauf Dir ein Motorrad. Such dir 'n Girl, das auf'n Sozius paßt'. Sag ich: 'Okay. Welche Type?'. Sagt Dad: 'MZ 150. Und wenn Du zufällig mal nach Weimar kommst, dann geh in den Elefant'. Sag ich: 'Okay. Mit der vom Sozius?'. Sagt Dad: 'Yes. Aber nur mit großem Dekolleté...'"

Anne fragt ihn: "Motorrad ist herrlich - hast du eins?". "Morgen", antwortet Peter.

Am Abend verpraßt Peter das Geld, welches reserviert für das Motorrad, in einem Umschlag gesichert und vorsorglich einem Freund anvertraut war. Im Suff bemächtigt er sich des Umschlags wieder und versäuft seine 150er MZ Stück für Stück: erst die Zündkerze, dann das Vorderrad und mit einer Spendierrunde für die ganze Kneipe den Rest...

Am nächsten Tag sucht er niedergeschlagen die Mutter an ihrem Arbeitsplatz in der Fabrik auf und bittet sie um Geld. Sie weigert sich, doch als Peter zuhause im Schreibtisch seines Vaters die Adoptionsurkunde entdeckt und die Wahrheit über seine Eltern erfährt, bittet sie ihn flehentlich das Geld zu nehmen, will ihm ihre Mutterliebe beweisen. Er ist verletzt und enttäuscht, der ursprünglichen Basis von Identität als Kind von Mutter und Vater beraubt, will das Geld nicht mehr, läuft weg. Die Episode seiner Suche, die von der Verführungskraft "westlicher" Werte geleitet war, ist abgeschlossen. Die Assoziationskette Motorrad - Freiheit - Westen, verkörpert und initiiert durch

den Vater, der jetzt der Vater nicht mehr ist, hat sich zerschlagen. Peter kauft kein Motorrad. Damit wird das Fortfahren als Möglichkeit ausgeblendet.

Bebildet wird der Westen durch die Geschichten, die "Ami" erzählt, ein Kumpel, der "drüben" war. Sie demonstrieren die Negation jeglichen Lebenssinns des kapitalistischen Systems, symbolisiert in Geschwindigkeit und Tod. Ami erzählt: "...dicke Brieftasche, 1000er Horex und immer volles Rohr...die Reeperbahn lang mit hundert - da seh ich 'ne Bar... Totenkopfbar...Ich voll in die Bremse und rein, im Leopardenanzug; (...) Also die Totenkopfbar: dagegen ist das hier 'n Schuppen. Hinten alles schwarz und silber... beleuchtete Totenköpfe...Wer will, kann Selbstmord machen, brauchst bloß zu bestellen: Colt oder Mocca mit Gift. Steht alles auf 'ner Geheimkarte. Jede Menge Gift und Pistolen aller Kaliber...Der Ober serviert das Zeug auf silbernem Tablett...weißes Tuch drüber - hab ich selbst gesehen..."

Der Westen, das ist sinnloser Konsum und Dekadenz. Wäre Peter in den Westen gegangen, er wäre lediglich den trügerischen Projektionen des verbit-terten Adoptivvaters nachgelaufen. Als Peter sein Geld versäuft, ist das bereits der erste Schritt zur Emanzipation vom Vater. Als er sich entscheidet, für das Abitur zu lernen, ist der Prozeß abgeschlossen. Also lange bevor er endgültig an seiner Schullaufbahn scheitert.

Der Begriff von "Liebe": "Du kannst ja noch nicht mal küssen!"

Die schönste Liebesszene, vielleicht die schönste Szene des Films überhaupt, spielt im Goethehaus in Weimar. Peter und Anne nehmen an einer touristischen Führung teil. Das Publikum besteht aus meist älteren Damen, darunter zwei Nonnen (aus dem Westen?). Fernab jeder Sinnlichkeit lauschen sie mit bildungsbürgerlichem (Pseudo-)Interesse dem routinierten Vortrag der Führerin. Indignierte Blicke werden auf das junge, etwas unruhige, weil nicht konventionell-ehrfürchtige Paar geworfen, deren Liebesuhr in Form einer Pralinschachtel tickt. "In fünf Pralinen werde ich dich küssen.", das hatte Peter zuvor angekündigt, er schiebt sich Nummer vier in den Mund.

Im Vortrag über Goethe geht es um Liebe, um Eros, Harmonie, die Entsprechung der Seele in der Natur. Peter wiederholt einzelne Begriffe, stellt sie mit der entsprechenden Intonation in Frage. "Sinnvolle Liebe!?", "Höhere Liebe!?". "Warum redest du so?", fragt Anne und er antwortet: "Weil ich kein Heuchler bin!". Sie bietet ihm den Kuß an. Ihren ersten. Die zwei Nonnen ziehen mit gesenktem Blick an einem Aktgemälde vorbei, es folgen An-

ne und Peter, sie bleiben stehen und betrachten unbefangen das Bild, Peter flüstert Anne ins Ohr: "Du kannst ja noch nicht mal küssen!?"

Die Touristenführerin rezitiert mit unbeteiligtem Gesichtsausdruck ein Gedicht über die Liebe. Während dieses im Off weiterläuft, werden Peter und Anne über einen Bildschnitt aus der verlogenen Situation katapultiert und küssen sich, im Park an einem schrägen Baum gelehnt.

Zeit	Bild	Dialog
14.57	Anne steht in der Touristen- gruppe. Alle blicken in die Richtung, aus dem der Vor- trag zu hören ist.	<i>Vortrag der Touristenführerin: Das Goethehaus, ein Geschenk des Großherzogs an den Meister, 1792, ein Haus, durchaus...</i>
15.08	Peter steht abseits, neben einer Skulptur, einem Frau- enakt. Er macht Anne Zei- chen, bietet der Skulptur eine Praline an und streichelt ihr den Arm.	<i>...animabel für die poetische Pro- duktion, aber auch geeignet, Gem- ütsbewegungen ganz anderer Art zu begünstigen</i>
15.15	Anne schüttelt den Kopf, lauscht dem Vortrag. Besu- cherin dreht sich um und wirft einen strengen Blick auf Anne. Später wendet Anne sich wieder Peter zu .	<i>Die Liebesgedichte des "West-öst- lichen Diwans" sind aufs harmo- nischste mit botanischen und...</i>
15.23	Peter, neben der Skulptur, ißt eine Praline und zeigt mit der Hand die Nummer Vier. Er schickt Anne einen Kuß durch die Luft.	<i>...mineralogischen Bildern ausge- schmückt. In Goethes ausgebreite- tem Geiste gab es keine Trennungs- linien. Die Naturwissenschaften paarten sich in seinem Gemüt auf anmutig heitere Art mit dem Eros...</i>
15.36	Die Gruppe begibt sich in den nächsten Raum, Peter kommt zu Anne und bietet ihr die fünfte Praline an. Sie lehnt ab, reicht ihm stattdessen den Knopf. Peter nimmt ihn nicht	<i>...und das Hochherzigste, was in deutscher Zunge über die Liebe ge- sagt wurde, finden wir in den Schlußversen seiner "Metamorpho- se der Pflanzen". - Bitte sehr..." Peter: "Die Fünfte" Anne: "Dein Knopf" Die Liebe zeigt sich, bereichert durch die Erkenntnis...</i>

- 16.01 Die Touristenführerin fährt ...und Natur, als eine sinnvolle
mit ihrem Vortrag fort. Sie Liebe. - Bitte sehr..."
bittet die Gruppe in den
nächsten Raum.
- 16.07 Peter und Anne bleiben zu- Peter: "Sinnvolle Liebe!?"
rück.
- 16.11 Der Rest der Gruppe folgt "*Die heilige Liebe strebt zur höch-
der Touristenführerin sten Frucht gleicher Gesinnungen
auf, gleicher Ansicht der Dinge,
damit im harmonischen Anschauen
sich verbinde das Paar und finde
die höhere...*
- 16.24 Peter und Anne befinden ...Welt.
sich allein in einem der Peter: "Höhere Liebe!?"
Ausstellungsräume. Peter Anne: "Den (vermutlich einen
steht im Bild-vordergrund Stein in der Vitrine, A.L.) hat Goe-
an einem antiken Globus, the in Böhmen gefunden ... Warum
Anne im Hintergrund vor redest Du so?"
einer Schrankvitrine. Anne Peter: "Weil ich kein Heuchler
geht zu Peter und deutet auf bin."
die Pralinenschachtel. Anne: "Ist noch eine drin?"
Peter küßt Anne.
- 17.06 Zwei Besucherinnen, Non- Peter: "Du kannst ja noch nicht mal
nen, gehen an einem Akt- küssen."
gemälde vorbei. Peter und *Woher sind wir geboren? Aus
Anne treten ins Bild und be- Lieb'.*
trachten das Gemälde.
- 17.27 Die Touristenführerin rezi- *Wie wären wir verloren, ohne
tiert mit unbeteiligttem Ge- Lieb'?*
sichtsausdruck ein Gedicht: *Was hilft uns überwinden? Die
Lieb'.*
- 17.36 (Totale) Peter und Anne "*Kann man auch Liebe finden
küssen sich an einen Baum durch Lieb'?*
gelehnt im Park *Was läßt nicht lange weilen? Die
Lieb'.*
*Was soll uns stets vereinen? Die
Lieb'."*

17.51 (Nah) Peter und Anne küssen sich.

Peter: "Das war ein Zungenkuß"

Anne: "Mich hat noch kein Junge so geküßt. Bloß immer "Backe-Backe-Stirn". Vielleicht seh ich so aus, daß sich keiner traut?"

Peter: "Es gibt x verschiedene Küsse. Die Inder haben ein Buch, wo über 1000 Sorten beschrieben sind."

Anne: "Genauso hab' ich mir den berühmten Peter Naumann vorgestellt. Du bist richtig spannend."

Die Sequenz bricht den Begriff von Liebe gleich mehrfach; Es geht um den Versuch einer neuen Definition, die sich distanziert von einem vertrockneten bildungsbürgerlichen Verständnis, ebenso von romantischer Überhöhung, die aber auch nicht in sachlichen, pragmatischen Kategorien zu erfassen ist und die sich vor allen Dingen nicht parteipolitisch funktionalisieren läßt, sondern individuelle Ausdeutungen erlaubt. Auch, daß die Goethetexte selber eben nicht "vertrocknet" sind, ist eine Brechung.

Die Funktion von "Liebe"

"Der Himmel ist nicht nur fürs Wetter da..."

Auf die Person von Peter bezogen, erzählt der Film *Denk bloß nicht, ich heule* nur auf einer von mehreren Ebenen eine Liebesgeschichte. Peters Gefühle von Zuneigung und Begehren sind stets eingebunden in die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, mit seinen Erfahrungen, mit seinen Sehnsüchten und Träumen. In seinen Gefühlen zu Uschi wird dies überdeutlich, in seiner Liebe zu Anne erscheint die Motivation diffuser, komplexer, ist aber ebenfalls eng verwoben mit seiner biografischen Entwicklung. Peter empfindet Liebe vielleicht zum ersten Mal, als er Annes grüne Augen wirklich sieht, und das, obwohl die oben beschriebene Verliebtheitsstudie aus dem Goethehaus im Film weit früher liegt. Liebe ist, was er mit Anne in der alten Schäferei be- und versiegelt - nach seiner Niederlage gegenüber Röhle. Und Liebe scheint ihm die verzweifelte Kraft zu geben, mit der er vor aller Öffentlichkeit sein "Ich-will-Anne" hervorstößt, hier freilich nicht mehr als trotzig Ausbrechender, sondern fast Gebrochener. Liebe fungiert als Ort psychischer

und physischer Geborgenheit, als Nische, als Rückzugsmöglichkeit aus gesellschaftlichen Konflikten.

Von der Rolle Annes aus gesehen: Ihr Handeln, ihr Einfluß auf Peter, die Vermittlung zwischen Peter und ihrem Vater, nur indirekt dadurch auch zwischen Peter und der Gesellschaft, scheint ausschließlich vom Motiv der Liebe her bestimmt - einer Liebe die tief, selbstlos, treu, ehrlich, gefühlvoll ist. Es entsteht nicht der Eindruck, daß Annes sozialistischen Ideale, die sie sehr direkt vom Vater übernommen hat und sehr getreu auch in der Schule vertritt, ihre Liebe prägen. Nicht in einem engen Sinne, daß sie Peter etwa politisch beeinflussen wollte. Eine solche funktionalisierte Beziehung war am Anfang des Films vorgestellt: Frau Naumann hatte sich der Stimme enthalten, als es darum ging ihren Mann aus der Partei auszuschließen "Im Herzen hast Du gegen mich gestimmt", klagt der Ehemann an und seine Frau antwortet "Ja". Die politische Überzeugung ist hier dem privaten Eheleben übergeordnet.

Die Liebe Annes erscheint von gesellschaftlichen Konstellationen losgelöst und wohl deswegen als so naiv und ehrlich. Die Autonomie ihrer Gefühle bedingt allerdings auch Zweifel an ihrer Figur: Man erfährt kaum etwas über Annes fast zwei Jahrzehnte lange Erfahrung mit der Gesellschaft, in der sie lebt, gerade so, als hätte sie nie Brüche erlebt, nie Fragen gehabt. Durch Anne wird die Bedeutung oder auch Legitimation von individuell privatem Glück vor kollektiven Anliegen hervorgehoben. Anne ist bereit, mit Peter "auszusteigen", sich als Paar der Gesellschaft zu entziehen, auch ihr zu widersprechen: "Der Himmel ist nicht nur fürs Wetter da."

Im Rückblick auf die eingangs gestellten Überlegungen zur Funktion von Liebesgeschichten läßt sich festhalten, daß schon durch die ständige Brechung des Begriffs von Liebe sich diese hier kaum als Transportmittel für ein Normensystem eignet, im Gegenteil, es wird ein sehr differenzierter Blick auf gesellschaftliche Werte und Begriffe inszeniert. In der Konsequenz verweigert der Film auch eine eindeutige Entscheidung darüber, was "richtig" oder "falsch", "gut" oder "böse" ist. Die Liebesbeziehung selbst bleibt ein Stück weit in Frage gestellt, dem Zuschauer entstehen Zweifel, ob es eine "sinnvolle Liebe" ist. Ihre Liebe setzt Anne und Peter nicht uneingeschränkt ins Recht, und somit legitimiert der Film eher Fragen als eine klare ideologische Linie.

Resümee: "Ich heul' noch lange nicht!"

Frank Vogels *Denk bloß nicht, ich heule* steht dennoch in der Tradition eines sozialistischen Idealen verpflichteten Kunstschaffens in der DDR. Und er will auch überzeugen, für dieses Ideal werben, bekennt sich zu ihm und begründet es historisch.

Der Film ist aber kritisch gegenüber konkreten Entwicklungen, prangert die Erstarrung der sozialistischen Ideale in parteilinientreuen Formalismus und eine zunehmende Beschneidung der Meinungsfreiheit an. Vogel problematisiert diese Tendenzen nicht nur, sondern klagt auch an: "...Sie sind nicht 'wir'", grenzt Peter sich von Röhle ab.

Vogel nimmt - vermittelt durch die Personenperspektive von Peter - Partei für eine mit Unverständnis und Auflehnung reagierende Jugend, die den Grundsatz "DU brauchst die Republik" (Aufsatzthema) in den gegebenen Realitäten nicht mehr eingelöst sieht und zeigt in der Figur des aufrichtigen, gradlinigen Sozialisten Paul das - wohl schwierige - Ringen um Verständnis für die Jugend, das sehr politisch in dem Schicksal seiner verstorbenen Ehefrau und sehr privat in der Beziehung zu seiner Tochter begründet ist.

Die Verbrechen des Nationalsozialismus stehen als bildhafte Warnung im Hintergrund, die Idee, daß sich Buchenwald nicht wiederholen dürfe, sondern die geschaffene bessere Welt wert sei, zu leben, ist Begründung für das Bemühen, auch Unangepaßten Brücken zu bauen.

Das Thema Liebe stellt Frank Vogel nicht in den Dienst seiner ideellen Botschaft. Anne will Peter nie bekehren, nie agitieren, in die sozialistische Ideenwelt zurückführen, nicht fürs Schulkollektiv oder den vom Vater geleiteten Betrieb zurückgewinnen. Ihre Liebe ist zweckfrei, privat, undogmatisch und auch unintellektuell. Funktionalisiert wird die Liebe jedoch in einem dramaturgischen Sinne, denn über sie findet die Auflösung statt. Sie ist tragendes Element in der Brücke, über die Peter in die Gesellschaft "integriert" wird. Das macht das Ende des Films so widersprüchlich, erzeugt auch Unzufriedenheit und Skepsis, denn all die gesellschaftlichen Konflikte bleiben ja bestehen. Der junge Mann hat sich trotz des eindeutigen "Ich will Anne" nicht gefunden, sondern resigniert. Er wird sich irgendwie - für wie lange? - arrangieren, Widersprüche zu ignorieren versuchen, Unzufriedenheit unterdrücken. Dafür bekommt er einen Platz in der Gemeinschaft, ist mit einer liebevollen Frau zusammen. Ob Peter mit seiner - immer noch trotzigen - Anpassung auf Dauer schon integriert ist und glücklich werden wird, bleibt als drängende Frage bestehen. Der Film behauptet das letztlich auch nicht.

Aber das Ende ist auch nicht unglücklich. Der Schluß läßt überraschend einen gewissen Humor aufblitzen. "Schluß-Stuß-Bus-Kuß", "Du kannst im Wohnzimmer schlafen", "Aber das reimt sich nicht.", mit diesem Dialog zwischen Peter und Anne endet der Film.

Und selbst auf die gesellschaftlichen Konflikte bezogen ist das Ende nicht ausschließlich negativ. *Denk bloß nicht, ich heule*, sagt der heulende Peter öffentlich auf einer Bühne. "Denk bloß nicht ich heule...ich heul' noch lange nicht!" Bei aller Resignation bleibt ihm dennoch auch Trotz.¹

So ist die Perspektive, mit der wir Peter verlassen, ambivalent: Peter soll bleiben. Er wird einen Platz in dieser Gesellschaft einnehmen, auf der LPG arbeiten, mit Anne zusammen sein. Es ist kein Happy End, trotz des klassischen Settings mit dem Paar auf einer Bank in lauer Nacht; die Widersprüche sind nicht aufgelöst, sondern durch die Liebe beiseite gedrängt. In ihr taucht eine Alternative auf, keine Bestätigung des Arrangements.

Denk bloß nicht, ich heule

DDR, 1965. Regie: Frank Vogel. Buch: Manfred Freitag und Joachim Nestler. Kamera: Günter Ost. Musik: Hans-Dieter Hosalla. Szenenbild: Harald Horn.

Darsteller: Peter Reusse, Anne-Kathrein Kretzschmar, Hans Hardt-Hartloff, Helga Göring, Harry Hindemith, Jutta Hoffmann, Herbert Köfer, Fred Delmare

Neufassung 1990: 90 min, schwarz-weiß, Totalvision

Bibliographische Notiz

Prädikat: besonders schädlich, Filmtexte herausgegeben, mit einem Vorwort und einem dokumentaren Anhang versehen von Christiane Mückenberger, Henschel Berlin 1990. (Dieser Band enthält Drehbücher (?) zu den Filmen *Denk bloß nicht, ich heule* und *Das Kaninchen bin ich*, im Falle des ersteren mit einem von der im Fernsehen ausgestrahlten Fassung abweichenden Schluß)

Vgl. auch: Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Hrsg. von Günter Agde, Aufbau Taschenbuch-Verlag, Berlin 1991

¹Interessant ist an dieser Stelle zu erwähnen, daß vor dem endgültigen Verbot des Films auf dem 11. Plenum der ZK der SED im Dezember 1965, neben den mehrfachen Änderungen einzelner Szenen und Dialogteile der Schluß zweimal neu gedreht werden mußte.

Tilman Kühnel:

"Dieser seltsame Stoff Leben"

Konrad Wolfs *Der geteilte Himmel* (1964) zwischen Experiment und Kritik

Der Beginn ist eindrucksvoll: Unter den ersten Bildern die Froschperspektive eines Fabrikschornsteins, der so ins Bild geschwenkt wird, daß er den Rauch "nach unten" ausstößt. Dann bricht am linken Bildrand winzigklein eine weibliche Gestalt zusammen, während sich von rechts oben ein Eisenbahnwaggon ins Bild schiebt, das Breitwandformat beinahe ganz ausfüllend. Dann folgt der Vorspann. Vorher haben wir schon die dunkle, monotone, doch seltsam berührende Stimme der Erzählerin gehört: "Die Stadt atmete in jenem Sommer heftiger als sonst. Ihr Atem fuhr als geballter Rauch aus hundert Fabrikschornsteinen in den reinen Himmel. Wir fanden diesen Himmel auf einmal ungewöhnlich und schwer zu ertragen..." Nach dem Vorspann werden wir das Mädchen Rita Seidel auf ihrem Krankenbett sehen und miterleben, wie sie buchstäblich - besser: filmbildlich - von ihrer Vergangenheit eingeholt wird. "So begann ihre Geschichte. Eine banale Geschichte, wenn man will. Übrigens liegt sie hinter ihr..."

Wenn man *Der geteilte Himmel* heute sieht, ist man überrascht von der Faszinationskraft dieser ersten Filmminuten. Einem fast 30 Jahre alten Film aus der DDR hätte man einen derart stilsicheren Umgang mit so ungewöhnlich fotografierten wie montierten Bildern nicht zugetraut. Sie scheinen sich dem Fluß des Films zu widersetzen und ergänzen auf diese Weise Musik und Kommentar zu einem merkwürdigen Stimmungsbild. In ganz kurzen, schlaglichtartigen Einstellungen wird nicht erzählt, vielmehr gezeigt, wie Rita den Mann ihres Lebens kennenlernt - und schon ist man mittendrin in dieser "banalen Geschichte". Und der bundesrepublikanische, filmkunstbeflissene, an den Werken von Antonioni, Truffaut und Faßbinder "geschulte" Zuschauer kommt nicht umhin, sich über einen so ambitionierten Film zu wundern und sich zu fragen, warum er ihm nicht eher begegnet ist...

Der geteilte Himmel erzählt nicht einfach nur eine Liebesgeschichte. Vor dem Hintergrund des Krisenjahres 1961 und in der Umgebung einer Industriestadt (im Film: Halle) werden die Widersprüche und Schwierigkeiten behandelt, mit denen die Menschen in der jungen DDR zu kämpfen hatten und die sie zur Entscheidung zwischen passiver Duldung der Verhältnisse und aktiver Mitarbeit an deren Veränderung herausforderten. Ohne daß der Bau der Mauer im August 1961 explizit erwähnt würde, äußert sich, so paradox dies auch in westlichen Ohren klingen mag, die Hoffnung, daß in der Phase danach eine Beruhigung eintreten und die offene Diskussion der Probleme und Widersprüche des Sozialismus ermöglichen könnte. Insofern ist Konrad Wolfs Film parteiisch, verteidigt er die sozialistische Gesellschaftsform, für die seine Protagonistin sich letztendlich entscheidet. Aber er beschreibt diese Gesellschaft mittels eines breitgefächerten Rollenrepertoires, in dem Egoisten und Opportunisten ebenso vorkommen wie engstirnige Parteimenschen. Anhand von Einzelschicksalen werden Mißstände und Widersprüche erfahrbar, ohne daß Patentlösungen angeboten würden. Die Brisanz, die in diesem kritischen Blick auf die DDR-Gesellschaft steckte und immer noch steckt, ist für den westlichen Betrachter natürlich schwerer nachvollziehbar, die Konflikte, wie sie etwa in einem planwirtschaftlich gelenkten Waggonbau-Betrieb entstehen, werden ihn eher unberührt lassen.

Christa Wolfs 1963 erschienene Erzählung "Der geteilte Himmel", die dem Film zugrundeliegt, ist eines der wenigen erwähnenswerten Ergebnisse des 1959 von Walter Ulbricht initiierten "Bitterfelder Wegs", der eine Annäherung der Künstler an die Produktion proklamierte. In ihrer Erzählung verarbeitete Christa Wolf die Erfahrungen, die sie selbst während eines Praktikums im Waggonbau in Halle gemacht hatte. Der enge Kontakt mit den Arbeitern und den Problemen der sozialistischen Planwirtschaft schlug sich in einer kritischen Sicht dieser Arbeitswelt nieder, welche die Widersprüche der sozialistischen Gesellschaft keineswegs aussparte. Ähnlich wie Erik Neutchts Roman "Spur der Steine" fand Christa Wolfs Buch daher bei seinem Erscheinen eine große Resonanz und wurde heftig und kontrovers diskutiert.¹

Nach den überwiegend historischen Filmen der 50er Jahre über den Nationalsozialismus und seine Folgen und zur Geschichte der Arbeiterbewegung standen auch bei der DEFA die frühen 60er Jahre im Zeichen einer verstärkten Hinwendung zur Gegenwart der DDR. In der Zeit vor dem verhängnisvollen 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 entstanden unabhängig voneinander eine ganze Reihe von Filmen, die einen offenen und kriti-

1 Zur Diskussion um die Erzählung vgl. Reso, Martin: "Der geteilte Himmel" und seine Kritiker. Halle 1965.

schen Blick auf die DDR-Gesellschaft wagten und damit Ausdruck eines Zeitgefühls waren, das von der Hoffnung auf eine solche Öffnung "nach innen" getragen wurde. Die Beschäftigung mit der zeitgenössischen Wirklichkeit war darüberhinaus bei vielen Filmemachern mit dem Wunsch verbunden, sich auch ästhetisch von eingefahrenen Schematismen zu lösen und größere gestalterische Freiräume zu erschließen. Vorbilder waren vor allem die neuen Strömungen in anderen osteuropäischen Kinematographien, etwa in Polen oder der Tschechoslowakei. Aber auch westeuropäische Filme, nicht zuletzt die der französischen *Nouvelle Vague*, wurden rezipiert und blieben, ähnlich wie zuvor der italienische Neorealismus, nicht ohne Einfluß auf die Filmemacher.²

In diesem Kontext ist auch Konrad Wolfs Film zu sehen. Die Adaption eines anerkannten, wenn auch nicht unumstrittenen Werks der Gegenwartsliteratur versuchte, ihrerseits ein differenziertes Bild dieser Gegenwart zu zeichnen. Dabei stellte der Film vor allem in ästhetischer Hinsicht eine Herausforderung dar, weil er konsequent nach einem filmischen Äquivalent für Erzählweise und -struktur der literarischen Vorlage und damit auch nach neuen Formen des filmischen Zugriffs auf die Wirklichkeit suchte.

"Eine banale Geschichte"

Im Mittelpunkt des Films steht die junge Rita Seidel, die sich von ihrem Zusammenbruch im August 1961 erholt und Rückschau hält auf die zwei zurückliegenden Jahre: In ihrem Dorf lernt sie den Chemiker Manfred Herrfurth kennen, verliebt sich in ihn und folgt ihm schließlich in die Stadt, wo sie ein Lehramtsstudium aufnehmen will. Die Geschichte ihrer Liebe zu Manfred wird überlagert von der Geschichte ihres Erwachsenwerdens, ihrer "Sozialisation". So erhält sie Einblick in verschiedene Bereiche des gesellschaftlichen Lebens.

Manfreds Elternhaus steht für den Opportunismus des Bürgertums, sein Vater schaffte bruchlos den Übergang von der NSDAP in die SED, seine Mutter lebt nur noch dem Tag der Flucht in den Westen entgegen. Im Waggonwerk, wo Rita ihr "produktionspraktisches Jahr" ableistet, lernt sie den

2 Den Einfluß der *Nouvelle Vague*, der von der Filmgeschichtsschreibung der DDR weitgehend ausgespart blieb, hat Peter Hoff angedeutet: HOFF, Peter: Menschen im Sozialismus. Eine Liebesromanze als politisches Gleichnis. Der geteilte Himmel. In: FAULSTICH/KORTE (Hg.): Fischer Filmgeschichte, Band 4: Zwischen Tradition und Neuorientierung 1961-1976. Frankfurt 1992, S.96.

Egoismus und die Normschwindeleien der Männer der "berühmten Brigade Ermisch" ebenso kennen wie das Verantwortungsbewußtsein des alten Rolf Meternagel und die Unbestechlichkeit des jungen Werkleiters Wendland. Ähnlich krass erlebt sie die Gegensätze am Lehrerseminar, wo der verständnisvolle Dozent Schwarzenbach von engstirnigen Dogmatikern wie ihrem Kommilitonen Mangold attackiert wird. Schließlich vermittelt ihr ein "Chefempfang" bei Manfreds Professor einen Eindruck der politischen Ignoranz und Selbstzufriedenheit der akademischen Klasse.

Ritas wachsendes "gesellschaftliches Bewußtsein" entfremdet sie zusehends von Manfred, der die Widersprüche in der DDR-Gesellschaft offen anspricht und aufgrund seiner Biografie und früherer Enttäuschungen Ritas Optimismus nicht teilen kann. Als die Realisierung eines von ihm entwickelten Verfahrens endgültig abgelehnt wird, resigniert er und geht nach West-Berlin. Rita reist ihm nach, entschließt sich aber, in die DDR zurückzukehren. Ihre Liebe hält den grundverschiedenen Perspektiven auf die Welt nicht stand, ihr "Himmel" hat sich "geteilt". Kurze Zeit später bricht Rita auf den Gleisen des Waggonwerks zusammen.

Nach ihrer Genesung in ihrem Heimatdorf, wo sie ihre "banale Geschichte" noch einmal durchlebt und bewältigt hat, kehrt sie in die Stadt zurück, erwachsen geworden, bereit für einen neuen Anfang ...

Film und Literatur

Dieser kurze chronologische Handlungsabriß täuscht zwangsläufig über die komplexe Struktur des Films hinweg. Schon Christa Wolfs Erzählung bewegt sich relativ frei zwischen den verschiedenen Zeitebenen, verwebt Ritas Gedanken im Sanatorium mit oft sehr kurzen, beinahe filmisch eingeblendeten Einzelszenen aus der Zeit mit Manfred ebenso wie aus Ritas Kindheit. Trotzdem entsteht letztendlich ein geschlossenes Bild dieser "banalen Geschichte". Die Verfilmung durch Konrad Wolf stellt den Versuch dar, einerseits von den Errungenschaften der zeitgenössischen Literatur zu profitieren und sie für den Film nutzbar zu machen, andererseits neue, dem Film eigene Ausdrucksmöglichkeiten zu finden und sie an der Darstellung eines "modernen" Stoffes zu erproben. Daß die Autorin Christa Wolf auch maßgeblich am Drehbuch des Films beteiligt war, sollte in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben. Überhaupt zeichnete sich die staatlich gelenkte Filmproduktion der DDR durch eine besondere Pflege der Beziehungen zu Drehbuchautoren und Schriftstellern aus. Der eigens dafür geschaffene Berufsstand des

Dramaturgen sowie eine großzügige Förderung bereits von Vorstudien zur Stoffentwicklung sollte ein genügend großes Reservoir an verfilmbareren Stoffen sicherstellen.³

Eine ähnlich enge, teilweise schon symbiotische Beziehung zwischen Film und Literatur, wenngleich nicht institutionell verankert, findet sich im übrigen nicht nur im Verhältnis zwischen *Nouveau Roman* und *Nouvelle Vague* in Frankreich. Auch der Neue Deutsche Film in der Bundesrepublik war von Anfang an eng mit der Literatur verbunden, von den allerersten Böll-Bearbeitungen durch Straub und Vesely über die anerkannt gelungenen Umsetzungen wie Faßbinders *Effi Briest* bis hin zu in beiden Medien beheimateten "Autor-Regisseuren" (Kluge, Achternbusch, Dorst, Handke). Auch hier im Westen griffen Filmemacher bei ihrer Suche nach neuen Ausdrucksmitteln auf die Angebote auch der zeitgenössischen Literatur zurück, avancierte die Literaturverfilmung vom Experimentierfeld der Jungfilmer zum gehätschelten Kind des "Gremienfilms". Ergebnisse von vergleichbarem künstlerischen Rang wie *Der geteilte Himmel* sucht man in der Filmlandschaft der Bundesrepublik, zumindest in den 60er Jahren, allerdings vergeblich.

"So begann ihre Geschichte..."

Eine erste Schwierigkeit bei der Umsetzung in das Medium Film stellt die Erzählperspektive der Vorlage dar. Die personale Erzählerin schildert das Geschehen weitgehend aus der Perspektive Rita Seidels⁴, die mit dem fremden Blick des *ingenu* aus dem Bildungsroman die Eindrücke um sich herum aufnimmt und zu verarbeiten sucht. Konrad Wolf hat versucht, ein filmisches Äquivalent dieser Erzählhaltung zu finden. Auch im Film fungiert Rita als Spiegel, der die Wirklichkeit reflektiert, erlebt der Zuschauer das äußere Geschehen an Ritas Bewußtsein gebrochen, zugleich als Ausdruck ihrer inneren Konflikte. Diese Reflexion des Geschehens um sie herum steht im Zentrum ihres Handelns, so daß sie letztendlich passiv und in ihrer Entscheidung weiterhin fremdbestimmt erscheint. Eine "positive Heldin" im Sinne des sozialistischen Realismus ist sie in keinem Fall.

3 Zur Rolle der Dramaturgie in der DEFA vgl. den erhellenden Artikel von Dieter Wolf, dem langjährigen Leiter der Künstlerischen Arbeitsgruppe "Babelsberg", in der u.a. alle Arbeiten Konrad Wolfs entstanden. Wolf, Dieter: Dramaturgie in der DEFA. Die Institutionalisierung einer Profession. In: film-dienst Nr.20, 44. Jhg., 1. Oktober 1991, S.36-39.

4 Abgesehen von einigen Reflexionen Manfreds und einer Szene, in der Rita mit den Augen Rolf Meternagels gesehen wird.

Natürlich finden Ritas Gedanken Eingang in die Dialoge und den Kommentar des Films. Aber auch über die Bildebene werden dem Zuschauer Ritas Eindrücke vermittelt, indem er auf ihre Perspektive "eingeschworen" wird. Wiederholt wird Rita als Zuhörende und Zuschauende gezeigt, wird ihre Anwesenheit im Handlungs-Raum betont. Die Großaufnahmen ihres Gesichts am ersten Tag im Waggonwerk oder beim Empfang der Nachricht von Manfreds Flucht etwa zeigen, wie sie mit den Eindrücken zu kämpfen hat, wie es in ihrem Kopf "arbeitet". In diesen Einstellungen wie auch schon im Vorspann, dem ebenfalls eine Großaufnahme ihres Gesichts unterlegt ist, fixiert sie den Zuschauer, wodurch die Ebene der Illusion relativiert und eine Art Einverständnis mit dem Betrachter gesucht wird. Konrad Wolf geht noch weiter, indem er Ritas innere Befindlichkeit wiederum auf die "äußere" Handlung überträgt, welche dadurch verfremdet nun ihrerseits als Spiegel von Ritas Konflikten erscheint. Bestes Beispiel hierfür ist die Montage zweier Gespräche zwischen Rita und Schwarzenbach bzw. Rita und Manfred zu einem einzigen fiktiven, nur in Rita selbst stattfindenden Streitgespräch.

"Übrigens liegt sie hinter ihr..."

Durch die Verstrickung der beiden Zeitebenen sieht Rita schließlich auch sich selbst zu, läßt sie auf dem Krankenbett die Vergangenheit noch einmal an sich vorüberziehen. Der Film zeigt gleich zu Beginn mit Hilfe eines geteilten Bildes die kranke Rita neben den kurzen Szenen ihrer beginnenden Liebe zu Manfred. Die beiden Zeitebenen werden dadurch ebenso eingeführt wie die Perspektive, aus der (zumindest) die Ebene der Vergangenheit erzählt wird. Die Ebene der Gegenwart fungiert in erster Linie als Rahmenhandlung und ist durch das bildliche Leitmotiv des Viadukts über dem Haus von Ritas Mutter und durch ein musikalisches Motiv gegen die übrige Filmhandlung abgesetzt. Diese klare Trennung verwischt sich jedoch gegen Ende des Films, wenn Konrad Wolf immer öfter zwischen den verschiedenen Ebenen hin- und herschneidet. So etwa in der Episode, die die Wandlung Herbert Kuhls, eines Arbeiters aus Ritas Brigade, behandelt. Rita erzählt sie zunächst Schwarzenbach im Institut (Gegenwart), dann folgt eine kurze Episode im Waggonwerk selbst (Vorvergangenheit), schließlich beendet Rita die Erzählung, diesmal jedoch gegenüber Manfred und in Berlin (Vergangenheit).

Außerdem ist die Ebene der Gegenwart eben durch die Perspektive der Rückschau auch in der "Vergangenheitshandlung" immer latent vorhanden.

Rita und mit ihr der Zuschauer sieht ihre Beziehung zu Manfred unter dem Aspekt des zukünftigen Scheiterns, erlebt ihren inneren Konflikt mit dem Wissen, daß sie ihn bereits überwunden hat.⁵ Dies erzeugt eine gewisse Statik, die durch die Bildsprache des Films noch verstärkt wird. Daß ein aus der Perspektive seiner (bevorstehenden) Überwindung geschilderter Konflikt an Dramatik und Schärfe verliert, mag vielleicht die Beliebtheit solcher Handlungskonstruktionen in Spielfilmen der DEFA erklären.⁶ Aus der sicheren Warte einer "gefestigten sozialistischen Position" lassen sie einen genaueren Blick auf zurückliegende Konflikte zu und betonen deren "nichtantagonistischen" Charakter als friedliche Auseinandersetzung um den richtigen Weg zur Erreichung eines Ziels, nicht um dieses Ziel, den Sozialismus, selbst.⁷ Auch *Der geteilte Himmel* ist in diesem Sinne parteiisch, obwohl die Entwicklung seiner Heldin zu einem "nützlichen Glied der sozialistischen Gesellschaft" nicht von vornherein feststeht, sondern sich erst allmählich in der Aufarbeitung ihrer Vergangenheit ergibt. Hier ist die Rückblenden-Technik auch Ausdruck einer Dramaturgie, für die nicht die Konflikte selbst im Mittelpunkt stehen, sondern deren Hintergründe und Begleitumstände.

Episches Erzählen

Der geteilte Himmel ist wie kaum ein anderer DEFA-Film Ausdruck des Bemühens, auch im Film eine epische Form des Erzählens zu entwickeln. Zwar bleiben die einzelnen Segmente des Films, in denen die Personen "handeln", letztendlich dramatisch. Durch die Fragmentarisierung, die Aufsplitterung der Geschichte in kleine, unverbundene Episoden, wird jedoch eine gebrochene, distanziertere Erzählweise erreicht. Die Spannung liegt auf dem "Gang", nicht auf dem "Ausgang". Wolf arbeitet mit Vorgriffen und Rückblenden im Handlungsverlauf, mit Szenenverschränkungen und Ellipsen und schafft so jenseits der Chronologie des Geschehens eine ganz eigene Zeitstruktur.

⁵ Auch in der Erzählung lassen sich im übrigen nur jene Passagen eindeutig der Gegenwart zuordnen, in denen explizit das Sanatorium oder die verschiedenen Krankenbesuche erwähnt werden. Darüberhinaus ist eine Trennung zwischen den Zeitebenen schwierig, da die "Vergangenheitshandlung" ja letztlich eine einzige, von Kommentaren und Gedanken überlagerte Rückblende Ritas ist.

⁶ Vgl. Frank Beyers *Spur der Steine* oder Egon Günthers *Der Dritte*, die ihre Handlung ebenfalls in Rückblenden entfalten, ersterer sogar in Abweichung von der Romanvorlage.

⁷ Vgl. das DDR-offizielle "Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller" (Leipzig 1975): "... schildert W. nichtantagonistische Widersprüche in der sozialistischen Gesellschaft..."

Dies unterstützt auch der Kommentar, der Stellen aus der Erzählung zitiert und einerseits die beiden Zeitebenen verknüpft, sich andererseits in poetischer Überhöhung vom Geschehen abhebt. Dabei werden die bildlichen Metaphern an manchen Stellen, etwa in der Anfangssequenz oder bei Ritas Ankunft in der Stadt, um eine zusätzliche Dimension ergänzt, indem ein allgemeines Zeitgefühl bzw. Ritas Befindlichkeit beim Eintritt in die "Welt" evoziert wird. An anderen Stellen dagegen wirkt die Symbolik überladen, scheint es, als traue der Film den eigenen Bildern und der eigenen Geschichte zu wenig zu ("Neun Monate später war das Boot untergegangen. Sie standen an verschiedenen Ufern. Hatte niemand ihre Zeichen erwidert und ihre Not bemerkt?").

Neben dem literarischen Mittel des Kommentars nutzt Konrad Wolf konsequent die genuinen Möglichkeiten des Filmmediums, um vom konkreten Anschauungswert des Filmbildes zu abstrahieren und Begriffe zu bilden, die ein episches Erzählen ermöglichen. Viele Einstellungen in *Der geteilte Himmel* sind so bewußt komponiert, daß sie diese Komposition durchscheinen lassen und dadurch von sich weg auf eine nicht im Bild vorhandene Bedeutung verweisen.

Bilder

Ungewöhnliche Kameraperspektiven, Aufsichten, Frontalansichten verfremden das Gezeigte und öffnen es übertragenen Bedeutungen. So erfüllen zum Beispiel die leitmotivisch eingesetzten Aufnahmen bestimmter Orte und Plätze eine dramaturgische Funktion, indem sie für bestimmte Schauplätze und Lebensbereiche Ritas stehen. Eine Pappelallee in Untersicht und eine Aufsicht auf das Werksgelände stehen für das Waggonwerk, der Platz vor dem Institut für das Lehrerseminar, eine Frontalansicht der Kirche und der Blick auf den Platz davor für die Stadt und eine ebenfalls frontal und in Untersicht aufgenommene Brücke und die Aufsicht auf den Fluß für die Beziehung zwischen Manfred und Rita. Die Funktion dieser Bilder geht über die Etablierung der verschiedenen Handlungsräume noch hinaus. Indem Wolf sie in veränderter Beleuchtung, zu unterschiedlichen Tages- oder Jahreszeiten oder bei unterschiedlicher Witterung zeigt, schafft er unterschiedliche Stimmungen, die damit auch wieder auf Ritas Befindlichkeit, auf ihre Schwierigkeiten in den verschiedenen Bereichen ihres Lebens deuten. Als etwa Manfred zu Hause vergeblich auf Rita wartet, gibt allein schon das Bild des nebelverhangenen Platzes vor dem Institut für Lehrerausbildung den Konflikt-

bereich und den Grund ihres Ausbleibens an: Rita hat Schwierigkeiten mit der dogmatisch ausgerichteten Ausbildung am Institut, weshalb sie Rat bei ihrem Lehrer Schwarzenbach sucht.

Die Verweisungsfunktion der Schauplätze ist eines der wesentlichen Stilmittel in Konrad Wolfs Film. Straßen, Brücken und vor allem Züge sind bedeutsam ins Bild gesetzt und symbolisieren das Thema des "Weges", deuten Entscheidungssituationen an, die Möglichkeit von Verbindung und von Trennung. Harry Blunk hat darauf hingewiesen, daß die Ambivalenz der Ausdruckswertigkeit dieser Bilder den Film von anderen, eher dem sozialistischen Realismus verpflichteten Werken im Spielfilmschaffen der DDR unterscheidet. Im Gegensatz zu der sonst üblichen "allegorischen Interpretation durch Environment" ließen die Bildsymbole in *Der geteilte Himmel* mehr als eine Deutung zu, eben zum Beispiel die der Verbindung *und* der Trennung.⁸ Auch in der in West-Berlin spielenden Episode verzichtet Wolf auf eine genaue Lokalisierung durch die üblichen Bildklischees. Bis auf den angeschnittenen Namenszug des "Café Kranzler" sind durchweg strenge, abweisende Fassaden und leere Räume zu sehen, die in ihrer Anonymität sicherlich stilisiert erscheinen, die aber umso deutlicher und für den Zuschauer bewußter auf die Entfremdung zwischen Manfred und Rita verweisen, die sich in diesem "Niemandland" widerspiegelt.

Raum und Zeit

Die bewußte Komposition der Einstellungen beschränkt sich jedoch nicht auf die Orte und Dinge. Auch die Personen werden durch ihre Stellung im Bild und zueinander mit Bedeutung aufgeladen. Ritas Rolle als Zuschauerin und Zuhörerin wird wesentlich durch ihre Anwesenheit und betonte Stellung im Bild hervorgehoben. Die Gleichzeitigkeit zweier Gespräche zwischen Manfred und Wendland auf der einen und Rita und Meternagel auf der anderen Seite bei der Betriebsfeier des Waggonwerks wird außer durch die Parallelmontage auch durch die Rauminszenierung hervorgehoben. Im Spiegel hinter den Gesprächspartnern sieht man das jeweils andere Paar auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes. Eine Unterhaltung zwischen Rita und Manfred ist ganz ähnlich in Szene gesetzt. Beide haben einander den Rücken zugekehrt, beide stehen vor einem Spiegel und machen sich schick für den Emp-

⁸ Blunk, Harry: *Der geteilte Himmel. Analyse unter dem Aspekt der Literaturverfilmung*. In: Ders.: *Die DDR in ihren Spielfilmen. Reproduktion und Konzeption der DDR-Gesellschaft im neueren DEFA-Gegenwartsspielfilm*. 2. Aufl., München 1987, S.48.

fang bei Manfreds Professor. Trotz der fortgeschrittenen Entfremdung zwischen den Liebenden, die in diesem Arrangement zum Ausdruck kommt, ist der jeweils andere Gesprächspartner im Spiegel noch zu sehen. Die bewußte Inszenierung des Raumes geht soweit, daß in einer Art innerer Montage Zeitsprünge in einer Einstellung möglich werden. Als Rita zum ersten Mal Manfreds Dachatelier, die "Gondel", betritt, folgt die Kamera in einem langsamen Schwenk ihrem Blick durch den taghellen Raum, bis hin zum Bett, auf dem Rita und Manfred liegen - nun in dunkler Umgebung im Licht einer brennenden Lampe. Nicht zuletzt betont das wiederum die Perspektive der Rückschau haltenden Rita, für die der Blick durch die "Gondel" nicht von der Erinnerung an die folgende Episode mit Manfred zu trennen ist.

Umgekehrt werden mit Hilfe der Montage neue, rein filmische Räume hergestellt, wie etwa im Falle des schon erwähnten fiktiven Dreiergesprächs zwischen Rita, Manfred und Schwarzenbach. Parallelmontagen wie diese drücken die Gleichzeitigkeit des Gezeigten, zumindest in Ritas Erinnerung aus und unterstützen ihren inneren Dialog. Ein weiteres Beispiel hierfür ist die Verschachtelung des ersten russischen Raumfluges mit einer Probefahrt des neuen Leichtbauwaggons, an der Rita und Manfred teilnehmen. Noch bevor die Nachricht vom "Mann im Kosmos" bekannt wird, sind bereits Bilder des bewölkten Himmels und der russischen Bodenstation in die Probefahrt-Sequenz montiert und verdeutlichen Ritas Perspektive, die diesen Tag zurückblickend als den Tag des ersten Raumfluges in Erinnerung hat.

Wie frei Konrad Wolf mit Raum und Zeit umgeht, zeigt sich auch in seiner Verwendung des Tons. Schon der Kommentar ordnet das Geschehen der "Vergangenheitshandlung" der gegenwärtigen Perspektive von Ritas Rückschau unter, indem er nicht nur den Szenen in der Gegenwart unterlegt ist, sondern überlappend etwa auch die Momentaufnahmen der Stadt bei Ritas Ankunft begleitet. Am Ende des Films tritt Rita selbst (gegenüber Schwarzenbach) als Erzählerin auf, die ihren Besuch in Berlin beschreibt und kommentiert und deren Stimme einem Teil der Einstellungen in Berlin unterlegt ist. Aber auch innerhalb der "Vergangenheitshandlung" kommen Tonüberlappungen vor, werden räumliche oder zeitliche Intervalle überbrückt, Einstellungen miteinander verschränkt, wird somit die Chronologie der Ereignisse durch ein Nebeneinander der Eindrücke und Erinnerungen ersetzt. So verknüpft etwa Manfreds Frage "Was wünschst du dir jetzt?" den ausgelassenen Tanz der beiden auf der Betriebsfeier mit der nachfolgenden nächtlichen Szene in der "Gondel". Auch in solchen Verbindungen äußert sich Ritas Rolle als erinnerndes Subjekt der Erzählung, das die Handlungsfragmente an sich vorüberziehen läßt und ordnend eingreift. Theodor W. Adorno hat die

bewegten, jedoch gegeneinander abgesetzten Bilder des inneren Monologs als Rohmaterial der Kunstform Film bezeichnet.⁹ Insofern kann die Filmsprache in *Der geteilte Himmel* als Versuch gelten, durch die Umsetzung eines literarischen inneren Monologs auch die Erfahrungsformen von Erinnerungen und Gedanken filmisch darzustellen.

Zwischen den Bildern

In diesem Zusammenhang gewinnen auch die Stimmungsbilder an Bedeutung, die von den aus kurzen Einstellungen mitunter dokumentarischen Charakters bestehenden Montagefolgen gezeichnet werden. Ihre einzelnen Einstellungen sind sorgfältig komponiert, atmosphärische Dichte erreichen sie aber erst in der Kombination. So verstärken die allerersten Bilder des Films, die Ritas Zusammenbruch vor dem Eisenbahnwaggon vorausgehen, den von Kommentar und Musik evozierten Eindruck der Unruhe. Die hektische Betriebsamkeit in den für Rita neuen Umgebungen der Stadt und des Waggonwerks kommt in den entsprechenden Montagefolgen zum Ausdruck. Wolf erzielt dabei durchaus surrealistische Effekte, wenn etwa bei einer Folge von Einstellungen auf Passanten aus gleichbleibender Perspektive der Film zu springen scheint. Auch Ritas Ausgelassenheit bei der gemeinsamen Autotour mit Manfred äußert sich in ähnlich "wildem" Schnitten.

Derartige surrealistische Brechungen unterstützen die Assoziationstechnik der Montage, indem sie die filmische Konstruktion bewußt machen und die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Suche nach einer Bedeutung "zwischen den Bildern" lenken. Zwei weitere Beispiele für ähnliche Verfremdungen seien genannt: Als Rita sich auf dem Empfang des Professors wünscht, "jetzt müßte die Zeit stillstehen", folgt tatsächlich ein Standbild der Abendgesellschaft. Die Szene, in der Rita und Manfred endgültig Abschied voneinander nehmen und die auch den Filmtitel liefert ("Der Himmel teilt sich zuallererst."), zeigt die Köpfe der beiden vor einem schwarzen Hintergrund. Darüber sind blinkende, Leuchtreklamen nachempfundene Lichterketten geblendet. Die beiden Liebenden scheinen aus dem Geschehen herauszutreten und nüchtern das Scheitern ihrer Liebe festzustellen. Aber gerade weil ihr Abschied dem Zuschauer so kühl und distanziert gegenübertritt, vermag

9 "Solcher Zug der Bilder dürfte sich zum Film verhalten wie die Augenwelt zur Malerei oder die akustische zur Musik. Kunst wäre der Film als objektivierende Wiederherstellung dieser Weise von Erfahrung." (Adorno, Theodor W.: *Filmtransparente*. In: *Gesammelte Schriften*, Band 10.1, Frankfurt 1977, S.355)

dieser jenseits der Bilder seine Trauer über die Unmöglichkeit dieser Liebe, über die verpaßten Möglichkeiten zu empfinden.

Die Geschichten in der Geschichte

Es ist bezeichnend, wie "undramatisch" letztlich gerade dieser emotionale Höhepunkt der Handlung dargestellt ist, wie beiläufig auch der darauffolgende Zusammenbruch Ritas gezeigt wird. Offensichtlich geht es Wolfs Erzählweise nicht um vordergründige Effekte, um Spannung, die sich auf bestimmte Handlungsknoten hin aufbaut. Nicht die Liebesgeschichte selbst steht im Mittelpunkt, sondern die Art, wie sie mit den anderen, "öffentlichen" Geschichten des Films verwoben ist. Innerhalb des äußeren Rahmens, der von der Geschichte der Genesung Ritas gebildet wird, stellt die Liebesgeschichte einen zweiten, inneren Rahmen dar, das chronologische Gerüst für die Episoden aus den verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen, die neben der Liebesgeschichte herlaufen, sich gegen sie stellen oder sich in ihr spiegeln. Nicht nur in Bezug auf die Verteilung der Filmzeit bilden diese Episoden aus dem Berufsleben von Rita und Manfred ein Übergewicht, auch die wesentlichen Wendepunkte und Handlungskatalysatoren liegen in diesem "öffentlichen" Bereich. Rita zieht in die Stadt, weil sie für das Lehramtsstudium geworben wurde. Die Erfahrungen, die sie im Werk und im Seminar macht, bewirken Veränderungen in ihr selbst und dann erst in ihrer Beziehung zu Manfred. Und auch Manfreds Flucht in den Westen liegt in der Ablehnung seines Verfahrens begründet, nicht etwa in einem Zerwürfnis mit Rita. Bezeichnenderweise äußern sich Meinungsverschiedenheiten zwischen den beiden fast ausschließlich in einem "öffentlichen" Zusammenhang, sei es auf der Betriebsfeier des Werks, bei der Testfahrt des Eisenbahnwaggon oder auch nur während einer Straßenbahnfahrt durch Halle. Dagegen verhalten sie sich in den Szenen, die in ihrer eigenen, "privaten" Welt spielen, ganz anders.

Konrad Wolf zeichnet die Liebesbeziehung seiner beiden Protagonisten auch als eine Art Gegenwelt zu ihrem "öffentlichen" Wirken. Vor allem Manfred legt seinen Zynismus ab und wirkt gelöster, fast romantisch. Rita ist für ihn der einzige Halt, das Einzige, was er der Vereinsamung, in die er sich flüchtet, in die er aber auch getrieben wird, entgegensetzen kann. Sein privates Glück ist die Voraussetzung für den (vorläufigen) beruflichen Erfolg ("Du hast mir Glück gebracht, braunes Fräulein."). Auch Rita blüht in Manfreds Gegenwart förmlich auf, ist ausgelassen und verdrängt ihre Unsicher-

heit und die sie quälenden Fragen. Sie versucht, die Bereiche ihres Lebens zu trennen, mit ihren Problemen im Seminar sucht sie Rat bei Anderen, um nicht Manfred damit zu belasten. Die Künstlichkeit und Brüchigkeit dieser privaten Idylle aber äußert sich schon im Kontrast der Schauplätze: Manfreds Dachkammer, die "Gondel", ist der einzige Atelierbau in *Der geteilte Himmel* und unterscheidet sich schon von daher von den "öffentlichen" Szenen, die zwar auch nicht frei von Stilisierung ins Bild gesetzt sind, die aber durch die "originalen" Schauplätze einen Rest an Authentizität behalten.

Natürlich bleibt die Konfrontation der beiden Lebensbereiche nicht aus. Wie schon erwähnt, unterstreichen Rauminszenierung und Montage das Nebeneinander der Eindrücke und Erlebnisse in Ritas Erinnerung und damit auch die gegenseitige Durchdringung der öffentlichen und der privaten Sphäre. Letztlich gelingt es weder ihr, noch den anderen Figuren des Films, die beiden Bereiche miteinander zu vereinbaren. Ritas "gesellschaftliche" Erfahrungen entfremden sie zusehends von Manfred, machen ein Zusammenleben mit ihm schließlich unmöglich. Manfreds Vereinsamung schreitet soweit fort, daß er nach dem beruflichen auch den privaten Halt verliert und keine andere Lösung mehr als die Flucht in ein ganz anderes Leben sieht. Rolf Meternagel setzt beim aufopfernden Einsatz für das Werk seine Gesundheit aufs Spiel, Ritas Lehrer Schwarzenbach vernachlässigt seinen Sohn und ihre Freundin Sigrid sieht sich heftigen Angriffen ausgesetzt, obwohl sie als einzige ihrer Familie *nicht* in den Westen geflohen ist.

Die Verstrickung der Geschichten kulminiert und löst sich in Ritas Zusammenbruch. Er bringt sie zurück an den Ausgangspunkt der Geschichte, ins Haus ihrer Mutter. Obwohl sie sich erholt und nach ihrer Genesung wieder in die Stadt kommt, einen neuen Anfang macht, enthält sich der Film einer Wertung. Rita hat zwar die Trennung von Manfred überwunden, aber wir erfahren nicht, wie es mit ihr weitergeht, welche Lehren sie gezogen hat. Die Klage über die Unvereinbarkeit der Lebenssphären, über die auch in der sozialistischen Gesellschaft vorhandenen Widersprüche zwischen gesellschaftlicher Verantwortung und privaten Glücksansprüchen bleibt.

Experiment und Kritik

Das Scheitern der Liebesbeziehung zwischen Rita und Manfred ist letztlich auch ein Scheitern der Gesellschaft, die Leute wie Manfred in die Isolation treibt, anstatt sie zu integrieren. Das Plädoyer gegen die gesellschaftliche Ausgrenzung von Außenseitern und Andersdenkenden teilt *Der geteilte Him-*

mel mit den im Zuge des 11. Plenums verbotenen Filmen der Jahre 1965/66, die dieses Anliegen zugespitzt für unterschiedliche Bereiche der Gesellschaft formulierten und damit den Unwillen der SED-Führung auf sich zogen. Auch eine Reihe von Filmen aus den frühen 70er Jahren, die mit der Formulierung von privaten Glücksansprüchen ernst machten, steht durchaus in dieser Tradition.¹⁰ In der Literatur war der Freiraum für die Gestaltung solcher Widersprüche offenbar größer, wie das Beispiel von Christa Wolfs nächstem Roman "Nachdenken über Christa T." (1969) belegt

Noch deutlicher aber sind die filmästhetischen Signale, die *Der geteilte Himmel* gesetzt hat. Die bewußt komponierten Bilder, die bewußt fragmentarisierende und gleichzeitig neue Zusammenhänge herstellende Montage, der sich abhebende Einsatz von Sprache, Kommentar und Musik ergeben eine Methode des epischen Erzählens, die bisweilen poetische Momente erreicht. Sie ist nicht frei von Stilisierungen, macht aber gerade dadurch ihre Konstruktion bewußt und baut Distanz zum Betrachter auf. Der Entfremdung des Menschen, die eben auch in der sozialistischen Gesellschaft existiert, entspricht eine Verfremdung in der Darstellung: Ganz im Sinne Brechts verstand Wolf seinen Film als "Versuch, die Wirklichkeit auf zwei Ebenen gleichzeitig wiederzugeben [...], nämlich auf der Ebene des geistigen Erfassens und auf der Ebene des unmittelbaren Erlebens".¹¹

Im Kontext einer seit Anfang 1961 geführten Debatte zwischen Filmemachern und Kulturfunktionären um eine Erneuerung der Filmästhetik zur Darstellung der "neuen sozialistischen Wirklichkeit" kann Konrad Wolfs Film als erstes und leider auch eines der wenigen Beispiele für eine konsequente Suche nach adäquaten Formen, für den Willen zum Experiment innerhalb der eher starren Produktionsstrukturen der DEFA gelten. Neben der gesellschaftlichen macht ihn daher vor allem seine ästhetische Utopie zum Vorläufer einiger nach 1965 verbotener Filme. In Günther Stahnkes *Der Frühling braucht Zeit* von 1965 etwa drückte sich die Entfremdung der Menschen im Sozialismus in einem abstrahierenden Stil und ungewöhnlich kalt wirkenden Dekorationen aus. Heiner Carows 1967 ebenfalls verbotener Film *Die Russen kommen* zeichnete die Erlebnisse eines Hitlerjungen in surrealistischen, an Fellini erinnernden Visionen.

Obwohl *Der geteilte Himmel* von den Verboten nicht betroffen war, wurde er im kulturpolitischen Klima nach 1965, das keinen Platz für Experimen-

10 z.B. Heiner Carows *Die Legende von Paul und Paula* oder Egon Günthers Filme *Der Dritte* und *Die Schlüssel*.

11 zit. nach: Karl, Günter: *Der geteilte Himmel*. In: Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik. Berlin 1970, S.260.

te ließ und die Kinematographie der DDR für Jahre in filmgeschichtliche Bedeutungslosigkeit verbannte, in seiner Wirkung beschnitten. Konrad Wolf selbst hat in seinen späteren Filmen von ähnlich ehrgeizigen Versuchen zur Lösung von Formproblemen Abstand genommen. Dennoch entwickelte er seine Form des undramatischen, episodenhaften Erzählens weiter, die in seinem letzten Film *Solo Sunny* (1979) ihren Höhepunkt erreichte, einem Film, der ganz ähnlich wie *Der geteilte Himmel* zum letzten herausragenden Film vor einer langen kulturpolitischen Eiszeit werden sollte.

Der geteilte Himmel

DDR 1964. Regie: Konrad Wolf. Buch: Christa und Gerhard Wolf, Konrad Wolf, Willi Brückner, Kurt Bartel nach der Erzählung von Christa Wolf. Kamera: Werner Bergmann. Musik: Hans-Dieter Hosalla. Szenenbild: Alfred Hirschmeier

Darsteller: Renate Blume, Eberhard Esche, Hans Hardt-Hardtloff, Hilmar Thate, Martin Flörchinger, Erika Pelikowsky, Günther Grabbert

110 min., schwarzweiß, Totalvision

Bibliographische Angaben:

BLUNK, Harry: Der geteilte Himmel. Analyse unter dem Aspekt der Literaturverfilmung. In: Ders.: Die DDR in ihren Spielfilmen. Reproduktion und Konzeption der DDR-Gesellschaft im neueren DEFA-Gegenwartsspielfilm. 2. Aufl., München 1987, S.28-54.

HOFF, Peter: Menschen im Sozialismus. Eine Liebesromanze als politisches Gleichnis. Der geteilte Himmel. In: FAULSTICH/KORTE (Hg.): Fischer Filmgeschichte, Band 4: Zwischen Tradition und Neuorientierung 1961-1976. Frankfurt 1992, S.86-103.

JURETZKA, Christa: Der geteilte Himmel. In: HOFF/SALOW/GEORGI (Hg.): Konrad Wolf. Neue Sichten auf seine Filme (=Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft Nr. 39). Potsdam-Babelsberg 1990, S.98-110.

KARL, Günter: Der geteilte Himmel. In: Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik. Berlin 1970, S.259-271.

Probleme des sozialistischen Realismus in der darstellenden Kunst, behandelt am Beispiel des DEFA-Films "Der geteilte Himmel". Referate und Diskussionsbeiträge der II. Plenartagung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin vom 30. Juni 1964. Berlin 1964. - in Auszügen auch in: PICK, Erika (Hg.): Schriftsteller und Film. Dokumentation und Bibliographie (=Arbeitsheft 33 der Akademie der Künste der DDR). Berlin 1979.

Sabine Preisler

"Ihr nehmt mich alle noch ernst"

**Zum Lebenskonzept der Titelfigur
in Herrmann Zschoches *Karla* (DDR, 1965)**

Frauengestalten im Film

Traditionell sind sie die Aufopfernden, die guten Seelen, stehen hinter den Männerfiguren zurück. Oder sie sind die Sündigen, die Vamptypen, die den Mann verwirren, ihn vom wichtigen Ziel oder richtigen Weg abbringen.

Agieren Frauengestalten in der ihnen konventionell zugewiesenen Rolle, richtet sich all ihre Kraft auf den im Zentrum der Handlung stehenden Mann.

Frauengestalten werden an die Männer zumeist in der privaten Sphäre, durch Liebesbeziehungen gebunden.

Der Einsatz ihrer "weiblichen" Charakterattribute dient dramaturgisch zumeist der Entwicklung des Mannes im öffentlichen Raum, in den die Frauen nur partiell eindringen. Frauenglück ist vorrangig privates Glück.

Emanzipatorische Frauengestalten im Film entsprechen nicht mehr gesellschaftlich gefestigten Rollenmustern, brechen mit Vorurteilen und Wertvorstellungen, stehen für andere Frauenbilder.

Frauen versuchen die private Enge der Rollenreduzierung zu durchbrechen, müssen Hindernisse und Widerstände überwinden, können Scheitern oder erproben das neue Bewegen in der privaten und öffentlichen Sphäre. Durch die Erfahrungen der weiblichen Protagonistinnen erfahren wir mehr über Normen und Werte des gesellschaftlichen Lebens.

Ist ihr Verhalten im Privaten und Öffentlichen ein anderes als das männliche? Wenn Frauen zur Hauptfigur im Film werden, lohnt sich die Frage, welche Eigenschaften in Charakter und Rolle ihr zugewiesen werden.

*Fragenstellerinnen und Tabubrecherinnen.
Frauen im kritischen Film der 60er Jahre*

Beim Sichten der kritischen Filme der 60er Jahre fiel mir neben der Gruppe der "Halbstarkenfilme" mit jungen männlichen Helden eine weitere Linie auf, die junge Frauen mit ihren Lebenserfahrungen und -konzepten vorstellt.

In Kurt Maetzig's *Das Kaninchen bin ich* (1965), in Hermann Zschoches *Karla* (1965) aber auch in Frank Beyers *Spur der Steine* (1966) begegneten mir in Maria, Karla und Katie aufrechte Persönlichkeiten. Mit ihrer geradlinigen, in die weltblickenden Haltung geraten sie immer wieder in Konflikt mit Halbwahrheiten, Mißständen und Tabus in der DDR-Gesellschaft. Ihre innere Standfestigkeit erfährt durch den Kontrast zu ihrer äußeren kleinen zierlichen Statur eine zusätzliche Aufwertung. Im Gegensatz zu Frauentypen in westlichen Filmen sind diese jungen Frauen eher schlicht alltäglich gekleidet. Aus solcher Unscheinbarkeit sollen sie erst durch ihre Auffassungen, durch ihr Handeln treten. Die drei - alle von männlichen Regisseuren in Szene gesetzten - durch Schule und Studium qualifizierten Frauen sind bereit sich mit Haut und Haar und ganzer Kraft in ihrem Beruf einzusetzen. Sie sind Trägerinnen gesellschaftlichen Engagements, mit tiefer Sehnsucht nach Wahrheitserkenntnis, Selbstbestimmung und demokratischen Prinzipien. Den Frauen wird hier in letzter Konsequenz eine manches Mal unglaublich anmutende Kraft zugewiesen, die sie trotz harter Konflikte, Widerstände und zeitweiliger Anpassung, immer wieder dazu bringt, in Übereinstimmung mit ihren Idealen weiterzuleben und zu kämpfen.

Die Frauen also im Film ein Sinnbild für die kurzen Reformhoffnungen Anfang der 60er Jahre?

Ein weitere Ebene der drei Filme verstärkt diesen Eindruck. Maria, Karla und Katie sind nicht bereit das konsensuale Tabu, das in der DDR-Gesellschaft über die Kluft zwischen individueller Lebensweise und gesellschaftlichen Ansprüchen verhängt wurde mitzutragen. Sie sind Fragenstellerinnen, Tabubrecherinnen. Ihre Liebesbeziehungen stehen nicht neben der Gesellschaft. Das Private ist für sie politisch. Sie lassen den Rückzug, die Flucht der Männer ins Private nicht zu, akzeptieren nicht die Trennung Privatmensch und Berufsmensch, wenn damit Prinzipienbrüche ungeklärt beiseite geschoben werden sollen. Auch die Männer sollen sich den Widersprüchen stellen.

Umgekehrt rebellieren die Frauen dagegen, daß im Alltag emotional Erprobtes, wie z.B. Liebe außerhalb der Normen oder Vertrauen, wegen über-

kommener Moraldoktrin und Scheinnotwendigkeiten im öffentlichen Leben keine Anerkennung erfährt.

Dramaturgisches Grundkonzept insbesondere von *Karla* und *Das Kaninchen bin ich* ist es eben, daß Frauen die Wirklichkeit auf die Tagesordnung setzen. Ihre Kraft beziehen sie dabei aus einem ungebrochenen unschuldigem Selbstbewußtsein, d.h. sie kalkulieren nicht. Während sich die männlichen Freunde noch in erfahrenen Widersprüchen verstricken, erproben die Frauen schlagfertig und mutig die Auflehnung gegen Dogmatismus und Engstirnigkeit.

Unterschiedliche gesellschaftliche Bereiche (Rechtspflege, Wirtschaft,...) bilden das soziale Umfeld der "Heldinnen". Im folgenden werde ich in Zschoches Geschichte der Frauengestalt, der jungen Lehrerin Karla mit ihren Erfahrungen im Bereich Schule/Erziehung nachgehen. Der Film ist nach einem Drehbuch von Ulrich Plenzdorf entstanden und wurde in Konsequenz der Niederschlagung zögernder Demokratisierungsansätze durch die Dogmatiker des 11. Plenums des ZK der SED 1965 in seiner Rohschnittfassung verboten. Zschoches Film ist ein Beispiel für die Hinwendung zur Realität Anfang der 60er Jahre, jener unorganisierten, sich aus ihr ergebenden selbstverständlichen Rebellion der Filmkünstler gegen immer noch gültige dramaturgische Vorgaben; seine Karla, dargestellt von Jutta Hoffmann ist eine Rebellin, über ihre Figur werden die gesellschaftlichen Konflikte zum Thema der filmischen Erzählung erhoben.

Karlas Weg: Zwischen Anpassung und Widerstehen.

Die Erzählung

Karla das ist die Geschichte einer jungen Lehrerin, Anfang 20. Schon in der Eingangsszene fällt die Hochschulabsolventin bei der Abschlußrede an der Universität durch ein hohes Maß an Eigenständigkeit und die Formulierung unerwarteter Ziele auf. Ihre Ideen im Gepäck, reist sie zu ihrer ersten Stelle nach Greifswald. Ihre theoretischen Kenntnisse will sie nun in der Praxis erproben, denn "der Pudding beweist sich erst beim Essen". Vor Ort wird sie fortan versuchen, den Schülern demokratisches "Handwerkszeug" beizubringen. Sie sollen verstandesgeleiteten Meinungsstreit und eigenständiges Denken lernen.

Um dieses Ziel zu erreichen, wirbelt Karla entschlossen die Schulroutine durcheinander und strukturiert eigenverantwortlich Lehrpläne um. Mit ihren neuen pädagogischen Vorstellungen stößt sie auf harte Widerstände der schu-

lischen bzw. staatlichen Autoritäten, während sie bei ihren Schülern erste Erfolge verbuchen kann. Der Versuch, die junge Lehrerin zu disziplinieren, ihren Mut zu brechen, gelingt nur zeitweilig. Nach einem "Winterschlaf" der Anpassung bricht Karla erneut aus und kämpft für ihre Ideale. Da sich mittlerweile die Zeichen der Zeit in der Gesellschaft in Karlas Richtung entwickelt haben, kann die Unbequeme nicht mehr entlassen werden. Doch wird Karla letztlich aus anderem vorgeschobenen Grund versetzt und spürt so doch noch den längeren Hebel der Macht.

Auf der zweiten Ebene des Filmes entwickelt sich eine Liebesbeziehung. In Greifswald angekommen lernt Karla Kaspar kennen und lieben. Er ist ausgestiegener Journalist, der nun in Nachtschicht im Sägewerk arbeitet. Kaspar möchte Karla unbeschwert lieben. Doch Karla erhebt ihre Lebenskonzeption der kämpferischen Aufrichtigkeit immer wieder auch zur Maxime ihrer Beziehung. Der Konflikt zwischen "Aussteiger" und "Kämpferin" führt so zu sich steigernden Krisensituationen bis hin zur Sprachlosigkeit. Und doch begleitet Kaspar Karla in letzter Sekunde schweren Entschlusses, folgt ihr, als sie Greifswald verlassen muß.

Der Film greift über diese zwei Handlungsebenen die ideologische Debatte über die Gegenwartsprobleme der DDR-Gesellschaft Anfang der 60er Jahre auf. Nicht ohne Grund verlegt er die Szenerie in den schulischen Bereich, in den Jugendbereich. Bei den Heranwachsenden besteht eine erhöhte Begründungspflicht der sozialistischen Normen und Werte. Sie sind nicht aus historischer Erfahrung loyal. Anhand der Auseinandersetzung über pädagogische Vorstellungen stellt der Film einem Machtmonopol durch Autorität und Bevormundung die Machtlegitimation durch Überzeugung und offenen Meinungsstreit über den richtigen Weg gegenüber. Hervorgehoben wird hier die Frage nach der Grundlage des Meinungsstreites: Schönfärberei versus Wirklichkeitsbezug. Sind die erstarrten Strukturen reformierbar? Welche Spielräume haben die Individuen, Veränderungen herbeizuführen?

Karla hat die Widerstände zum Schluß ihrer Geschichte nicht vollständig beseitigt. Doch ihr Wirken hat Spuren hinterlassen, bei den Schülern und auch bei dem späteinsichtigen Schuldirektor. Sie ist durch Niederlagen stark geworden. Sie wird mit ihren Erfahrungen an anderem Ort für ihre Ziele innerhalb der Gesellschaft weiterkämpfen. Ob mit Erfolg, bleibt ungewiß. Aber: Teile der Gesellschaft haben erkannt, das sie die "Karlas" brauchen.

*"Denken lernen, das hat etwas mit Demokratie zu tun".
Die Schule*

In den Räumen und Klassenzimmern der Fontaneschule in Greifswald bilden sich wie in einer Art Mikrokosmos die Ideen und Positionen im Streit um den richtigen Weg in die Zukunft der DDR-Gesellschaft ab. Hier sollen die Jugendlichen zu "sozialistischen Menschen" erzogen werden.

Karla, Vertreterin der jungen Generation, die wie die Schüler bereits im gesellschaftlichen System aufgewachsen ist, weiß, was sie will. Sie will in den Schülern "Lust, Mut, und Bedürfnis nach eigenständigem Denken" wecken. Sie verfolgt dieses Ziel ruhelos und ohne Kompromisse, denn es ist für sie die Grundlage einer menschlichen, demokratischen Gesellschaft. Die Belohnung der satten Zufriedenheit, der kritiklosen Bequemlichkeit und Gehorsams lehnt sie dagegen radikal ab. Sie ist jedoch keine, die es sich leicht macht. Hohe Ansprüche stellt sie zu allererst auch an sich selbst. Symbolisch steht sie für den Aufruf, "bei sich selber anzufangen" und mutig voranzugehen. Ein Abschieben der Verantwortung auf andere läßt Karla nicht gelten. Von allen ihrer äußeren Erscheinung nach zunächst für eine Schülerin gehalten, füllt die Streiterin mit ihrer ursprünglichen Kraft und trotzensen Präsenz den Raum. Dabei ist sie nicht die prude Besserwiserin, sondern eine die sich leidenschaftlich für ihre Ideen einsetzt, weil sie will, daß "das Leben leichter, anmutiger und fröhlicher wird".

Ihr Gegenpart wird vorgestellt als ein Mensch voller widerstreitender Charakterzüge. Alfred Hirte genannt "Ali" ist Direktor der Fontaneschule. Er ist Vertreter der Vätergeneration, ist, vor allem zu Beginn, zentraler Vertreter der Autorität, verhält sich Karla gegenüber aber zugleich auch als Freund. Er ist kein nüchterner Bürokrat, sondern im Grunde an den Menschen interessiert. Er ist ständig in Bewegung, versucht Karla im Dialog zu fordern. Wegen seiner Vergangenheit, fühlt er sich der sozialistischen Gesellschaft verpflichtet. Wir erfahren, daß "er schon auf den Barrikaden gestanden hat" als andere "noch als Quark im Schaufenster gelegen haben". Für seine Überzeugung, seine Ideale mußte er kämpfen.

In dieser Frontstellung verharrt Hirte mit einem Teil seiner Überzeugung noch immer. Um dem Feind keinen Zentimeter zu schenken, verteidigt er nach außen die offiziell gesetzten Normen und Hierarchien. Oberstes Gebot ist für ihn, ob etwas der Sache schadet oder nützt. Kriterium des Unterrichts ist also weder die Ehrlichkeit noch die Wirklichkeit. Die Autorität, die sich zwischen Lehrer und Schüler schiebt, ist Garant für diesen "Dienst an der Sache". Die Verhärtung der Vätergeneration wird in der Figur Hirtes of-

fenbar. Angstvoll versucht sie zu bewahren. Der Zweck, die Integration der Jugendgeneration in die sozialistische Gesellschaft, was vordergründig als Sicherung der Macht verstanden wird, heiligt die Mittel, die verzerrte vereinfachte Widergabe von Wirklichkeit und Geschichte. Das Vertrauen in die Schüler, in die Individuen der Gesellschaft, vertagt Hirte auf unbestimmt, glaubt, sie seien noch nicht reif für die Verantwortung. Erst in der Auseinandersetzung mit Karla merkt er, daß er im Streben, seine Ideale zu sichern, eben diesen ihren Sinn nimmt, sie zerstört. Hirte ist kein Hardliner. Karla bekennt, "wenn ihr alle schlechte Kerle oder finstere Schurken wärt, dann wäre alles viel einfacher". Hirte ist im Grunde seines Herzens kein unkritischer Geist. Er weiß um die Ineffektivität und Verselbstständigung der Strukturen und Hierarchien, spricht dies auch aus versucht, sie zu umgehen. "Was glaubst du eigentlich, warum wir da oben sitzen" fragt die Genossin Schulrätin, "das frage ich mich auch manchmal" entgegnet Hirte. In seinem tiefsten Inneren begehrt immer wieder etwas auf, läßt ihn wettern gegen die "Hohlköpfe", gegen jene, die immer sagen "jawohl, Genosse Schuldirektor", "Ich füge mich, Genosse Direktor".

"Freier Wille freie Menschen, freie Liebe" - die Gedanken seiner Jugend als Bandenchef mit Lederjacke holen ihn immer wieder ein, auch wenn er lapidar bemerkt "naja, lange her". Doch lange Zeit stehen für ihn die "sachlichen" Notwendigkeiten, das vermeintliche Wohl der Schule und des Staates vor diesen Gedanken. Demokratie, das wäre Luxus.

Mit Karlas Ankunft bricht auch der innere Konflikt Hirtens wieder auf.

Schon mit ihrer ersten Unterrichtsstunde stellt die Erzählung die Konfliktlinien vor. Karla geht es darum zu vermitteln, "wie es wirklich war, und nicht, wie wir es gerne hätten". Sie weicht nicht vor kritischen Fragestellungen ihrer Schüler zurück. So erklärt sie die Einordnung Fontanes als "linken Flügelmann", als "Kraft der Arbeiterklasse" auch ohne Zögern entrüstet für Unsinn. Der so gescholtene Direktor weiß natürlich auch, daß "Fontane mal deutschnational war", entgegnet Karlas Einwänden jedoch: "Das kannst du den Grünschnäbeln nicht anbieten, das muß die doch politisch verwirren". In fester Überzeugung, den richtigen Weg zu gehen, warnt er Karla. Die selbstbewußte Standhaftigkeit läßt sich Karla durch Autoritäten aber jetzt noch nicht brechen. Sie konfrontiert Hirte im Gegenteil unermüdlich mit der Realität, denn "vorausgesetzt, es hat hier einer wirklich eine eigene Ansicht und plappert nicht nur nach, so ist es hier und heute geradezu verwerflich, mit der Wahrheit hinterm Berg zu halten". Hirte erkennt die Ernsthaftigkeit ihres Anliegen, fordert sie zum Disput heraus. Es ist ihm eine Herzensangelegenheit, sie "zur Vernunft" zu bringen. Er ist aufgebracht, verteidigt seinen Stand-

punkt. Im engagierten Streit der Generationen findet jedoch keine Annäherung statt. Eigenständiges Denken lehren und nicht bloß das Nachbeten von Thesen belohnen, bleibt weiterhin Karlas Leitmotiv, weil: "Das hat etwas mit Demokratie zu tun", stellt sie intuitiv trotzig fest. Das scheint zuviel für Hirte, der diese Richtschnur als naiven Idealismus zurückweist: "Ich habe es allemal mit den Idealen, aber es gibt eine Front zwischen Lehrern und Schülern, und wenn du das ignorierst, kommst du nicht weit". Man merkt der jungen Frau an, daß es sie viel Kraft kostet ihr Prinzip "man muß ehrlich sein" in dieser Gesellschaft zu leben, das abwehrende Echo auf ihren Appell auszuhalten.

Ins Zweifeln gerät sie erst, als sie sich irrt. Sie wird nachdenklich. Zu Unrecht ist Hirte aufgrund eines Schülerhinweises eine faschistische Vergangenheit angelastet worden. Verzweifelt gesteht Karla ihre Mitwisserschaft dem Betroffenen, den sie aus Feigheit nicht nach der Wahrheit zu fragen wagt. Sie beschließt, in Zukunft Fehler zu vermeiden, denn "man kann ja nicht immer mit dem Kopf durch die Wand rennen". Gerade an diesem neuralgischen Punkt des Umgangs mit der antifaschistischen Tradition zeichnet sich eine Wende ab. Karla bekommt die Instrumente der Macht zu spüren. Durch Eiferer herbeigerufen tagt der pädagogische Rat. Die Macht wird nun repräsentiert durch die Kreisschulrätin Jansen. Eine Frau Anfang 40, die ihre Parteilichkeit stets in den Mittelpunkt stellt. So begegnet ihr Hirte, der "Fachmann", mit Skepsis. Schulrätin Jansen ist wendig, bei ihr ist eine Ver selbständigung eingetreten. Ihr Handeln wird nicht mehr geleitet von Idealen, sondern steht für "Gesicht wahren und Macht sichen". Was sie jedoch nicht daran hindert, ihre Argumente auch vom Zeitgeist leiten zu lassen, wenn dies gerade opportun erscheint oder ihren Interessen dient. Nicht in die Norm Passendes ist für sie verzeihlich, sollte jedoch nicht die Tabudecke durchbrechen: "Wenn Ihnen wirklich mal etwas Menschliches passiert, so sehen Sie zu, daß das keine Kreise zieht." Mit der Schulrätin Jansen tritt Karla kaum in direkten Streit. Mit ihrer Rolle wird vielmehr Hirte ein Spiegel vorgehalten. Er muß auf diese Art und Weise Stellung beziehen, kann nicht mehr flüchten vor der Entscheidung zwischen Karlas Weg der Ehrlichkeit und Jansens karrieristischer Pragmatik.

Mit den Vereinfachungen der Schulrätin kann Hirte nichts anfangen. Für diese ist alles eindeutig, ein Interesse, die wirklichen Beweggründe einer Handlung zu erfahren, hat sie nicht. Hauptsache, der Schein bleibt gewahrt. Sie ist eine, die Garantien will. Von Karla fordert sie, ganz nach Manier der gesellschaftlichen Geflogenheiten der SED, die Selbstbezeichnung, das Ein-

geständnis, durch Unentschiedenheit und Wankelmütigkeit die Schüler verwirrt zu haben.

Hirte erkennt hier wohl zum ersten Mal zögernd, daß sich seine Ideale in einer solchen Politik nicht wiederfinden. Kurz und bündig setzt er sich für Karlas Verbleib an der Schule ein. Gleich darauf zieht er die Schrauben der Autorität jedoch wieder an; sein Druck auf Karla verstärkt sich. Jedoch die Motive hierfür bleiben im Film seltsam widersprüchlich stehen. Einerseits muß der Mann in Hirte wohl seine Autorität gegenüber den "Genossen" unter Beweis stellen. Andererseits scheint er noch immer davon überzeugt, Karla zu ihrem eigenen "Wohl" von einem Holzweg abbringen zu müssen. Karlas Aufmüpfigkeit, wehrt er mit der simplen Phrase ab, "sie hört Stimmen von der falschen Seite". Es läßt sich jedoch vermuten, daß ihm seine Autorität zum Verdecken der eigenen Unsicherheiten dient. Und Karla? Sie beugt sich schließlich den Verhältnissen.

Ein halbes Jahr später begegnen wir Karla wieder. Sie ist inzwischen laut Selbstdiagnose zur "ausgezeichneten Leiche" geworden. Zur Belohnung für ihre Anpassung erhält sie vom Direktor ein "Kuvert mit was drin". Ab einem bestimmten "toten Punkt" habe Karla Blum endlich das richtige Verhältnis zwischen Schülern und Lehrern entwickelt, wird ihr lobend offiziell bestätigt. Karla erstarrt vor Schreck. Doch der Schreck wird zum Anstoß des heilsamen Erwachens aus dem Dornröschenschlaf der Anpassung, in dem man "nichts zu hören, nichts zu sehen, nichts zu sagen braucht". Sie erkennt, woran sie "gestorben ist": an der "Vorsicht". Doch Karla sammelt ihre Kräfte noch einmal, um erneut für ihre Ziele in der Gesellschaft zu streiten. Sie ist nur "scheintot", sie hat den Punkt "im Sarg noch nicht verpaßt", an dem es noch möglich ist, wieder aufzuwachen. Mit ironischer Selbsterkenntnis wird sie den "Sargwächtern" in der Gesellschaft widerstehen. Der Film billigt der Rebellin also Fehlbarkeit zu, doch läßt er sie letztlich wieder auferstehen. Sie wird wieder den unbequemen Weg gehen, ihre und die Zufriedenheit der anderen wieder stören.

Mit diesem Vorsatz tritt sie erneut vor ihre Klasse. Sie will wieder alles riskieren, alle sollen sehen: "Karla Blum ist wieder da", egal was passiert. Die Schüler sind im Film Medium. Medium, um zwei unterschiedliche pädagogische bzw. gesellschaftspolitische Konzepte und ihre Auswirkungen abzubilden. Ihre 12. Klasse, das ist ein Querschnitt der DDR-Jugend. Da ist die gegenüber Schule und Staat naiv-unkritische Musterschülerin mit bravem Zopf, der schüchterne Mitläufer und der ironisch forsche Zweifler Rudi Schimmelpfennig. Schimmelpfennig, der intelligente Mathematiker, ist einer, der sich Gedanken macht. Er steht für den Teil der Jugend der "neugierig bis

auf die Knochen ist" und sich dabei im herrschenden System "um Kopf und Kragen" redet. Er ist in gewissem Sinne Gleichgesinnter Karlas. Er ist auch einer der sich nicht den Mund verbieten läßt. Menschen wie Karla wirken auf ihn wie eine Befreiung, so ungewohnt und unglaublich, daß er sie oder vielleicht auch eher ihren Mut lieben könnte.

Durch Karlas zeitweiligen Rückzug sitzen die Schüler da "gemäset mit Lehrstoff", aber ohne "fliegen", sprich eigenständig Denken zu können. In der Schlüsselszene kehrt Karla zu ihrer Aufrichtigkeit zurück. Sie versucht, allen Beteiligten einen Spiegel vorzuhalten. Jeder soll seine Bequemlichkeiten erkennen. Im großen Finale sind alle anwesend, die Schüler, der Direktor, die Schulrätin und eine Jugendkommission, die zufällig die Schule besucht. Anhand des letzten Aufsatzthemas "Was mir die Schule gegeben hat" will Karla die Konsequenzen einer auf Bevormundung, Gängelei und Schönfärberei angelegten Erziehungspraxis aufdecken. Wider besseren Wissens schreiben die Schüler, was von ihnen erwartet wird, sie heucheln. Karla wird den Aufsatz nicht bewerten, denn "für das Maß an Aufrichtigkeit gibt es keine Noten". Die Folgen ihrer Praxis wollen die Verantwortlichen nicht wahrhaben. Doch es geht Karla nicht vorrangig um die Anklage der schulischen Autoritäten, sie will jeden einzelnen aufrütteln, keiner soll der Ehrlichkeit mehr mit Ironie oder Feigheit aus dem Weg gehen. Inzwischen ist Karla keine Einzelkämpferin mehr. In ihrem Anliegen wird sie anscheinend unterstützt von den anwesenden reformerischen Experten. "Wir müssen Tatsachen aussprechen, um sie zu verändern." Karla erhält bei dieser Stippvisite verbale Unterstützung. Die Frage bleibt, ob sich die hehren Worte auch in Unterstützung bei der Überwindung von Widerständen im Schulalltag und bei den anders denkenden Kollegen niederschlagen werden. Die Schüler feiern das Ereignis, das sie diffus als befreiend empfinden. In einer Szene zu Anfang des Films sieht man die Jugendlichen eher gelangweilt ausgegrenzt vor einem Tanzlokal stehen und hört sie von "einem Ringelpitz mit Anfassen" reden, das nicht ihrem Lebensgefühl entspricht. Nun feiern sie nach eigener Regie, machen "Halli-galli" zu ihrer eigenen Musik. Karla darf sich bei ihnen einreihen, denn sie ist Verbündete geworden.

Die Bloßgestellten, die alten Kräfte der Gesellschaft reagieren unterschiedlich. Ein Teil versucht, sich der Probleme durch Verdrängung zu entledigen. Für diesen Weg steht die Schulrätin, die Karla stolpern läßt, sie versetzt und damit aus den Augen, aus dem Sinn schaffen will. Schimmelpfenning, der mit einem gewagten Kuß, den Karla nicht erwidert, den willkommenen Anlaß der Versetzung herbeiführt, wird jedoch weiter fragen. Es bleiben Alfred Hirte und Karla Blum, die beiden die auf unterschiedliche Art ihr Le-

ben in den "Dienst der Sache" gestellt haben. Hirte steht für den Weg des späten Umdenkens, der späten Einsicht. Er rät Karla "bleib so wie du bist". Doch die Väter sind zu müde, den neuen Weg zu gehen, geschweige denn, ihm zum Durchbruch zu verhelfen. Aber es ist für Hirte nun eine neue Hoffnung, daß sich Karlas Lebensprinzip durchzusetzen beginnt. Die Szene ist von dem fast illusionär-nostalgisch anmutenden Wunsch durchdrungen, die antifaschistischen Väter doch noch für die Demokratisierung der sozialistischen Gesellschaft zu gewinnen.

Der Streit: "Ehrlich währt am längsten..." - "...sagte die Großmutter, da fraß sie der Wolf zum Frühstück".

Die Beziehung: privat oder politisch?

In Kaspars Gestalt bricht sich die optimistische Perspektive Karlas. Die Liebesbeziehung verbindet zwei Menschen, die zu Anfang schnell eigentümlich vertraut erscheinen. Sie sind sich nah, brauchen keine Rituale der Annäherung. Ihre Beziehung trägt zum Teil Züge geschwisterlicher Liebe. Sie teilen sich die elementaren Dinge des Lebens. Sie löffeln gemeinsam die Suppe, trinken und teilen das Bett. Die eigentliche Basis ihrer Beziehung erklärt sich uns und Karla erst im Laufe der Geschichte: Die beiden teilen ihre Ideale.

Kaspar hat in seinem Beruf als Journalist immer Erfolg gehabt. Er hat alles "in die großen allgemeinen Zusammenhänge eingeordnet". Kurz, er war der, den Karla als einen bezeichnen würde, der noch ideologische Unklarheiten klärt, wenn schon gar keine Fragen mehr gestellt werden. Doch lange Zeit tut er dies, wie ja auch Hirte, mit Überzeugung. Als mit Stalins Tod seine Haltung unmodern wird, denkt er nicht, wie seine Kollegen, "erstaunlich fix um". Wie Karla macht er es sich nicht leicht. Er will sich nun der Ehrlichkeit verpflichten. "Ich beschloß mich auf die Wirklichkeit zu orientieren", schildert er Karla seinen damaligen Entschluß, Fragen zu stellen, mißtrauisch zu sein. Seine weitere Geschichte erscheint wie eine Parabel auf die Herrschaftsmethoden der DDR. Vordergründig wird Kritik gewünscht, doch nur, wenn die Wahrheit nützlich erscheint, wird sie von Staat und Partei zugelassen. So wird der kritische Geist in Kaspar zu töten gesucht. Es wird ihm vorgehalten, die Zeit sei noch nicht reif, "er solle erst Erfolge aufzeigen". Kaspar steht für die Menschen, die in der Gesellschaft nicht mehr die Möglichkeit sehen, die Wahrheit zu benennen, wenn es notwendig ist. So versagt er seine Beteiligung, weil seine Arbeit sonst ihren eigentlichen Gehalt verlieren würde. Er wird zum ironischen Zweifler, der die Zusammenhänge kennt, aber

nicht mehr für Veränderung kämpft. Karla lernt ihn dementsprechend auch abseits der Stadt kennen, dort, wo nicht das wirkliche Leben tobt. Er hat die Flucht angetreten in die scheinbare Idylle der Natur, in ein Bootshaus am See. In dieser elementaren Romantik oder Abenteuerlichkeit, glaubt er noch das Leben zu spüren. Dorthin wird er sich trotz Karlas "Zivilisierungsversuchen" immer wieder flüchten, und sie wird in diese private Idylle mit den Konflikten des öffentlichen Lebens einbrechen. Kaspar erzählt nichts von sich, an seine Vergangenheit will er nicht rühren. Karla muß auch hier in die Offensive gehen, muß mit Fragen löchern. Zu Beginn ihrer Begegnung bezeichnet sie Kaspar intuitiv richtig als "Hockriesen". Er ist also eigentlich groß, tarnt sich aber, indem er in Hockstellung verharrt. Durch Karlas Anspruch auf Ehrlichkeit wird er aufgeschreckt. Karla reicht es bald nicht mehr, daß er der anarchistischen Aalräuberei entsagt, die der Genossenschaft schadet, wie Karla entrüstet feststellt. Sie wirft ihm vor, daß er einen Beruf ausübt, der "eigentlich ein riesen Schwindel ist", weil er eigentlich einen anderen hat, vor dem er "sich drückt". Doch Kaspar wehrt ab, weil er glaubt, daß "die Ehrlichen von den Wölfen gefressen werden". Karla fühlt sich mit ihren Problemen alleingelassen, findet in der privaten Beziehung nicht die Stärkung und Hilfe, die sie sich erhofft oder braucht, um ihren Weg in der Schule zu gehen. Doch Kaspar ist ein gebrochener Mensch, der nicht leicht aus seiner selbst errichteten Eingeschlossenheit befreit werden kann. So entgegnet er patzig, "deine Nachhilfestunden in Moral, die öden mich langsam an, andauernd dieses Genöhle, das hängt einem ja zum Halse raus."

Je mehr wir als Zuschauer über Kaspars Werdegang erfahren, umso deutlicher erscheint er wie eine Vorausdeutung auf Karlas Weg, als Irrweg, den auch sie zu gehen in Gefahr ist.

Kaspar begleitet Karlas Erlebnisse mit widersprüchlichen Gefühlen. Er bewundert einerseits an ihr einen Mut, den er selbst nicht mehr aufbringt. "Du liegst nach wie vor richtig", muß er eingestehen. Andererseits ist für ihn Karlas Scheitern unausweichlich, denn er spricht seinen Erfahrungen allgemeine Gültigkeit zu. Er glaubt, daß auch sie den Instrumenten der Macht nicht wird standhalten können. Weil er sie liebt, möchte er sie vor Verletzungen bewahren, mit Worten versucht er, sie sanft in den Schlaf der Anpassung zu wiegen. Aber er will auch seine eigenen inneren Widersprüche zugedeckt lassen, die bequeme Haltung nicht ständig in Frage stellen müssen. Karla, für die ein kurzer Weg vom Denken zum Sagen noch immer erstrebenswert ist, erlebt Kaspar mehr und mehr auch als Fremden, versucht Konflikte nur noch mit sich selbst auszutragen. Kaspar will sein Leben auch genießen, nimmt Karlas Einwände oft nicht ernst. Die Sehnsucht nach Fröhlichkeit teilt Karla

mit ihm. Die Flucht ist für sie jedoch kein Garant für Lebensfreude, denn die Konflikte werden die Menschen immer wieder einholen. "Denken ist nicht nur erlaubt, Denken ist Pflicht für jeden" erklärt Karla vergnügt. "Und genau seit diesem Tag macht es mir keinen Spaß mehr" entgegnet Kaspar mißmutig. Er schiebt die Verantwortung für sein Scheitern weg, will nichts davon wissen, daß er seinen Rückzug selbst zu verantworten hat. Karla glaubt daran, daß der Mensch mit Idealen leben und einen Standpunkt vertreten muß. Denn wenn man nicht selber Position bezieht, so tun es die anderen: "Sie wollen dich tot machen, aber du sagst: Der Himmel ist blau, blau, blau".

Wie bekannt gesteht die Erzählung Karla ein anderes Ende zu als Kaspar. Man muß nur unbeirrt die Ehrlichkeit einfordern, dann wird man die Chance erhalten, sich durchsetzen. Individueller Einsatz und Mut können jedoch langfristig nur bei gleichzeitiger Veränderung der Machtstrukturen Erfolg haben, so mahnt Kaspars Schicksal.

Zeugnis einer verlorenen Zeit

Herrmann Zschoche bekennt 1990 in einem Interview, die Frauengestalt Karla habe damals mit ihm und den anderen kritischen Filmemachern "von innen auf einer Strecke gelegen". Die kritischen Filme Anfang der 60er Jahre waren erfüllt von dem Drang, nun endlich der Forderung nach notwendigen Reformen in der DDR-Gesellschaft im Film Gestalt zu verleihen. Sie waren ein Plädoyer für die Demokratisierung der sozialistischen Gesellschaft, die allerdings nie zur Entfaltung gelangen sollte. So werden die Filme heute vielfach als Zeugnisse einer verlorenen Zeit bezeichnet.

In *Karla* werden die gesellschaftspolitischen Fronten beispielhaft besonders deutlich nachgezeichnet. So verkörpert ein Journalist der Bezirkspresse die von oben belehrende, bevormundende Haltung gegenüber der Jugend. In gewohnter Manier fragt er den Schülern ihre Vorbilder ab. Im Prinzip weiß er jedoch schon vorher, welche Antworten er hören möchte und provoziert damit die übliche Heuchelei. Den Gegenpart bildet eine staatliche Jugendkommission aus Berlin. Sie setzt mit ihren Fragen bei den Problemen der Jugend an. Ihre Methode ist eine sachlich-kritische Annäherung an die Wirklichkeit. Diese Jugendkommission ist eine filmische Gestaltung realer Reformansätze, wie sie in Teilen der Partei vertreten wurden. Sie standen für ein neues Sozialismusverständnis, für die Überzeugung, "daß unsere Weltanschauung nicht dazu da ist, Bestehendes zu verteidigen, sondern es zu verbessern." Dieser Vorstellung fühlen sich auch Zschoche und damit seine Karla verpflichtet.

Die junge Frau ist keine, die in der DDR-Gesellschaft "angekommen" ist. Sie hat sich noch nicht zur Ruhe gesetzt. Sie stellt selber Forderungen an die Gesellschaft.

Es ist kein Zufall, daß Zschoche eine Frauengestalt für die neuen Ideale streiten läßt. Im Gegensatz zu den Männern wird den Frauen eine eigenartige Unverbrauchtheit zugewiesen, während die Männer sich mit unterschiedlicher Motivation in der Gesellschaft "einrichten". In der Figur Karla erkennen wir den Grundsatz, einmal Gesagtes nicht starr zu verteidigen, sondern aus Fehlern zu lernen. Männer, das sind eher die, die versuchen zu integrieren, aufzuhalten. Sie nehmen für sich die Position der "Vernunft" in Anspruch. Karla jedoch wird geleitet von Verstand und Gefühlen. Das macht sie uns so glaubwürdig.

Als förderlich für die gesellschaftliche Reform wird auch eine traditionell Frauen zugeordnete Charaktereigenschaft angesehen, nämlich die, die Verantwortung immer erst bei sich selbst zu suchen. Karla ist Trägerin dieser Eigenschaft und erscheint dadurch manchmal ein wenig idealistisch, weil sie Machtstrukturen nicht benennt. Doch wir nehmen es ihr trotzdem ab, wenn sie droht: "ihr nehmt mich alle noch ernst".

Und doch bietet *Karla* keine pathetisch optimistische Lösung, wie es 1965 vom 11. Plenum mit seinem Ruf nach der erzieherischen Funktion der Kunst wieder gefordert wurde. Im wesentlichen hat dies zwei Gründe. Zum einen erhoben die kritischen Regisseure den Anspruch, "Filme für Erwachsene" zu machen. Dies spiegelt sich auch in der Handlungsführung von Zschoches *Karla* wider. Die Filme sollten zur Diskussion anregen - das Denken über die aufgezeigten Widersprüche und mögliche Lösungen stand ihrer Meinung nach den Zuschauern zu, um deren eigene alltägliche Erfahrungen es ja schließlich ging. Zum anderen sollte auch für die Filme selbst die Wahrheit, die Realität der Maßstab des Gestaltens sein, und nicht so sehr Vorstellungen davon, wie die Gesellschaft sein sollte.

Wie in *Spur der Steine* und *Das Kaninchen bin ich*, so steht auch in *Karla* am Schluß des Filmes ein dramaturgischer Bruch, ein Anfang, kein Ende. Diese jungen Frauen verlassen den Handlungsort, der im Film die Gesellschaft der DDR und ihre Probleme repräsentiert. Karla geht nicht freiwillig; gezwungenermaßen sie wird vielleicht versuchen, woanders ihre Vorstellungen durchzusetzen. Das letzte Bild zeigt uns Karla und Kaspar im letzten Zugwaggon, ihr Gesicht im Widerstreit zwischen Weinen und Lachen, zwischen Zurückblicken und Vorausschauen. Sie fahren in eine ungewisse Zukunft, in ein Dorf in der Provinz. Aber wohin wirklich? In einen neuen, jetzt gemeinsamen Kampf? Oder eher in ein Niemandsland?

Karla

DDR 1965. Regie: Herrmann Zschoche. Buch: Ulrich Plenzdorf und Herrmann Zschoche. Dramaturgen: Manfred Fritzsche und Manfred Kieseler. Kamera: Günter Ost. Musik: Georg Katzer. Szenenbild: Dieter Adam.

Darsteller: Jutta Hoffmann, Jürgen Hentsch, Hans Hardt-Hartloff, Inge Keller, Rolf Hoppe, Herwart Grosse, Fred Delmare

125 min., schwarz-weiß, Totalvision

Bibliographische Notiz

Das Drehbuch von Ulrich Plenzdorf wurde im Jahre 1986 veröffentlicht in: U. P.: Filme, Bd. 2., VEB Hinstorff Verlag Rostock



Jutta Hoffmann in *Karla* von Herrmann Zschoche, Buch Ulrich Plenzdorf

Karla und Kati: Für sie beginnt zu Anfang des Films der Ernst des Lebens. Sie kommen zu ihrer ersten Arbeitsstelle und haben den Kopf voller Ideale und guter Vorsätze. Die haben sie sich in der Ausbildung angeeignet. Sie vertreten sozusagen das Bild der Gesellschaft, das deren Sozialisationsinstanzen vermitteln. Am ersten Ort ihres Wirkens angekommen, stellen sie fest, daß dieses Bild nicht stimmt. Weil sie mutiger sind als die Männer, bringen sie dort die Verhältnisse zum Tanzen. Dann begehen sie einen Fehler, und zwar



Krystyna Stypulkowska (deutsche Stimme: Jutta Hoffmann) als Kati in *Spur der Steine* von Frank Beyer nach einem Roman von Erik Neutsch

im privaten Bereich. Sie können für etwas bestraft werden, was nicht der eigentliche Grund ist für den Unmut, den sie gegen sich angehäuft haben, weil sie den "Gang der Dinge" gestört haben. "Ein Sieg der Karla-Partei wäre zuviel verlangt. Aber eine Schlappe ohne Beinbruch ist für den Anfang auch ein Triumph" (Sibylle Wirsing, vgl. Anm. auf S. 7) Das dramaturgische Kompromiß-Angebot der Filmemacher: Sie müssen den Ort ihrer siegreichen Niederlage verlassen.

Kurt Stern

Die ewige Angst, unserer Sache zu schaden, schadet unserer Sache

Die junge Heldin des Films steigt in den Waggon des Güterzuges ein und beginnt ganz plötzlich aus voller Kraft "Ma-a-ama!" zu schreien. Warum schreit Schura? Hat sie etwa einen faschistischen Soldat entdeckt?

So begründet auf einer großen Versammlung der Leiter eines sowjetischen Filmstudios seine Meinung, die *Ballade vom Soldaten* sei ein "pathologischer" Film. Einen von der Front kommenden Sowjetsoldaten begrüßt man freudestrahlend, anstatt vor ihm zu erschrecken. Der sowjetische Autor des Artikels, der diesen Vorfall berichtet, gibt dazu folgenden Kommentar:

Es ist keine Anekdote, es ist eine Konzeption, und zwar eine schlechte Konzeption. Sie vertritt nämlich die Ansicht, daß ein Film nicht das zu zeigen hat, was im wirklichen Leben mit wirklichen Menschen geschieht, sondern das, was - vom Standpunkt eines solchen Redners aus - im Leben geschehen müßte.

Hemmende Warntafeln

Falsche Konzeptionen gibt es häufig. Fragt sich nur, wie tief sie sitzen, wie weit sie verbreitet sind. In der Sowjetunion scheinen sie keine allzu große Rolle mehr zu spielen, sonst wäre in den letzten Jahren nicht eine solche Serie ausgezeichneter Filme entstanden, und auch die *Ballade vom Soldaten* hätte vielleicht nie den Weg auf die Leinwand gefunden. Sind hingegen zu viele Köpfe von dieser falschen Konzeption - "Weil nicht sein kann, was nicht sein darf!" - angesteckt, dann muß sich das lähmend auf die Kunst auswirken.

Ich weiß, ich weiß: Es ist auch bei uns nicht verboten, die tiefen erregenden Konflikte unserer Zeit zu gestalten. Im Gegenteil, immer wieder wird danach gerufen. In den Beschlüssen unserer Kulturkonferenz und, besonders

eindringlich, in der Rede des Genossen Ulbricht auf der Bitterfelder Konferenz.

Und doch, und doch: Nicht in der Theorie, wohl aber in der Praxis stoßen wir noch überall auf jene stereotypen, abschreckenden Warntafeln: "Das tun unsere Werktätigen nicht" (als seien sie alle gleich); "Das ist nicht typisch" (als sei das Typische ein statistischer Begriff); "So etwas gibt es bei uns nicht mehr" (habt ihr eine Ahnung!). In Lektoraten stoßen wir darauf, und in Dramaturgien, in Abnahmekommissionen und in Ministerien, in Redaktionen und ... in uns selbst.

Können nicht - um auch hier wenigstens ein Beispiel zu nennen - die Schöpfer des Films *Eine alte Liebe* ein Lied davon singen?

Auch hier ist es wieder die verfluchte Ängstlichkeit, die zu Tabus führt. Die Feiglingsangst, eine eigene Meinung zu haben, die Untertanenangst vor dem möglichen Stirnrunzeln eines Vorgesetzten, die gutgemeinte Angst, unsere Wirklichkeit nicht schön, nicht glanzvoll genug darzustellen, die ehrlich besorgte Angst vor allem, dem Feinde zu nützen. Verniedlichte, konstruierte, chemisch gereinigte Konfliktchen, die keinen interessieren (*Erich Kuback, Der Fall Dr. Ahrendt, Sommerwege* usw.) - das ist der "Lohn der Angst". Und natürlich: ohne echte zugespitzte Konflikte keine lebenswahren Menschen, keine tiefen und reifen Charaktere.

Wie verhängnisvoll, wie falsch ist doch diese Angst! Wir wollen die Helden unserer Zeit gestalten. Können wir denn ihr prächtiges Profil, können wir die ganze Größe und Sieghaftigkeit unserer Ideen überzeugender dartun als durch Werke, die den Lesern oder den Zuschauern sagen: Schaut her, was wir für Menschen haben, womit sie alles fertig werden! Selbst die härtesten Konflikte, die zähesten Widerstände, die scheußlichsten Überreste der Vergangenheit vermögen sie zu meistern. Böswilligkeit und Dummheit, Verrat und Unfähigkeit, Gewalt und Tücke, die Elemente der Natur, der Teufel und seine Großmutter - mit allem und allen nehmen sie es auf. Entspricht das etwa nicht der Wahrheit? Haben wir nicht solche Menschen? War und ist unser Kampf etwa leicht? Sind wir Kommunisten oder Süßholzaspler? Revolutionäre oder Zitterer? Wir müssen endlich und endgültig einsehen: Die ewige Angst, unserer Sache zu schaden, schadet unserer Sache.

"Weil nicht sein kann, was nicht sein darf?" Was sein darf, das muß jeder Schriftsteller, jeder Künstler selbst spüren und - wenn nötig, mit Hilfe unseres Verbandes oder unserer Partei - gegen engstirnige, falsche Konzeptionen durchsetzen. Denn, wie ein Großer der Filmgeschichte - Jutkewitsch - unlängst sagte: "Entscheidend ist nicht, was man uns verbietet oder erlaubt, entscheidend ist unsere eigene schöpferische Kühnheit oder Trägheit."

Nun ist es gar nicht immer ganz einfach, eine Geschichte zu erzählen, in der die Menschen nur gesellschaftlich "untermauerte" Regungen und Reaktionen zur Schau stellen. Und so wie Monsieur Jourdain bei Molière Prosa spricht, ohne es zu wissen, so machen auch unsere reinen Soziologietheoretiker häufig Psychologie, ohne es zu wissen oder zu wollen. Immerhin ist aber die noch verbreitete Angst vor der Psychologie eine der Ursachen für manch ein allzu kaltes oder trocken-didaktisches Werk. (Vielleicht erklärt sich u.a. daher die Tatsache, daß wir bisher noch keine echte, tiefe, große Liebesgeschichte auf die Leinwand gebracht haben)

Gewiß, der Mensch ist ein zoon politikon. Gewiß ist es eine wichtige Aufgabe der Schriftsteller, aller Künstler, die gesellschaftlichen Zusammenhänge aufzudecken und das gesellschaftliche Bewußtsein in den Menschen zu entwickeln. Aber müssen wir, um dieser Aufgabe, um der Wahrheit des Lebens gerecht zu werden, nicht den ganzen Menschen darstellen, den Menschen in all seinen Gefühls- und Gedankensphären?

Das "Allgemeinmenschliche"

Darum ist auch das verächtliche Achselzucken, mit dem noch immer ein anderer Begriff abgetan und als tabu erklärt wird, nicht oder nicht mehr förderlich. Ich meine - kaum wage ich es hinzuschreiben - das "Allgemeinmenschliche". Weil von bewußten Reaktionären oder von idealistisch vernebelten O-Mensch-Aposteln mit diesem Wort soviel Lug und Trug bemäntelt wurde, warf man es bei uns als kleinbürgerlichen Firlefanz über Bord. Als sei die Einbeziehung des Allgemeinmenschlichen in die Kunst gleichbedeutend mit Lüge, Dummheit und Gefühlsduselei. Auch bei der Darstellung zeitbedingter, gesellschaftlich motivierter Gefühle, Gedanken und Handlungen kann es hohles Pathos, schwülstiges, überschwengliches Gerede und Getue geben. Hier wie da sind sie unerträglich. Hier wie da - wie überall in der Kunst - sind Sparsamkeit, verhaltene Eindringlichkeit, Maßhalten oberstes Prinzip.

Man verstehe mich recht: Natürlich gibt es Stoffe, die sehr gut ohne psychologische Explorationsen, ohne allgemeinmenschliche Motive auskommen, ja die sie kaum zulassen. Der ausgezeichnete Film *Der Fall Gleiwitz* ist ein

Beispiel dieser Art (wenn er auch an gesunde, allgemeinmenschliche Gefühle gegen die kalte Unmenschlichkeit appelliert). Jedenfalls: Der klare, unbestechliche Klassenstandpunkt verbietet nicht das Erkennen, das In-Rechnungstellen, das Gestalten allgemeinmenschlicher Züge. Weil ich das meine, freue ich mich, in einem Artikel über das Filmschaffen der jungen sowjetischen Filmkünstler, die so große internationale Erfolge errungen haben, den Satz zu lesen: "Nur das Allgemeinmenschliche ist wert, in der Kunst dargestellt zu werden - wird ein junger Regisseur auf die Frage nach seinem Credo antworten". Und noch mehr freue ich mich, daß Warschawski, der Autor dieses Artikels, diese klugen und klärenden Worte hinzufügt:

Er hat letzten Endes Recht, doch nur unter der Bedingung, daß er das Allgemeinmenschliche in den Taten, Sorgen und Gedanken jener Menschen erkennt, die ihm täglich auf der Straße begegnen. Man muß es verstehen, den Schnittpunkt von "Heutigem" und "Ewigem" zu erkennen, man muß die Verbindung eines Menschen mit der ganzen großen Welt sehen, auch dann, wenn der Betreffende selbst diese Verbindung gar nicht spürt.

Hier wird an die Stelle der unnüancierten, dogmatischen Ablehnung eines Begriffs seine für die sozialistische Kunst mögliche und ergiebige Verwendbarkeit aufgezeigt.

Kurt Stern

Geb. 1907 in Berlin, Studium der Literatur, Geschichte und Philosophie in Berlin und Paris. 1933 Emigration nach Frankreich, Kämpfe in den Internationalen Brigaden in Spanien 1936-38 und in der französischen Résistance. Flucht 1942 nach Mexiko. 1946 Rückkehr nach Berlin. Drehbücher zusammen mit Jeanne Stern u.a. für *Das verurteilte Dorf* (1952), *Stärker als die Nacht* (1954) und *Das Leben beginnt* (1962).

Quelle: Kurt Stern: *Echte Maßstäbe und mehr Mut*. In: *Neues Deutschland* vom 20.5.1961 (Auszüge, *** markieren Auslassungen, Zwischenüberschriften im Original)

Wolfgang Kohlhaase, Otto Gotsche u.a.:

Dialog über die Poesie der Arbeit

Wolfgang Kohlhaase: Ich möchte zur Arbeit sprechen. Man muß sehen, daß die Arbeit in der bisherigen menschlichen Geschichte einen doppelten Charakter hat. Einerseits ist sie ein erzwungener Vorgang, die Voraussetzung, um die Existenz zu erhalten. Andererseits liegt eben in der Arbeit eine wunderbare menschliche Möglichkeit - selbst unter den Bedingungen des Zwanges verwirklicht sich der Mensch bei der Arbeit. Ich glaube, daß Poesie bei der Arbeit entsteht...

Otto Gotsche: Was du zuletzt gesagt hast, stimmt eben nicht.

Wolfgang Kohlhaase: Ich meine aber, damit bei der Arbeit Poesie entsteht, ist ein gewisses Maß an Freiheit der Arbeit gegenüber notwendig. Freiheit von ihrer Schwere

Poesie entsteht nicht beliebig bei jeder Arbeit. Wenn ein Mensch zum Beispiel Zwangsarbeit leisten würde, bis an den Rand der körperlichen Erschöpfung, ich glaube nicht, daß da eine poetische Beziehung zur Arbeit entsteht

Otto Gotsche: Doch, dort noch früher als da, wo es leichter geht, weil er dann mehr über seinen eigenen Arbeitsprozeß nachdenkt. Einer, bei dem es mechanisch, relativ leicht geht, der macht sich überhaupt keine Gedanken darüber. Aber wo es schwer geht, da macht man sich schon seine Gedanken.

Wolfgang Kohlhaase: Ja, aber man muß die Kraft und die Zeit haben, um diese poetische Aneignung des Vorgangs zu vollziehen. Das schaffen nicht alle, es gelingt nicht jedem, eine poetische Beziehung zu seiner Arbeit zu haben

Etwas (das immer noch zu beschreiben ist) ist die allmähliche Veränderung dieser Beziehung. Mir scheint, daß wir manchmal die Veränderungen, die wirklich geschehen, übersehen aus dem Bedürfnis, einen großen Wechsel zu melden. Ich glaube, daß wir manchmal Alltägliches nicht sehen, das im Detail steckt. Das kommt auch von der Ungeduld, zu entdecken, die Leute änderten sich völlig in einer Generation.

Otto Gotsche: Genosse Claudius¹ sagte vorhin etwas sehr richtig, als Ein-

¹Eduard Claudius, geb. 1911, Schriftsteller, Exil 1934 bis 1945, seit 1947 in Potsdam.

wurf, vor seinem Diskussionsbeitrag. Im Prozeß der Arbeit oder während der Arbeit hat der einzelne Mensch nicht immer das Hochgefühl, etwas großartiges für die Gesellschaft zu tun, sondern ihm hängt das oft genug bei einer gesellschaftlich außerordentlich wichtigen Arbeit so zum Halse heraus, daß er das so weit wegwerfen möchte wie er kann, aber er kann nicht, er kann auch bei uns nicht, weil die Gesellschaft ihn festnagelt.

Aber, um auf die Poesie zurückzukommen:

So ein Mensch wie der Hans Marchwitza, der als Kohlschmeißer in Schlesien als Zehn- oder Zwölfjähriger angefangen hat, der hat in dieser unerhört schweren Arbeit das Stück Poesie entdeckt, das ihm später half, über seinen eigenen Schatten zu springen. Aus dieser Misere heraus kam er zum Schreiben. Max von der Grün, der zwar nicht bewußtseinsmäßig soweit denken kann wie der Hans Marchwitza, der hat denselben Prozeß in Westdeutschland hinter sich gebracht, schon auf einer technisch ganz anderen Ebene. Der spricht vom Panzerförderer, während der Hans Marchwitza die Kohle mit der Hand geschmissen hat. In beiden Prozessen aber ist die Poesie der Arbeit drin. Und sie haben sie beide in ihrem Maße - Individualitäten sind sie sowieso - entdeckt. Und das kannst du ja eigentlich von jedem von uns sagen. Wir machen ja alle keine Ausnahme, uns geht es genauso, jedem auf seinem Gebiet.

Was zu erreichen ist, auch hier bei uns noch nicht voll erreicht ist, das ist das menschliche Verhältnis zur Arbeit als Bedürfnis. Keiner mag doch behaupten, daß bei uns die menschliche Arbeit zum Bedürfnis geworden ist. Ich behaupte es jedenfalls nicht. Bis zu einem gewissen Grad nähern wir uns dem Ziel, wir kommen ein Stückchen heran, aber die Masse der Menschen bei uns erblickt in der Arbeit auch heute noch nicht das beglückende Erlebnis, das Bedürfnis. So ist es noch nicht. Aber dieser Prozeß, dieser quälende Prozeß, in dem stecken wir mitten drin.

Zuruf: Auch die Ursachen darstellen, warum diese Beziehungen noch nicht da sind, das ist das Wesentliche

Wolfgang Kohlhaase: Die Poesie arbeitet mit Bildern, mit Gleichnissen. Das entsteht meiner Meinung nach langsam, es ist ein kollektiver Prozeß. Ein einzelner markiert es, aber es ist nur als ein Vorgang von vielen wirksam. Das braucht auch eine gewisse Zeit. Warum zum Beispiel erscheint die Dampflokomotive poetischer als die elektrische Lokomotive? Warum dauert es zwanzig Jahre, bis eine so enorme Einrichtung wie das Flugzeug Bestandteil der Lyrik wird?

Zuruf: Das brauchte keine zwanzig Jahre, das ging sehr schnell vor sich.

Wolfgang Kohlhaase: Bei Becher steht irgendwo, daß der Mensch einge-

richtet ist als einer, der läuft und der die Welt im Rhythmus des Gehens aufnimmt. Das hat er Tausende von Jahren gemacht. Es ist nicht lange, im Zeitraum der Geschichte eine Sekunde lang her, daß man fährt, daß man an den Dingen vorbeirast.

Wenn man eine Straße, durch die man zehn Jahre lang gefahren ist, mal läuft, denkt man, man sieht eine neue Straße. Man sieht Dinge, die man vorher nicht gesehen hat. Für die Poesie ist es sehr entscheidend, genau zu sehen.

Ich will damit sagen, die Darstellung der neuen technischen Sachverhalte, der neuen Arbeitsprozesse und der neuen Lebensräume, das ist nicht nur eine Frage des Plans, sich darauf zu stürzen und das poetisch zu bewältigen. Da könnte eine Pseudo-Poesie entstehen. Mir scheint, daß nicht jeder neue Arbeitsprozeß sofort poetisierbar ist. Er muß erst von vielen verstanden sein, muß erkannt werden, von vielen und nicht nur von einem. Das meine ich, wenn ich sage, man braucht eine gewisse Freiheit einem Gegenstand gegenüber, um ihm Poesie zu verleihen.

Der Hauptantrieb, den die bürgerliche Gesellschaft produziert, ganz elementar verstanden, ist die Angst. Unsere Gesellschaft hebt die Angst auf, und damit hebt sie einen wesentlichen Antrieb auf. Ich denke, daß das zunächst auch eine Komplikation ist, nicht nur ein Problem der DDR, sondern ein Problem der sozialistischen Gesellschaft. Die Poesie müßte sich eben beiden Seiten des Widerspruchs stellen.

Ich möchte mir ein paar Dinge vergegenwärtigen, die bisher festzustehen scheinen.

Also erstens sind nicht die Fakten poetisch, sondern es ist das Verhältnis zu den Fakten, nicht die Arbeit ist poetisch, sondern das Verhältnis zur Arbeit kann poetische Züge haben. Ein poetisches Verhältnis zu einer Sache haben, hilft, sich diese Sache anzueignen, es hilft unter Umständen, sich auch einem Zwang zu entziehen oder sich einen Zwang zu erleichtern. Beispielsweise sind die ganz naiven poetischen Vorgänge in Bezug auf Arbeit, wie Lieder in Verbindung mit Arbeitsvorgängen, nicht anders entstanden, als daß man sich einen bestimmten Rhythmus sichern wollte

Das hat sich dann später abgehoben und hat Eigenwert als Poesie gewonnen. So erklärt sich auch, warum menschliche Tätigkeiten, die viele hundert Jahre ausgeübt worden sind oder Tausende von Jahren, vergleichsweise poetisierbarer erscheinen und auch in poetischen Bildern zur Verfügung stehen, während Tätigkeiten, die sehr kurz erst ausgeübt werden, die nicht ein gemeinsames menschliches Erlebnis sind, kaum zu poetisieren sind. Jeder utopische Roman liefert keinen anderen Beweis, als daß sein Verfasser gezwun-

gen ist, irdische Kategorien auf anderen Sternen nachzuvollziehen, das will heißen: Bekanntes.

Eduard Claudius: Mangels Kenntnissen!

Peter Hacks: Selbst wenn der die Sterne kennen würde, würde das nichts nützen.

Wolfgang Kohlhaase: Wichtig scheint mir auch zu sein, daß Arbeit ein Widerspruch ist von Zwang und Selbstverwirklichung und daß beide Elemente auch im Sozialismus noch enthalten sind und nicht an einem Stichtag verschwinden.

Alexander Abusch: Niemals

Wolfgang Kohlhaase: Es verschwindet der Hauptwiderspruch, der zwischen Arbeit und Kapital. Aber im übrigen scheint es mir nicht nur für die Politik, sondern um so mehr für die Literatur wichtig zu sein, daß sie auf die unabhängige Beobachtung des tatsächlichen in seine vielfältigen und manchmal auch zufälligen Existenz nicht verzichtet. Das ist ja hier gesagt worden. Erscheinung ist reicher als das Gesetz.

Noch ein Gedanke: Das Interesse des Menschen ist auf die Menschen gerichtet und auf die Welt, und historisch gesehen, glaube ich, ist auch das Interesse der Arbeiterklasse als herrschende Klasse auf die Welt gerichtet und nicht reduziert auf einen Aspekt dieser Welt. Manchmal machen wir uns eine zu einfache Vorstellung davon, wie das Kunstbedürfnis der neuen herrschenden Klasse zu befriedigen wäre. Das kann der Weisheit letzter Schluß nicht sein, daß ein Bauerndenkmal vor einem Bauernhaus steht, oder daß Arbeiter, wenn sie aus ihrer Halle treten, Arbeiterdenkmäler sehen? Der Gedanke, daß die Beschreibung der Welt, die wir zu liefern haben, das Interesse auf die Welt lenken muß, ist wichtig, wenn man fragt, für wen man Literatur macht, nicht nur wie, sondern für wen.

Wolfgang Kohlhaase

Geb. 1931 in Berlin, 1950-52 Dramaturg bei der DEFA, Filmautor, u.a.: *Alarm im Zirkus* 1954, *Eine Berliner Romanze* 1956, *Berlin - Ecke Schönhäuser* 1957, *Der Fall Gleiwitz* 1961, *Ich war neunzehn* 1968, *Mama, ich lebe* 1977, *Solo Sunny* 1980 *Der Aufenthalt* 1983. Schrieb auch Hörspiele und Theaterstücke.

Otto Gotsche

Geb. 1904 in Eisleben, Schriftsteller. in den 20er Jahren Mitglied der KPD und des BPRS, während des Faschismus im KZ und im Untergrund, in der DDR hohe politische Funktionen. Reportagen und dokumentarische Romane *Märzstürme* (1933), *Zwischen Nacht und Morgen* (1955), *Die Fahne von Kriwoj Rog* (1959).

Quelle: Wolfgang Kohlhaase: Ortszeit ist immer auch Weltzeit (Betriebsakademie des VEB DEFA-Studios (Hrsg.): *Aus Theorie und Praxis des Films*, Heft 1/2-1981), S. 83ff

Manfred Freitag/Joachim Nestler

Von uns werden ein Leben lang Alterswerke erwartet

Manfred Freitag: Wir brauchen bloß an den Dürrenmatt-Satz zu denken, daß eine Geschichte dann zuende erzählt ist, wenn sie ihre schlimmstmögliche Wendung genommen hat. Nun kann man über den Begriff "schlimmstmögliche Wendung" streiten, aber über das, was er meint, nicht. Er zielt auf die Konsequenzen einer Geschichte hin, und genau die scheuen wir aus den unterschiedlichsten Gründen. In diesem Sinn werden die Unvollkommenheiten, die eine Geschichte im Entwurf eigentlich immer hat, bei uns tatsächlich zu einer Gefahr für den Autor. Es ist ihm ja zunächst nicht zu verdenken, daß er mit großen Vertrauen eine Partnerschaft eingeht. Nun wäre es sicher auch unfair zu sagen, dieses Vertrauen würde von unseren Studiopartnern mißbraucht, der Stoff würde von ihnen mit Absicht verbogen. Das ist viel komplizierter, zum Teil auch ein unbewußter Vorgang, den Christa Wolf einmal mit dem Ausdruck "zu frühe Selbstzensur" umschrieben hat. Dinge, vor denen man zurückscheut, ohne sie eigentlich wirklich durchdacht zu haben. Gleich immer zu sagen: "Das kriegen wir sowieso nicht durch", statt erst einmal überhaupt damit zu spielen, es auszuprobieren. Dann könnte man sich vielleicht auch besser entscheiden, welche Kompromisse man eingeht und welche nicht. Denn anzunehmen, daß in der Kunst sonst nie Kompromisse eingegangen worden sind, wäre auch Unfug. Die hat es immer gegeben.

Joachim Nestler: Auf die Abhängigkeit des Kinoerfolges von der "schlimmstmöglichen Wendung" hat Dudow übrigens schon zu einer Zeit hingewiesen, als die Kinos noch voller waren und das Fernsehen noch keine so große Rolle spielte. In seiner zugespitzten Art hat er etwa gesagt: Wenn wir mit unseren Filmen überhaupt noch durchdringen wollen, müssen wir Skandal machen. Er meinte damit, daß wir in unseren Filmen bewegende gesellschaftliche Fragen mit unerbittlicher künstlerischer Konsequenz auf den provokanten Punkt hinauftreiben, daß wir aufregen, Diskussionen pro und kontra hervorrufen müssen. Und das hat Dudow mit seinen Filmen meist getan. Die kontroversen Diskussionen um *Frauenschicksale* und *Verwirrung der Liebe* habe ich nicht vergessen. Unumgänglich wäre es auch zu einer sol-

chen Diskussion gekommen, wenn Dudow den Film *Christine* hätte fertigstellen können.

In *Christine* geht es um die Geschichte einer jungen Frau, die nicht durch Aufklärung und Belehrung, sondern durch ein ganz und gar nicht makellostes Leben reifer wird, die vier Kinder von vier verschiedenen Männern bekommt, die sich mit Konsequenz, ja mit Rücksichtslosigkeit selbst verwirklichen will und dabei alles Störende rabiat beiseite schiebt, ja selbst ihre vier Kinder vernachlässigt. Provokanter gehts eigentlich nicht mehr.

Im Grunde haben alle unsere DEFA-Erfolge von *Paul und Paula* bis zu *Solo Sunny* so etwas Provokantes. Über eine andere Frage, die uns Schwierigkeiten macht, habe ich mir einmal folgendes Paradoxon notiert: "Das Niveau unserer Kunst (nicht nur des Films) liegt unter dem möglichen Niveau, weil von uns immer das höchste Niveau erwartet wird."

Jedes gesellschaftliche Problem ist bei uns im Film möglich, wenn es mit dialektischer Ausgewogenheit, Gerechtigkeit nach allen Seiten hin, shakespearisierend, weisheitsvoll dargestellt wird. Nicht möglich ist bei uns eine gewisse einseitige Subjektivität, wie sie seit Menschengedenken für junge Leute und Jugendwerke charakteristisch war. Von uns werden ein Leben lang Alterswerke erwartet. Ich schätze Alterswerke sehr, nur von jungen Leuten können sie nicht kommen. Mich quält die Frage, ob bei dieser Art von Überforderung eine lebendige Kunst entstehen kann.

Ich halte es für Heuchelei, wenn sich Kollegen in meinem oder in noch reiferen Jahren hinstellen und staunen, daß die Jungen eigentlich so gar keine Stürmer und Dränger sind. Wer nicht loswerden kann, was ihr unter den Nägeln brennt, der wird sich in der Kunst belanglos äußern, dabei ist gleichgültig, ob er dies in konventioneller oder modischer Form tut.

Manfred Freitag: Mit diesem Problem haben nicht nur die heute jungen Leute, mit diesem Problem hatten und haben auch wir zu tun. In unseren ersten DEFA-Jahren haben wir das Buch zum Film *Denk bloß nicht, ich heule* geschrieben. Das war so subjektiv einseitig, also schlimmer gehts nicht. Als der Film fertig war, waren wir beide überzeugt, das machen wir nicht noch mal. Wir sind bloß heute unsicher, ob es nicht besser gewesen wäre, wenn der Film öffentlich gelaufen und - wenn auch noch so kontrovers - diskutiert worden wäre.

Christoph Prochnow: Ich frage mich, ob in diesem Zusammenhang die dokumentare Richtung bei uns nicht nur als eine Polemik gegen eine bestimmte

Art von konzeptionell orientierten Filmen zu betrachten und zu werten wäre, sondern zugleich auch als eine Kapitulation oder ein Ausweichen vor der Aufgabe an sich?

Manfred Freitag: Der Vorteil bei der dokumentaren Richtung ist eben nur, man kann eine Problematik so klein halten, daß sie sich ästhetisch leichter bewältigen läßt, so daß bestimmte Fragen gar nicht erst auftauchen. Bei einer Fabel hingegen werden Inkonsequenzen sofort sichtbar. (...)

Joachim Nestler: Wenn wir zur Realisierung eines Filmprojektes Hilfe von außen brauchen, von Institutionen, Betrieben usw., dann kommt es gelegentlich zu unverständigen Einmischungen, zu Auflagen, zu künstlerisch unerfüllbaren Forderungen. Dies nicht deshalb, weil uns diese Betriebe, Institutionen nicht wohlgesonnen sind, sondern weil selbst Leute, die Lenin zitieren können und wissen, wie er das Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit sah, kaum bereit sind, auf die besondere Kunstverabredung, auf die besondere Provokation durch Kunst einzugehen. Jede Komödie beispielsweise - und das war schon bei Aristophanes so - zeigt Möglichkeiten des Wirklichen, indem sie von einer wirklich unmöglichen Situation ausgeht. Wenn man wie wir seit über zwanzig Jahren dabei ist, dann hat man seine Erfahrungen gemacht, dann weiß man, was wo nicht geht, ein Katalog der Unmöglichkeiten sitzt tief in uns drin, Verbote werden schon beim Schreiben wirksam. Das äußere Hindernis hat sich verinnerlicht.

Eine zweite Vermutung von mir schließt sich an deine Frage nach der Kunstwürdigkeit oder -unwürdigkeit bestimmter Stoffe an. Ich vermute, daß die Vorbilddiskussion noch nicht ausgestanden ist. Es wird zwar von einer konfliktreichen Darstellung geredet, ja, sie wird gefordert; erwartet und gelobt wird aber immer wieder, was sich einer Gebrauchsanweisung zum Leben annähert. Indem man in Referaten, auf Konferenzen und Kongressen Titel nennt und lobt und andere nicht nennt und nicht lobt, macht man ja auch Kulturpolitik. Die Annahme, daß die künstlerische Darstellung der besseren Brigade auch zu einer besseren Kunstwirkung führen muß, scheint mir ein Irrtum zu sein. Ich gehe nicht so weit wie Professor Kuczynski, der in der *Junge-Welt*-Diskussion von sich sagt, er habe nie Vorbilder gehabt und auch nie solche gebraucht. Für nicht gibt es durchaus Kunstfiguren und historische Persönlichkeiten, deren Haltung mich beeindruckt und beeinflusst hat, aber ich verstehe Kuczynskis Aussage als Reaktion auf eine simplifizierte Wirkungsvorstellung, die uns zum millionsten Mal lehrhaft vorgetragen wird, und in diesem Zusammenhang kann ich seinen Rigorismus nur teilen. Seit Jahren wird - leider unter der Oberfläche - eine ergebnislose Diskussion geführt. Sie bleibt ergebnislos, obwohl sich da Leute gegenüberstehen, die glei-

che Ziel erreichen wollen. die alle durch Kunst zur Beförderung eines Lebensgefühls in unserer Gesellschaft beitragen wollen, das gekennzeichnet ist durch Aktivität, Produktivität, gute Laune, Problembewußtsein, Bereitschaft, sich den schweren Herausforderungen unserer Zeit als Kommunist zu stellen. Die Meinungsunterschiede betreffen kaum das Ziel, sondern drehen sich in einer unendlichen Spirale um die Frage, ob es ermutigender, aktivierender wirkt, wenn Kunst Nachmachbares vormacht, oder wenn Kunst zu einer offenen Diskussion über brennende Lebensprobleme einlädt, den Zuschauer als Diskussionspartner über ihn täglich betreffende Fragen ernst nimmt. Es ist nicht schlimm, daß es diese Diskussion gibt, aber es ist hinderlich, wenn diese Diskussion starr, uneinsichtig und zeitweise auch diffamierend geführt wird. Eine unwillkommene Meinung muß nicht unbedingt "wirklichkeitsfremd" sein.

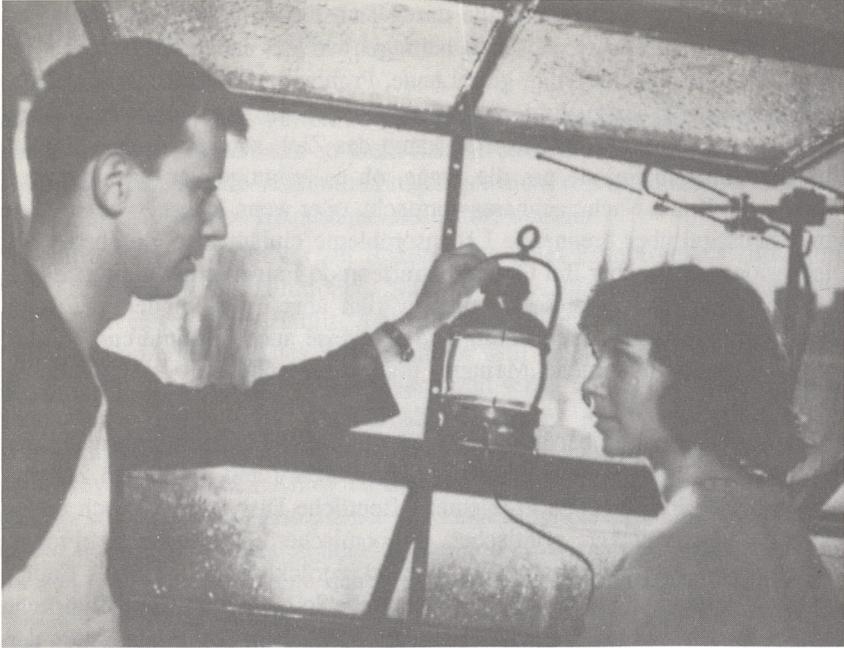
Joachim Freitag: Darüber hinaus glaube ich, daß die Qualität unserer Filme auch abhängig ist vom geistigen Klima in unserem Land. In diesem Zusammenhang sehe ich folgende Probleme: Öffentliche Diskussionen noch ungeklärter gesellschaftlicher, politischer, ökonomischer, pädagogischer Fragen werden in unseren Massenmedien äußerst zurückhaltend geführt, finden überhaupt selten und meist auch verspätet statt. So gerät Kunst unwillkürlich, fast zwangsläufig in eine schwierige Situation. Weil sie bestimmte Seiten der Realität nicht einfach beiseite schieben kann, muß sie die Rolle der anderen Medien - der Presse zum Beispiel - mit übernehmen. Dies gilt besonders für den Film, der seine suggestive Wirkung vorrangig dem "Leben, wie es wirklich ist" verdankt.

Eine zwiespältige Rolle. Kunstkriterien verschieben sich auf merkwürdige Weise, ja, sie zählen am Ende gar nicht mehr, sondern nur noch die Aktualität der Fragestellung zählt, das "heiße Eisen". Kunst in der Rolle des Kindes, das dauernd ruft: "Aber er hat ja gar nichts an". Eine unbefriedigende Rolle. Denn im bloßen Aufdecken einer Sache (so notwendig und wünschenswert das oft genug auch sein mag) liegt noch nicht künstlerische Wahrheit.

Manfred Freitag und Joachim Nestler

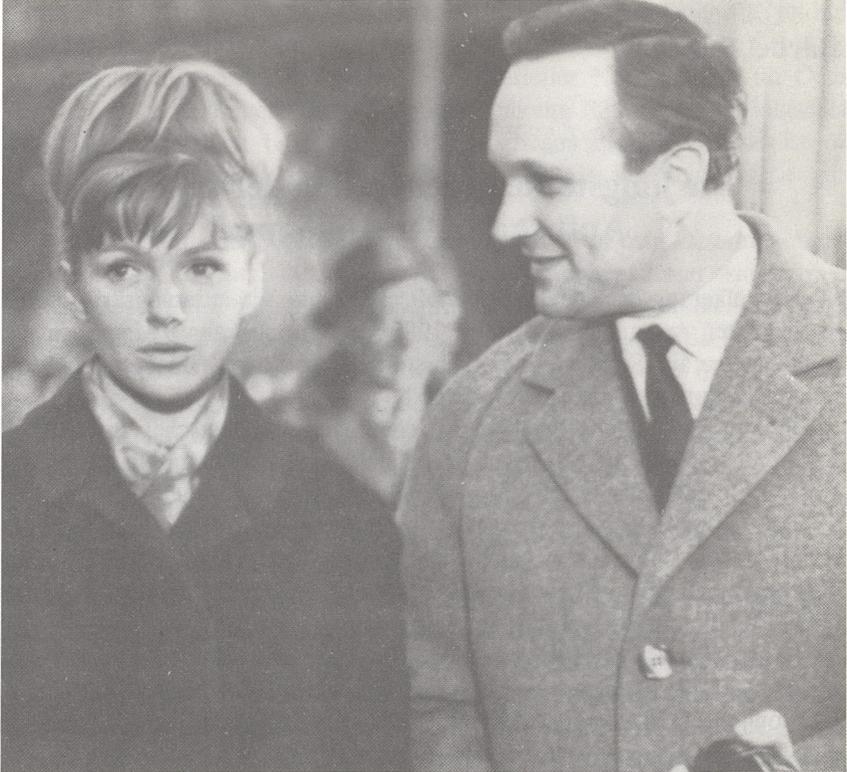
Geb. 1934 und 1936. Studierten zusammen an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam Dramaturgie. Waren seit 1960 festangestellte Filmautoren beim DEFA-Studio, arbeiten stets zusammen. Filme u.a.: *Julia lebt* 1963, *Denk bloß nicht, ich heule* 1965 *Für die Liebe noch zu mager?* 1974, *Jörg Ratgeb, Maler* 1978, *Schatzsucher* 1979, *Sonjas Rapport* 1980. Auch Drehbücher für Kinderfilme und Fernsehfilme

Quelle: Manfred Freitag/Joachim Nestler: Aus dem Lebensbild ein Sinnbild formen (Betriebsakademie des VEB DEFA-Studios (Hrsg.): Aus Theorie und Praxis des Films, Heft 1/1984), S. 149f., 154, 155f



Renate Blume als Rita Seidel in Konrad Wolfs *Der geteilte Himmel*, nach dem Roman von Christa Wolf

Die "Ankunft im Alltag" wird auch durch das Äußere betont: Unscheinbar und auf den ersten Blick irritierend unvorteilhaft gekleidet und zurechtgemacht treten die Frauen und Mädchen in den Filmen uns entgegen - oder ist es nur unser auf Glamour abgerichteter Kinoblick, der sie uns als so unheldisch erscheinen läßt. Naivität gehört zum dramaturgischen Arrangement, in dem sie die Rolle des Mediums von Ansprüchen übernehmen, die wohl anders als durch die Unschuld legitimiert nicht würden "auftreten" dürften.



Anne Kathrein-Kretschmar als Anne in Frank Vogels *Denk bloß nicht, ich heule*, Buch Manfred Freitag und Joachim Nestler

Während die Männer sich in klassischen Anpassungs-Kämpfen aufreiben, werden sie immer mehr zu Kristallisationspunkten von Normalität. Einer Normalität, die sich deutlich unterscheidet von dem, was die Partei dafür hält: Sie "verkörpern", nicht durch den mutigen Diskurs, sondern eher durch Ihr Dasein und Sosein den Glücksanspruch von Menschen, denen ihre eigene Zukunft näher liegt als die der Partei oder der DDR. Daß beide vereinbar sind, könnte den Filmen als Quintessenz entnommen werden. Muß aber nicht.

Bärbel Dalichow

Die jüngste Regeneration der DEFA - Aufbruch oder Abgesang?

Die Bevölkerung der ehemaligen DDR erlebt eine Orientierungskrise bisher unbekanntes Ausmaßes. Im Herbst 1989 redeten unbekannte Menschen viel miteinander: auf Straßen, in Verkehrsmitteln, in Läden, Kneipen, in Wohnungen diskutierten sie bis in die Nächte.

Eine ungewöhnliche Erscheinung, denn auch die Deutschen in der DDR gehören nicht eben zu den kontaktfreudigsten Erdbewohnern. Niemand blieb gleichgültig, das Land glich einem brodelnden Kessel. Bis zu den Wahlen am 18. März 1990 stritt man und war voller Hoffnung auf freieres Leben. Die Illusion, daß es sinnvoll sein könnte, sich politisch zu engagieren, weil Veränderungen erreichbar schienen, setzte Menschen in Bewegung, die zuvor niemals öffentlich in Erscheinung getreten waren.

Inzwischen ist es still geworden. Die Bewohner Ostdeutschlands sind überfordert. Ihre bisherige Lebenserfahrung scheint ein Muster ohne Wert. Der sowjetische Psychologe Pawlow berichtete, daß Tiere, die wiederholt in eine fremde Lebensumwelt gesetzt werden, sterben.

Durch tägliche Überforderung, die die Übernahme eines fremden Gesellschaftssystems in allen Lebensbereichen bedeutet, sind die Ostdeutschen 1991 sterbensmüde. Aus Angst unterzugehen, reagieren sie mit Überanpassung oder mit Erstarrung. Die Euphorie über neu gewonnene Lebensmöglichkeiten ist nach wenigen Monaten fast vollständig verbraucht und schweren Ermüdungssymptomen gewichen. Selbst zu weitergreifender Empörung fehlt die Kraft. Da das gewachsene Wertgefüge scheinbar schrottreif ist, gibt es - wie schon ein Mal in Deutschland nach dem letzten Krieg - kaum Interesse an geistigem Umgang mit der Vergangenheit. Kollektiver Gedächtnisschwund droht.

Künstler und Intellektuelle stehen vor der Aufgabe - obgleich sie sich in der selben schwierigen Lage wie ihre Landsleute befinden - diesem Gedächtnisschwund entgegenzuwirken und an einer differenzierten Bestandsaufnahme der Vergangenheit mitzuarbeiten. Nur souveräne Menschen können zur notwendigen Selbsterneuerung der Demokratie beitragen und dieser Beitrag ist notwendiger denn je, weil das Leben auf unserem Planeten aus vielen

Gründen gefährdet ist. Vernunftgelenktes Handeln, das auf mehr als Notdurft reagiert, ist überlebenswichtig.

Orientierungskrisen, verbunden mit materieller Not, könnten im Osten Deutschlands zu starkem Bedürfnis nach Lenkung führen. Wo Gefolgschaft ist, findet sich auch bald ein Führer. Auch aus diesem Grunde ist die Kolonialisierung der Kultur, die sich gegenwärtig vollzieht, keine gute Grundlage für die Demokratie.

Kunst gehört zum Gedächtnis der Gesellschaft. Vor dem Zusammenbruch der DDR spielte Kunst die Rolle eines Seismographen. Leser warteten auf Bücher bestimmter Autoren. Redebeiträge des letzten Schriftstellerkongresses wurden gehandelt wie heiße Ware. DEFA-Filme, um 1980 im Zentrum des öffentlichen Interesses, fanden im letzten Jahrzehnt nur ein schwaches Echo. Seltene Ausnahmen kamen aus dem Dokumentarfilmstudio - *Winterade* von Helke Misselwitz gehört zu diesen Filmen; nur Lothar Warnekes Spielfilm *Einer trage des anderen Last* von 1988 zog noch einmal mehr als 1 Million einheimischer Zuschauer in die Kinos, auch deshalb, weil er sich an das Tabuthema Kirche und Staat gewagt hatte. Vor allem fehlte die entschiedene Stimme junger Filmemacher.

Im Herbst 1988 hatte ich begonnen, eine Arbeit über die Filme der jüngsten Regiegeneration zu schreiben. Meine Altersgenossen, die ich vom Studium her kannte, waren mit dem Anspruch zur DEFA gegangen, ganz andere Filme zu machen, als ihre Vorgänger. Wo blieben ihre aufsehenerregenden Beiträge zur Zeit? Hatten Studioverantwortliche und alteingesessene DEFA-Künstler recht, wenn sie ihren jüngeren Kollegen Unausgegorenheit und mangelnde Kraft bescheinigten? Konnte eine ganze Generation unfähig sein? Wo lagen die Ursachen für diese Unfähigkeit? Zu einer Zeit unverschämter Realitätsleugnung und offizieller Selbstbeweihräucherung, interessierte mich, herauszufinden, warum auch intelligente und phantasiebegabte Kommilitonen von der Babelsberger Filmhochschule, deren Orientierungsmaß keineswegs die DEFA-Filme, sondern die Weltfilmkunst gewesen war, nur mäßige Filme zustande brachten. Ich wollte endlich genau wissen, warum viele DEFA-Filme mich und andere gutwillige Kinogänger so oft gegen den Strich bürsten, worin DEFA-Ästhetik, die oft schon ein einziges Filmbild oder ein Dialogsatz zu vermitteln imstande ist, eigentlich besteht. Zu meinen Illusionen, die mir die oft mühsame Aufgabe versüßten, gehörte der Wunsch, daß Beschreibung und Analyse der Unzulänglichkeiten zu einer Veränderung beitragen könnten, denn Veränderung tat Not - nicht nur im DEFA-Spielfilmstudio.

Zwischen 1980 und 1989 debütierten im Spielfilmstudio der DEFA neun Regisseure. Ihre drei ersten Filme nannte man Debütantenfilme. Die Filme waren als Probe gedacht, nach der Probezeit sollte dann entschieden werden, wen man im einzigen Spielfilmstudio der DDR fest anstellen würde. Die DEFA drehte jährlich ca. 15 abendfüllende Filme. Sie hatte etwa 30 Regisseure fest unter Vertrag, die Geld bekamen, ob sie einen Film herstellten oder keinen. Im letzten Jahrzehnt entstanden bei der DEFA 20 Debütfilme - eine erstaunliche Zahl, wenn man das geringe Produktionsvolumen der Firma bedenkt.

In der DDR gehörte man lange zum "Nachwuchs". Der jüngste Filmemacher Dietmar Hochmuth war 29 Jahre alt, als er begann, der älteste, Karl Heinz Lotz war 1990 44 Jahre alt, bevor man sich entschied, ihn als Regisseur zu akzeptieren.

Mit Ende 20 galt man in der DDR-Gesellschaft im Berufsfeld der Studierenden als Kind, das eben beginnt, laufen zu lernen, mit Mitte 30 als Anfänger, mit 40 als junger Mensch. Über Nacht sind wir nun in eine Gesellschaft geraten, in der vor allem Jugend als Qualität gilt - Frauen über 37 sind "schwer vermittelbar", Männer ab Mitte 40 gehören zum alten Eisen. Unterdessen verwandelte sich Film außerdem in rasanter Geschwindigkeit aus einem Objekt fürsorglicher Belagerung durch Politiker und deren Beauftragte in ein Objekt der Buchhalter. Die Gründlichkeit, mit der dieser Wechsel vor sich geht, nennt man deutsch.

"Die Schwierigkeiten der heutigen Filmproduktion liegen weniger im Technischen oder Finanziellen als im Geistigen"¹ Dieser Satz stammt von Kurt Maetzig und wurde 1947, ein Jahr nach Gründung der DEFA, gesagt. Er trifft nach wie vor den Kern künstlerischer Filmproduktion, auch wenn er dem Lieblingssatz aller realitätsgerechten Deutschen: "Es rechnet sich nicht.", entgegensteht. Er bleibt wahr, obwohl der Warencharakter des Films weltweite Triumphe feiert und die Verfechter des künstlerischen Kinofilms in ein Schutzgebiet für aussterbende Kreaturen zu gehören scheinen.

Unter den Debütfilmen findet sich kein historisch-biographischer Film, kein Film zur Geschichte der Arbeiterbewegung, kein antikapitalistischer Film. Es gibt überhaupt keine deutliche Entscheidung für ein Genre oder für dessen Lächerlichmachung, weder Krimi noch Filmlustspiel sind zu finden. Es gibt 13 Gegenwartsfilme, einen Märchenfilm und sechs Filme, die ihre Handlung in der Vergangenheit ansiedeln.

¹Kurt Maetzig, "Filmarbeit", Berlin: Henschelverlag, 1987 S. 177

Auffällig ist vor allem der Verzicht auf Attraktionen. Fertige Kinomuster, auch aus der landeseigenen Produktion, werden abgelehnt. Der aktive Held, bekannt aus vielen DEFA-Produktionen früherer Jahre, in den Konzeptionen der Studioleitung für die 80er Jahre ausdrücklich gefordert, ist aus den Debütfilmen verschwunden. An die Stelle der Aktivisten sind Suchende und Skeptiker getreten. Die Überzeugung, Individuen setzten mit ihrem Handeln Kräfte in Bewegung, die Geschichte machen, ist dem Gefühl gewichen, Geschichte, wenigstens in der kleinen DDR, sei gemacht und es gelte nun, sich mit ihren Resultaten herumschlagen. Die Erfahrung der jüngsten Generation von Filmemachern mit wiederholt erlebter Ohnmacht bei Versuchen, etwas in Bewegung zu bringen, findet hier ihren Ausdruck. Die Filme sind keineswegs pessimistisch. Sie drücken vorsichtig die Sehnsucht nach anderen, aufregenderen Lebensumständen aus. Dabei gelingt es nicht zu zeigen, welche Umstände oder Verhältnisse den Zugang zu diesen erweiterten Lebensmöglichkeiten abschneiden. Das dramatische Grundmodell von Spieler und Gegenspieler greift nicht mehr.

In den hochvermittelten Strukturen von Arbeits- und Machtteilung moderner Gesellschaften läßt sich der Gegner selten personifizieren. Gerade an diesem Punkt können die Filme unserem kurzen Gedächtnis aufhelfen, denn so simpel wie die augenblickliche publizistische Abrechnung mit der DDR geführt wird, waren die Verhältnisse nicht. Es gab nicht den bösen Staatssicherheitsdienst und die doktrinäre Regierung auf der einen Seite und das geschundene Volk auf der anderen Seite, denn nach deren Sturz stellte sich nur kurz das Gefühl der Befreiung ein. Die meisten Bewohner der DDR und die meisten Künstler sehnten sich nach einem Sozialismus, der die Versprechen von sozialer Gerechtigkeit und vielfältigen Lebensmöglichkeiten für den Einzelnen endlich einlösen würde. Diese Versprechen suchten sie einzuklagen, nicht fordernd und aggressiv, sondern indem sie auf Unzulänglichkeiten hinwiesen und vorsichtig den Finger in die Wunde legten. Jeder Künstler, der dies tat, riskierte zwar nicht die Existenz, aber den Zugang zu den staatlich verwalteten Produktionsmöglichkeiten. Die Geschichte der DEFA ist auch die Geschichte des Kampfes um Tabugrenzen. Es gab Zeiten der Restriktion und Zeiten des Aufatmens. Die 80er Jahre waren gekennzeichnet durch einen Schwelbrand, der immer wieder erstickt wurde. Offene Flammen waren nirgends zu sehen. In den DEFA-Filmen der 80er Jahre gab es keine unkritische Verherrlichung der bestehenden Zustände - darin unterschied sich die Produktion grundlegend von der des Fernsehens. Es gab aber auch keine Zeichen dafür, daß die DDR reif sei für den Absturz in die BRD. Man sollte diese Zeichen auch nicht nachträglich in die Filme hineindichten. Alle wachen

DDR-Bürger waren überzeugt von notwendigen Veränderungen, viele setzten ihre Hoffnung auf die *Perestrojka* von Gorbatschow, aber auch die Filmleute dachten nicht an das absehbare oder gar wünschenswerte Ende der DDR. Ein Grundmuster findet in allen Debütfilmen seinen Niederschlag: die Enge, die Begrenztheit der Verhältnisse, unter denen die Figuren leben. Mehr oder minder getarnt, nie auf die Spitze getrieben, spiegelt sich hier die Erfahrung der Generation: Energie, zunächst vorhanden, wird abgebremst oder läuft ins Leere, weil der Gegenstand, der zu bewegen wäre, unbeweglich bleibt oder gar unauffindbar wird. Die Filmemacher verpacken eigene Ohnmachtserlebnisse in Geschichten, die diese wesentliche, für den Sozialismus existenzgefährdende Erfahrung, zaghaft andeuten. Utopieverlust wird deutlich, aber keine der Figuren stirbt den gesellschaftlich bedingten Erstickungstod, wie Fassbinders *Händler der vier Jahreszeiten*. Ältere Filmleute geben zu, sie hätten erst 1990, nach Peter Kahanes Film *Die Architekten* verstanden, was die jüngeren Filmemacher eigentlich ausdrücken wollten.

In diesem Film, gedreht während der "Wende", aber lange vorher konzipiert, läßt sich ein junger Architekt, der lange nichts zustande gebracht hatte, darauf ein, einen großen staatlichen Auftrag zu übernehmen. Er wirft sich mit Kraft in seine Arbeit, aber ihm werden so viele Kompromisse abgezwungen, bis er - Opfer festgefügtter Verhältnisse - zerbricht. In Kahanes Film entlädt sich das in früheren Filmen Verschwiegene. Endlich wird nicht mehr zaghaft angedeutet, sondern bedrängend ins Bild gesetzt, was die jüngere Generation bedrückte. Dennoch greifen gerade in diesem Film die eigentlich verpönten Muster: die Bösen sind böse, der Kompromißwillige kompromittiert sich bis zur Selbstzerstörung. Kahane, der Freundliche, die große Hoffnung der lustspielarmen DEFA, redet Tacheles ... er redet viel und zeigt wenig. Wie bei Filmen, die die Generation der Künstler um Kahane verachtet, werden zitatreife Statements ausgetauscht, denen einzig zugute zu halten ist, daß sie wahrhafter sind, als die, gegen die sie sich wenden. Die Schauspieler finden in den besten Momenten endlich zu weniger verhaltenem Spiel - der kurze Wahn von Handlungsmöglichkeiten gegen versteinerte Zustände mag neben dem aktiven Helden auch das extremere Spiel ermutigt haben - aber sie verfallen doch auch immer wieder in gelerntes und verinnerlichtes Chargieren. Künstler bauen auf bebautem Grund. Zu viele Szenen rein illustrativen Charakters, zu viel Vordergründigkeit im szenischen Arrangement, zu viel Didaktik, wo jeder beteiligte Zuschauer längst begriffen hat ... Gegen Ende des Films, als sich die Tragödie erzwungener Anpassung, die mit dem Verlust der Produktivität einhergeht, vollendet hat, kommt es dennoch zu einem Filmaugenblick, der mich ergriff: eine Fahrt entlang zerstörter Häuser und trister

Straßenfronten, entlang der endlosen Mauer in Berlin ... grau, bedrückend ... Ein Kinderchor singt: "Unsere Heimat, das sind nicht nur die Städte und Dörfer ...". Die Katharsis erlebt nur der DDR-Bürger, den dieses Lied von Kindheit an begleitete. Unsere Heimat - das waren wahrhaftig nicht nur die Fische im Fluß ... "Und wir lieben die Heimat, die schöne und wir schützen sie, weil sie dem Volke gehört ...". Das Lied wird mit Sicherheit aus allen Liederbüchern getilgt werden, der Schmerz für Übriggebliebene und Eingeweihte. Kahane schuf einen Problemfilm par excellence - pur, vielleicht zu pur, um mehr als ein Zeitdokument zu sein. Die systematische Vernichtung von Lebenskraft, die nie gezeigt werden durfte und die das heimliche Grundthema der Debütantengeneration der 80er Jahre war, machte Kahane mit den *Architekten* endlich öffentlich.

Kahanes Film hatte Premiere, nachdem ich meine Arbeit zu den Debütfilmen abgeschlossen hatte und bestätigte die These, daß auch die jungen Regisseure - gegen ihren ausdrücklichen Willen - in der Tradition des Problemfilms stehen. Sie wollten zwar niemanden erziehen, auch nicht erzogen werden, aber der kräftigste Impuls für ihre Arbeit blieb der Wille zur Einmischung in unzulängliche Lebensverhältnisse.

Im ersten Spielfilmprogramm der DEFA vom 06. Februar 1946 lauten die ersten beiden Filmvorschläge:

"1. Spielfilm über das Aufbauwerk der BVG, mit dessen Aufnahmen schon begonnen wurde. Als Regisseur ist Friedrich Wolf vorgesehen.

2. Lamprecht soll einen Film drehen, der das Thema der durch Krieg und Nazi-Erziehung rücksichtslos gewordenen Jugend behandelt."²

Natürlich kommen in diesem Programm auch Unterhaltungsfilme, zwei Literaturverfilmungen und ein Krimi vor, aber es ist kein Zufall, daß diese Projekte immer wieder aus dem Produktionsprogramm fielen und, wenn sie endlich doch realisiert wurden, häufig stark zu wünschen übrig ließen.

Die DEFA wollte mit dem Illusionsfilm Marke UFA und Hollywood brechen. Die Erziehungsaufgabe des Films dominierte alle übrigen möglichen Funktionen von Filmen. Am 9.6.1949 notierte Brecht in seinem Arbeitsjournal:

... die defa, die filmfirma der ostzone hat allerhand schwierigkeiten, stoffe zu bekommen, besonders aus der zeit, die leitung notiert themen von bedeutung, untergrundbewegung, landesverteidigung, zweijahrplan, der neue mensch usw. usw., dann sollen schriftsteller dazu geschichten erfinden, die das thema mit

²zit. nach: *Filmwissenschaftliche Beiträge* Hrsg. HFF Potsdam-Babelsberg,, Sonderband Nr.1, 1981, S.47/48

seiner Problematik auslegen. das mißglückt natürlich regelmäßig. ich schlage vor, leute auszuschicken, die einfach geschichten einsammeln"³.

Dieser Vorschlag wurde nie angenommen.

Auch wenn die Debütanten den Problemfilm im rechten, offiziell befürworteten, optimistischen Sinne nicht ins Auge faßten, blieb ihnen, bewußt oder nicht, dennoch der Ansatz erhalten. Man hatte Probleme im Kopf, gerade weil die öffentliche Debatte von wesentlichen Zeitfragen unterbunden wurde - Autoren und Regisseure suchten nach deren kunstmäßiger Verkleidung. Nach meiner Auffassung liegt hier ein entscheidender Punkt für die jahrzehntelangen Schwierigkeiten im Umgang mit filmspezifischen gestalterischen Möglichkeiten: Schauspiel-, Dialog-, Ton- und Bildkultur verkamen zu abgeleiteten Funktionen zweiten Ranges. Da dem Hauptimpuls - der Benennung und Diskussion eines gesellschaftlich brennenden Problems - aber nur selten offen nachgegeben werden konnte, liegt hier der Grund für eine unfreiwillige Ästhetik der Brüche.

Für ihre Filme wählten die Debütanten fast ausnahmslos epische Verläufe, denn sie lassen der mitdenkenden Beobachtung der Zuschauer mehr Raum als dramatische Strukturen, die eher der emotionalen Beeinflussung dienen.

Zu strikten offenen Strukturen kommt es dennoch nicht, denn die Anfänger hatten zu beweisen, daß sie fähig sind, Filme für ein größeres Kinopublikum zu machen.

Gezieltes Problembewußtsein bestimmt Handlungsverläufe, Figurenanlage und Figurensprache, die häufig nur als Vorwände dienen, um auf ein Problem hinzuweisen. Auch aus diesem Grunde ist die Dialogsprache wenig individuell. Anstelle dialogüberfrachteter Szenen, die man aus DEFA-Filmen der 60er Jahre kennt, herrschen kurze Wortwechsel vor. Man will nicht missionieren. Die Dialoge treffen dennoch kaum je den Ton, den sie anzupeilen versuchen: Reichtum und Frische lebendiger Umgangssprache wird nicht erreicht, ebensowenig eine Kunstsprache, die sich deutlich von der Alltagssprache abhebt. Hochsprache mit der Tendenz zu alltäglichen Wendungen der Umgangssprache herrscht vor. Eingestreute, philosophisch gemeinte Kernsätze sollen das Credo der Autoren beleuchten. Diese Sprachgebilde sind übergreifende Kennzeichen von jüngeren DEFA-Filmen, sie finden sich nicht nur bei den Debütanten. Neben handwerklichen Schwächen zeigen sich hier Folgen eingeschränkter gesellschaftlicher Kommunikation. Dieser Zustand wird beklagt und zugleich ästhetisch gedoppelt. Die Debütanten zielen auf die wahrhaftige Beschreibung eines kritikwürdigen Alltags. Sie wollen Identität

³Bertolt Brecht: Arbeitsjournal, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, S. 477/478

tifikation durch Wiedererkennung erzeugen, nichts verschönen, nichts durch Stilisierung verkleistern. In der auf Lebensechtheit angelegten Filmwelt agieren aber Schauspieler, die sich in die Natürlichkeit der sie umgebenden Welt - man dreht fast ausschließlich an Originalschauplätzen - nicht einzufügen vermögen.

Rollenanlage, Figuresprache und Schauspiel bewirken eine Verkehrung des Caligari-Effektes: während im *Cabinett des Dr. Caligari* die Lebendigkeit der Schauspieler die formale Stimmigkeit des Dekors sprengt, steht das distanzierte und distanzgebietende Schauspiel in den Debütfilmen der angestrebten Wirklichkeitstreue entgegen.

Auch diese Beobachtung gilt für viele DEFA-Gegenwartsfilme, nicht nur für die Filme der Debütanten, in denen der Effekt durch unbefriedigende Ausbildungsergebnisse, erzwungene Unmündigkeit und unscharfe Zielvorstellungen verstärkt wird.

Übertreibung dient der Kenntlichmachung und nicht der Gleichmacherei. Natürlich ist das Schau-Spiel der Wachowiak in *Die Verlobte* keine Funktion des geforderten antifaschistischen Films. Der Zusammenhang von dominierendem Aufklärungsimpuls und der Verkümmern filmischer Mittel besteht, obwohl sich nicht wenige Gegenspiele finden lassen. Verallgemeinerung bedeutet immer auch Vergrößerung, die einem einzelnen Film bitter unrecht tun kann, deshalb hat die Einzelbetrachtung für mich weiterhin Vorrang vor allem Schubladendenken. Jeder Film steht in einem gesellschaftlichen Umfeld und er reagiert auf ästhetische ideologische Vorläufer, national und international. Dieses komplexe Einflußgeflecht muß immer mitgedacht werden, wenn an der seismographischen Funktion, die Kunst für den Zustand des Gemeinwesens hat, ernsthaftes Interesse besteht.

Der aufklärerische Ansatz, dem Tabus entgegenstanden, trug u. a. zu einer oft nur Eingeweihten zugänglichen Verschlüsselung und Geheimsprache bei - Andeutungen wucherten, Verstecke wurden eingerichtet, aber der Aufklärungsansatz verhinderte andererseits, daß sich Kunst in ästhetischer Beliebigkeit, in Lebensfremdheit und selbstgefälliger Spielerei verlor.

1991 ist nicht 1988. Als ich mich auf den Zusammenhang zwischen DEFA-Problemfilmen, Filmgestaltung und stalinistischer Kunstpolitik konzentrierte, ging es mir wesentlich darum, die Auswirkungen einer bestimmten Kunstpolitik auf Kunst zu beschreiben und dies zu einer Zeit, als diese Politik als unanfechtbar galt. 1991 macht die enge Fixierung auf Debütfilme der 80er Jahre, die eingreifendem Gegenwartsinteresse zuzuschreiben ist, keinen Sinn mehr. Der Angriff galt einem Koloß, dessen Implosion stattgefunden hat. An die Stelle von Erfolgsmeldungen, die der tägliche Medienhintergrund

unseres Lebens waren, ist Demütigung und Selbstdemütigung getreten. Im August 1990 nannte der DEFA-Film-Regisseur Dietmar Hochmuth, der auch zu den Debütanten der 80er Jahre gehört, DEFA-Filme im Westberliner Zitty-Magazin "eine subventionierte Bedeutungslosigkeit."⁴

Seine Lebensgefährtin, die Autorin Oksana Bulgakowa, die u. a. seinen Film *In einem Atem* mit ihm gemeinsam schrieb, hielt in der *Zeit*, pauschal und en detail, Standgericht über die Filme des letzten Jahrgangs.⁵

Der Mut von Leichenfledderern begegnet uns allenthalben - es wird eingestimmt in die Art Abgesang, die Christa Wolf die "absichtsvolle Entwertung der DDR-Kultur" nannte. Dieser Vandalismus erklärt sämtliche DDR-Kunst- und Kulturprodukte zum schwächlichen Ausfluß stalinistischer Gesellschaftsstrukturen. Die Form der Abrechnung geht mit Selbstgerechtigkeit einher, die dem Richter einen Sonderstatus einräumt und den Lebensnerv nicht nur von Künstlern angreift. Jeder Lebensbereich, jede Leistung "made in GDR" ist betroffen - wiederum werden Kunstdebatten, wie schon häufig in der Geschichte unseres Landes, zu Stellvertreterkriegen, die eigentlich auf ein politisches Feld gehören. Demütigung macht Angst, Angst macht wehrlos und unproduktiv. Wer hat Interesse an heimatlosen, geängstigten und unproduktiven Menschen? Gab es wirklich nur Speichellecker, die auf mehr oder weniger subtile Weise vom DDR-Sozialismus zehrten, auf der einen und die wenigen Helden auf der anderen Seite, die das Schweigen oder das Exil wählten?

Bei den gegenwärtigen Forschungen zur DDR-Filmgeschichte interessiert uns brennend, welche Filme für DDR-Zuschauer und für Kinogänger in anderen Ländern von Belang waren.

Im Filmmuseum Potsdam, das ich seit einigen Monaten leite, soll eine neue Ausstellung zur Geschichte der UFA-DEFA-Filmstadt eingerichtet werden. Welche Filme, welche Tendenzen sollen den Mittelpunkt der Schau bilden? Wie stellt man die Spannweite zwischen *Totentanz* mit Asta Nielsen und *Jud Süß* zwischen *Ehe im Schatten* und den Debütfilmen der 80er Jahre dar?

Oksana Bulgakowa fragt in ihrem erwähnten Aufsatz:

"Wer braucht die Reflexion über das vergangene Leben mit Hilfe eines Kinos, das es schon damals kaum gab? Schuldgefühle, Minderwertigkeitsgefühle, Nachholpanik kommen jetzt auf. Wenn es wieder eine bloß intellektuelle Ab-

⁴Dietmar Hochmuth: "DEFA von innen - wohin?", *Tip*, 16.8.-29.8.1990

⁵Oksana Bulgakowa: "Letztes Jahr in Babelsberg", *Die Zeit*, 15.6.1990, S. 57

rechnung mit der Filmvergangenheit wird, könnte der DEFA-Film zum zweiten und letzten Mal sterben."⁶

An Gelehrsamkeit und intellektueller Aufrechnung, die in friedlichen Zeiten eine Trutzburg sein können, die notwendige Distanz und Fernsicht zu aufreibenden Zeitläufen schafft, ist mir ebensowenig gelegen wie Hochmuth/Bulgakowa. Deren überhebliche Distanzierung, die eigene Verwicklungen übergeht, zeigt aber, daß das Brett zwar die Farbe gewechselt hat, aber dennoch nicht weniger dicht vorm Kopf sitzt. In ihrem Verständnis - und die Personen stehen für eine Bewegung, die weit über das aktuelle Beispiel hinausgeht - wäre Arbeit zur DEFA-Filmgeschichte Teil dessen, was Bulgakowa als unnötige Kulturarchäologie abqualifiziert. Archäologie heißt Wühlen in tiefster Vergangenheit. Sind 40 Jahre DDR wirklich schon so vergangen, hat man schon vergessen, daß in diesen sogenannten fünf neuen Bundesländern, und nicht nur dort, mehr als 16 Millionen Menschen leben, deren Wohnort bis vor kurzem die DDR war? Mir scheint eher, daß Bulldozer mit Schiebeschildern angerollt sind, um zuzuschütten, zu verdecken und unsichtbar zu machen. Wenn dieser Bewegung nicht Einhalt geboten wird, werden die ehemaligen DDR-Bürger allerdings bald Archäologen nötig haben, um sich überhaupt ihres früheren Lebens zu erinnern. Um der Verdrängung entgegenzuwirken, sollten wir, gerade weil uns eine Zeit internen Streits und interner Klärung nicht vergönnt war, Klarheit durch Nachdenken zu gewinnen suchen. Zu den Prägungen meiner Generation gehören Filme wie *Der Untertan* - Untertanen wollten wir nicht werden, Spießer und Militaristen bereiteten uns Unbehagen -, Filme wie *Hatifa* - wir liebten Hatifa und wünschten ihre Rettung, Sklaverei und Unterdrückung empörten uns -, Filme wie *Das kalte Herz* - der Zauber des Glasmännchens und die Angst, die der Holländer Michel verbreitete, sind unvergessen, Mitmenschlichkeit und Mut waren uns wichtig - später kamen *Karbid und Sauerampfer*, *Die Legende von Paul und Paula*, mehr als Lustspiel und Legende für den Augenblick. Wir wollen *Die Verlobte* und ihr stilles und erschütterndes Lied auf der Treppe nicht aus unseren Hirnen eliminieren, auch wenn neuerdings die Toleranz von uns gefordert wird, Schönhuber und seine Mannen als Teil der bundesdeutschen Demokratie zu ertragen.

Selbstbewertung, verbunden mit ökonomischen und politischen Umständen, könnte dazu führen, daß antifaschistische Filme gemeinsam mit Filmen, die sich um Verständnis für fremde Völker und Kulturen bemühten oder den deutschen Michel an den Ohren zogen, in Archiven vermodern. Diese Filme

⁶ebda.

sollten ausgegraben werden, gerade zu einem Zeitpunkt, da deutscher Größenwahn fröhliche Urstände feiert. Bereits im Frühjahr 1991 deutete sich eine Gegenbewegung zur Leugnung der eigenen Kultur an: Im Kino des Potsdamer Filmmuseums liefen der DEFA-Gegenwartsfilm *Paul und Paula* von Heiner Carow und der Film *Lindenhotel* von dem jungen Potsdamer Autodidakten Fayd Jungnickel, der dem Potsdamer Stasiknast gewidmet ist. Beide Filme wurden von mehr Zuschauern gesehen als *Cinema Paradiso* und *Allen gehts gut* von Guiseppe Tornatore, die in der selben Woche liefen und für die in den Medien wesentlich mehr Werbung betrieben wurde. Das bedeutet nicht, daß alle DEFA-Filme in Ostdeutschland nostalgische Triumphe feiern werden. Wiederum tut Differenzierung not: Waren Widerstandskämpfer und Sowjetmenschen in einigen DEFA-Filmen nicht allzu geschönt? Wurde es den Zuschauern nicht zu leicht gemacht, sich als potentieller Held zu fühlen? Wieviel Kraft gegen die Macht wirtschaftlicher und politischer Umstände können Filme wirklich mobilisieren? Beim Nachdenken über die Produkte der DEFA werden wir uns gewiß auch simpler dramaturgischer Rezepte erinnern, einer speziellen Ästhetik, die es immer wieder vermochte, selbst treueste Anhänger aus dem Kino zu vertreiben, der oft mißliche Zusammenhang von Politik und Filmentwicklung wird ebensowenig geleugnet werden wie der Traum von einer Gesellschaft, in der Menschen eben nicht gedemütigte, geknechtete und verbogene Wesen sind, der Traum von einer Welt, in der Menschen mit ihrer eigenen und der sie umgebenden Natur in einem friedlicheren Verhältnis leben - dieser Traum war Hintergrund für die meisten DEFA-Filme.

Politiker, Philosophen und Künstler mit sehr verschiedenen Ansichten läuten gemeinsam das Ende der Aufklärung ein. Aufklärung als Ausgangsverdikt von DEFA-Filmentwicklung führte zuweilen zu "Inhaltismus" und Thesenfilmen, die der These, die sie zu vertreten wünschten, einen üblen Dienst erwiesen. Vordergründige Didaktik und Reduzierung auf Appellfunktion schadenen möglichem ästhetischem Reichtum und gedanklicher Differenzierung. Die Verweigerung der jüngeren Regisseure führte ebenfalls zu nur mäßigen Ergebnissen, da ihnen äußere und innere Freiheit zum Extrem versagt blieb. Nicht nur ihre Bewegung zwischen Anpassung und Widerstand ist widersprüchlicher als Wolf Biermann in der *Zeit*⁷ und Walter Jens jüngst in *Sinn und Form*⁸ sie darstellten. Filmkunst war weder bloßes Feigenblatt und sichere Einkommensquelle (wenn dies auch bei festangestellten DEFA-

⁷Wolf Biermann: "Nur wer sich ändert, bleibt sich treu", *Die Zeit*, 24.8.1992

⁸Walter Jens: "Plädoyer gegen die Preisgabe", *Sinn und Form*, Nr. 5 (1990) 42, S. 861

Regisseuren mehr als in anderen Sparten zutrauf) noch kann gerade der DEFA-Film Walter Jens' Ausruf: "... welche Kunst von Weite, Rang und verweiser Kraft! Welche allgemeine Verweigerung (...) gegenüber rüdem Optimismus, blinder Rationalität ökonomischer Systeme und dem Diktat einer Ideologie, deren Effizienz sich nach dem Erreichen eines sogenannten "Weltstandards" bemaß ..." voll für sich in Anspruch nehmen. Produzieren bei der DEFA war für alle Beteiligten ein schwieriges Unterfangen: Es war ein Pendeln zwischen eigenen und geforderten Positionen, ein Nachsuchen, wo eigene Weltvorstellungen mit offiziellen Forderungen zur Deckung gebracht werden könnten, ein Beharren auf Widerstand mit der Gefahr der Beschädigung eigener Produktivität, zuweilen um den Preis jahrelanger Untätigkeit, die wiederum die Freiheit im Umgang mit filmkünstlerischen Mitteln beschädigte. Für zukünftige DEFA-Geschichtsschreibung sei daher nochmals mit Walter Jens Differenzierung in allen Punkten bei der Betrachtung dessen gefordert, was fast ein halbes Jahrhundert ostdeutscher Filmproduktion uns hinterließ. Weder der geistige Tiefflug gewisser Auftragsproduktionen noch das Beharren auf Menschenwürde und künstlerische Eigenständigkeit sollen außer Betracht bleiben.

Die abwägende, auswählende Bewertung, die im besten Falle dazu führen könnte, daß wichtige Teile der DEFA-Produktion weiterhin für Kino- und Fernsehzuschauer zugänglich bleiben, macht auch deshalb enorme Schwierigkeiten, weil Filmwissenschaft und Filmkritik wie Filmherstellung unter offizieller Aufsicht standen. Der Sozialwissenschaftler Karl Deutsch, der keineswegs die untergegangene DDR im Blick hatte, fand für diesen Umstand die Formel: "Ein Politiker hat dasselbe Verhältnis zu einem Sozialwissenschaftler wie ein Betrunkener zu einer Laterne: Er sucht Unterstützung, nicht Erleuchtung."⁹

DEFA-Filmgeschichte steht demnach - auch wenn es kluge und differenzierende Vorarbeiten zu Einzelaspekten gibt - am Anfang, nicht am Ende.

Die Arbeit über die Debütfilme der DEFA in den 80er Jahren bedarf 1990 dringend der Ergänzung. Der VEB DEFA-Spielfilmstudio gehört zur Filmvergangenheit wie die Heimatschnulzen der BRD in den 50er Jahren, wie das Oberhausener Manifest, wie die Decla, wie die UFA, wie der UFI-Konzern. Politische Einmischung in Filmproduktion in Deutschland hat eine lange Geschichte - sie beginnt keineswegs mit dem Import stalinistischer Kunstpolitik in die Sowjetische Besatzungszone. Spätestens im 1. Weltkrieg, also rund 20 Jahre nach Erfindung des Films, begann sich die deutsche Politik des Beein-

⁹Karl Deutsch, ohne Quellenangabe zitiert in *Geo*, Sonderheft Chaosforschung 1990,

flussungsmittels Film bewußt zu werden und sich seiner zu bemächtigen. Die oberste Heeresleitung in Gestalt des Generalquartiermeisters Ludendorff regte die Gründung einer Filmfirma zu propagandistischen Zwecken an. Die Aktie, die die Deutsche Bank an der UFA-Gründung hatte, die Rolle des rechten Medienzaren Hugenberg, die monopolistische Filmpolitik im Faschismus, wo Goebbels von einer Mischung aus Fritz Langs *Nibelungen* und Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* träumte, um der faschistischen Ideologie entsprechenden emotionalen Nachdruck durch Filme zu verleihen - all das ist geschichtsnotorisch. Die Filmzensur in der Bundesrepublik war gewiß wesentlich subtiler als die in der DDR, aber sie existierte trotzdem - beispielsweise konnte Staudtes Verfilmung von Heinrich Manns "Untertan" erst mehrere Jahre nach seiner Uraufführung in bundesdeutschen Kinos gezeigt werden. Nostalgische Verklärung macht deutsche Filmgeschichte vor 1945 gegenwärtig wieder einmal zu einem Eldorado begnadeter Filmschauspieler und hervorragender Filmhandwerker, die DEFA wird unter diesem Blick zu einem Abstieg in die Niederungen politisch erzwungener Erziehungsfilm. Diese simple Form allerneuester Geschichtsbetrachtung - der beileibe nicht nur Laien huldigen - erinnert lebhaft an den Gedächtnisschwund, der 1945 als Volkskrankheit grassierte und der bis heute seine Nachwirkungen zeigt.

Politische Funktionalisierung und psychosoziale Folgen deutscher Geschichte hatten von Anfang an ästhetische Relevanz. Das theaterhafte, unlebendige Schauspiel in beinahe allen DEFA-Debütfilmen stellte einen Schwerpunkt in meiner Beschreibung der ästhetischen Besonderheiten jener Filme dar. Im Nachhinein fiel mir dazu eine Passage in Kracauers Werk "Von Caligari zu Hitler" ein:

Bereits 1919 beklagte Dr. Victor E. Pordes, ein österreichischer Schriftsteller, der sich mit ästhetischen Fragen befaßte, die plumpe Form, in der der deutsche Film Stoffe und Schauplätze aus dem Leben der Gesellschaft und Probleme des *savoir-faire* aufgriff. Immer, wenn es galt, zivilisierte Umgangsformen widerzuspiegeln, so meinte er, sind die dänischen, französischen und amerikanischen Filme den deutschen haushoch überlegen an 'gesellschaftlicher Erziehung und Qualität des Schauspielereinsatzes, an Ton, Nuancierung und künstlerisch beherrschter Darstellung und schließlich an genauer Kenntnis und Beobachtung der Sitten'.

Kracauer folgert:

Es war bestimmt nicht die bloße Unfähigkeit, die eine Spiegelung der Verhaltensweisen im deutschen Film beeinträchtigte. Vielmehr erhärtet die Kritik von Pordes, was bereits an der introvertierten Tendenz aller repräsentativen Filme bis 1924 festzustellen war. Ihre Absicht war nicht, die Dinge aufzunehmen, wie sie

sind. Daß ihnen dies mißlang, war die unvermeidliche Folge der Konstruktion, die ihnen zugrunde lag.¹⁰

Die Parallele zur Schauspielerarbeit in den Debütfilmen ist offenkundig! Kunstproduktion reagiert nicht nur geradlinig auf äußere Einflüsse, sondern beinahe unabhängig von diesen Einflüssen entwickelt sich ein Rückkopplungseffekt innerhalb eines Systems. Äußere Einflüsse, zu denen auch die Absichten eines Regisseurs gehören können, modifizieren das System, machen den Selbstbetrug innerhalb der Kunstentwicklung aber keinesfalls unwirksam. Gerade bei einer von Geld und Technik dominierten künstlerischen Produktion, die aus Gemeinschaftsarbeit hervorgeht, vermag der Impuls, den ein Regisseur gibt, die ästhetische Qualität eines Films immer nur zu einem gewichtigen Teil mitzubestimmen, kaum je aber radikal zu verändern. Künstler und Handwerker verinnerlichen Verfahrensweisen, die durch eine Vielzahl von Bedingungen entstanden sind, und tragen sie weiter. Künstliche Szenarien, unlebendige Dialoge, chargierende Spielweise, die Vernachlässigung des möglichen Reichtums der lebendigen Welt, den gerade Film auf Grund seiner fotografischen Natur wiederzugeben im Stande wäre, sind Bestandteil deutscher Filmentwicklung und keine DEFA-Erfindung. Diese ästhetischen Besonderheiten finden sich im bundesdeutschen Film ebenso wieder wie in Filmen erfolgreicherer DEFA-Regisseure - sie fielen mir bei der Beschäftigung mit den DEFA-Debütfilmen besonders auf. Deutsche Filme scheinen mir dann an Überzeugungskraft zu gewinnen, wenn sie bewußt mit den ästhetischen Eigenheiten deutscher Filmentwicklung umgehen, Enge thematisieren, Künstlichkeit nicht zu verdecken suchen.

Der letzte Mann von Murnau, *Kaspar Hauser* und *Woyzeck* von Herzog, Fassbinders Filme, *Der Untertan* von Staudte und Foths *Letztes aus der DaDaeR* mögen als Beispiele genügen.

Deutsche Spielfilmgeschichte hat eine Eigenentwicklung, die sich nur zu einem Teil aus direktem politischen Eingriff und entsprechendem Druck auf die Filmemacher erklären läßt. So beklagen die Debütanten z.B. eingefahrene Szenenbildmuster, aber weil sie, um ein handwerklich bedingtes Scheitern zu vermeiden, mit gestandenen Kameramännern und Szenenbildnern arbeiten mußten, gelang es ihnen nur höchst selten, sich von abgelehnten Traditionen abzukoppeln.

Kontinuität und Veränderung stehen nebeneinander, oft im selben Film. Die DEFA beerbt die UFA und der Bruch mit UFA-Ästhetik ist keinesfalls der Tag der Gründung der neuen Firma. Ebenso wenig wird die Auflösung des

¹⁰Siegfried Kracauer, "Von Caligari zu Hitler", Frankfurt am Main 1979, S. 65

volkseigenen Studios und die Abschaffung der Zensur automatisch zu ganz anderen Filmen führen. Nicht nur Erich Kuby konstatierte bei der Analyse jüngster deutscher Geschichte in seinem Buch *Der Preis der Einheit* eine Befindlichkeit, die sich zwischen Minderwertigkeitsgefühlen und Größenwahn bewegt - ein bekanntes, gefährliches Muster.¹¹ Auch aus diesem Grunde erwarten wir Lockerheit und Unverkramptheit von deutschen Filmen in nächster Zeit sicher wiederum vergebens.

"Und in Rauch aufgelöst haben die Nazis unsere Zivilisation. Nie kann ich ohne Hohn und Spott und Ohnmacht die grauenhaften deutschen Filme sehen und die schlechten deutschen Bücher lesen und sie mit samt ihren Fernsehsprechern ihre eigene Wichtigkeit im Ton des deutschen Schatzmeisters, der die Welt zu versteinern hat (und sich selbst das größte Stück zu sichern trachtet) über den Bildschirm verbreiten hören. Und dann schau ich mir zum zehnten Mal einen Billy Wilder Film an, und nie nie nie verliere ich diese bittere Schadenfreude. Ja, sie haben sich auch selbst umgebracht. Was von uns geliebt ist, ist nichts, ist nichts, aber es drängt sich trotzdem noch vor und wird sich immer weiter vordrängen und für was Besonderes halten als die ändern und auf die ändern herunterschauen. Sprachlos und kalt, und eine Fahne wird es immer geben, die dazu weht."

Die österreichische Autorin Elfriede Jelinek schrieb diese Sätze am 1. September 1990, 50 Jahre nach Kriegsbeginn.¹²

Die jungen Regisseure produzierten unterdessen weiter. Evelyn Schmidt beendete ihren fünften Film, Karl-Heinz Lodz den sechsten. Zu den Filmen der Übergangszeit, die ich sehen konnte, gehören *Biologie* von Foth und *Architekten* von Kahane. In beiden Filmen ist der aktive Held, dem das amerikanische Kino Umsatzexplosionen und weltweiten Zuspruch verdankt, der auch DEFA-Filme zu Kinoerfolgen machen konnte, wieder auferstanden. Der aktive Held bei Kahane und Foth handelt, wie es ihm zukommt, verwickelt sich in Widersprüche und: **s c h e i t e r t !**

Endlich! Endlich ist die Tragödie möglich!

Foths Film *Biologie* ist ästhetisch ein quirliges Mix divergierender Stile, ein Potpourri aus guten Absichten und geschärftem Formwillen, dem wieder der einigende Zugriff fehlt, der scheinbar mit der Hauptfigur gefunden war, die sich kompromißlos und ohne Gefühl für das Mögliche dem Kampf für ein Naturschutzgebiet verschrieben hat.

Die Denunziation der Gegenspieler, die abgegriffenen Erfindungen für positiv gemeinte Figuren zeichnen ein überstrapaziertes Muster nach, nur daß

¹¹Erich Kuby: "Der Preis der Einheit", Hamburg 1990

¹²Elfriede Jelinek: "Ein Tag im Leben. Eintrag ins Leben", *Sinn und Form* 5, 1990, S. 880

die Helden eben nicht mehr Arbeiterführer und Parteisekretäre sind, sondern anderen Professionen nachgehen.

Letztes aus der DaDaeR, der jüngste Film von Jörg Foth, Premierendatum 7. Oktober 1990, unterscheidet sich schon dadurch von den anderen Filmen der jüngeren Regiegeneration, daß es eine Handlung im konventionellen Sinne dieses Wortes nicht zu erzählen gibt. Der Vorwand für einen abendfüllenden Spielfilm entfällt, weil man die unbrauchbare Krücke für das Lieder- und Clownsprogramm der Dichter und Schauspieler Wenzel und Mensching nicht krampfhaft festhält, sondern wegwirft. Allein dadurch scheint sich der Film als Film für ein Massenpublikum zu disqualifizieren. Ein innerer Sinnzusammenhang stiftet in diesem Nummernprogramm jedoch mehr Zusammenhalt, als es die konstruierte Fabel in Foths vorigem Film *Biologie* vermochte.

Sentimentaler, wehmütiger, wütender Abgesang auf ein untergehendes Land. "... als ich mein Land krepieren sah, fühlte ich, daß ich es liebte ...", sagt der Schriftsteller Christoph Hein in der Rolle des Müllfahrers. Die Liebe ist nicht blind: Sie sieht die Clowns im Gefängnis, bei der Ordensverleihung, die tötet, auf einer Müllkippe, wo sie mit anderem überflüssigem Unrat abgekippt werden, vor Abflußrohren, die ungeklärte Fäkalien in einen Fluß speien, vor grauen Neubausilos, im Schlachthof, an der offenen Mauer, auf einem Vereinigungstaumelbesäufnis im Harz, im U-Bahnschacht, im Museum für Naturkunde, wo nicht von ungefähr ein Saurierskelett ins Bild kommt, in einem Industriebetrieb, den die zerstörerische Kraft menschlichen Wirkens in einen giftigen, gemeingefährlichen Ort verwandelt hat. An diesem Ort erklingt der Buna-Choral. Die verwendeten musikalischen Formen, von Opern- arie über Kirchenchoral, Chanson bis Kinderlied reißen in der Montage zu Bild, Text und Spiel den schreienden Widerspruch zwischen den möglichen Polen menschlichen Tuns auf.

Ein singender Opernstar im Schornsteinfegerkostüm, das Glück und Tod gleichermaßen verkündet, setzt die Clowns über einen vergifteten Fluß, der den Namen Lethe tragen könnte ... an welches Ufer? Die unbewohnbaren Gegenden, durch die die Clowns stolpern und die den Kommentar zu ihren Gesängen abgeben, sind einheimische Orte, und sie sind es nicht nur. Die auf Naturvernichtung angelegte Produktionsweise geht in zunehmender Geschwindigkeit weiter, auch wenn die Oberfläche in diesem winzigen Teil der Welt bald so geschneigelt aussehen wird wie in dem Land, an das unser Land gefallen ist. Die Clowns spielen mit einer anspielungs-, weil zitatereichen Sprache, die nur für gebildete DDR-Bürger voll zu deuten ist, aber die Botschaft ist mehr als ein Insiderwitz für ein eingemeindetes Teilvolk. Wer *Letz-*

tes aus der *DaDaeR* derart mißdeutet, zielt an der eigenen Nase, an die es sich kräftig zu fassen gilt, vorbei. Das Clownsspiel gerät zuweilen zur Theaternummer vor laufender Kamera, und steht mitunter beziehungslos in den vom Kameramann Thomas Plenert hervorragend ins Bild gesetzten Orten des Abgesangs. Clownsakrobatik, die auf der Bühne funktioniert, wird nur selten filmisch aufgelöst. Foth vertraute zu sehr auf Bühnenregie und -programm. Dennoch hat sich Foth mit diesem Film vom halbgen, verschämten Problemfilmmuster gelöst. Surrealismus und Dada treffen sich, und schaffen endlich den radikalen Ansatz, den ich in den 20 untersuchten Debütfilmen vergebens suchte, und der handwerkliche Unebenheiten zweitrangig macht. Endlich nicht "... immer nur die Mitte, immer nur das halbe Glück, halber Zorn, halbherzige Bitte, von Leben nur das halbe Stück ...", wie Wenzel programmatisch singt.

Die zitatereichen Texte, die mit zitatereichen Bildern korrespondieren, - so ein Tunnelbild, das an *Kuhle Wampe* erinnert, ein Lauf von Kostümierten, der *Amarcord* ins Gedächtnis ruft - sind mehr als ein postmoderner Salat aus Beliebigem, denn ihre Wahl stiftet Wahlverwandtschaften - so die Verwendung von Hölderlins berühmtem Text über die Deutschen, den die Fassbinder-Protagonistin Irm Hermann spricht, die als Gefangene und Gefängniswärterin zugleich in das Spiel einbezogen ist. Die historischen Bruchstücke knüpfen Verbindungen in Vergangenheit und Zukunft.

An einigen Stellen des Films begegnen sich Leben und Fiktion auf der Leinwand. Die Clowns erzeugen Befremden, Unmut und Wut. Auch dies ist so bisher bei der DEFA noch nicht versucht worden.

Wie *Die Architekten* von Peter Kahane stellt Jörg Foths Film das Thema der Generation, die Enge der gesellschaftlichen Verhältnisse und ihre Folgen aus und treibt es auf eine schmerzhaft Spitze. Lachen bleibt im Halse stecken, auch wenn Symbolik bisweilen überstrapaziert wird. Die Odyssee der Clowns endet auf einem Friedhof. Hinter der Friedhofsmauer bellen deutsche Schäferhunde, schwarz-rot-gelbe Fahnen künden von einem einigen, vielleicht gefährlichen Deutschland, in dem die Clowns Meh und Weh wieder keinen Ort haben werden. Nirgends.

Ein Film für Intellektuelle und ähnliche Randgruppen? Vielleicht ... Warum auch nicht?! Filme, die aufs Durchschnittspublikum zielten, trafen oft genug daneben. Dieser Film hat Adressaten, die ihren Verstand, ihr Gefühl und ihre Lebenserfahrung nicht an der Kinokasse abgeben. Er richtet sich an Menschen, denen das Verschwinden ihres Landes widerstreitende Gefühle beschert, an solche, die nicht in Übereinstimmung mit dem Faktischen lebten und diese Übereinstimmung auch künftig kaum finden dürften. Potsdamer

Kinos waren jedenfalls mehrere Vorstellungen lang ausverkauft. *Letztes aus der DaDaeR* könnte mit *Architekten* durchaus den Schlußpunkt einer künftigen DEFA-Schau im Filmmuseum bilden. Der Rettungsring, den Hans-Eckhart Wenzel auf der Clownsreise mit sich schleppt, rettet nichts und niemanden. Er wird ins Museum wandern. Die Wut, der Widerstand und der Traum von einer menschengerechteren Welt sind noch lange nicht museumsreif, auch wenn das Ende aller Utopien von ehemaligen Utopisten allerorten verkündet wird.

Die jüngeren Filmemacher der DEFA-Spielfilmstudios hätten sich 1989 zur Produktionsgruppe "DaDaeR" zusammenschließen können, um endlich die Filme zu produzieren, die ihnen notwendig erschienen. Der erste Film der Gruppe war Jörg Foths Film *Letztes aus der DaDaeR*, danach folgte Peter Welz mit *Banale Tage*, der auf der Berlinale 1991 Premiere hatte, und schließlich gab es am 27. März 1991 die Studioabnahme des Films *Das Land hinter dem Regenbogen* von Herwig Kipping. Kipping galt Ende der 70er Jahre unter den Studenten der Filmhochschule neben Thomas Heise und Helke Misselwitz als der Geheimtip für ein überzeugendes Regietalent. Sein Diplomfilm über den Dichter Hölderlin sorgte 1979 vor allem wegen seiner phantastischen Bildsprache und seinen poetischen Verrätselungen für Aufsehen. Kipping begann beim Fernsehen zu arbeiten. Mit dem Stigma des gefährlichen intellektuellen Spinners versehen, gab man ihm dort nie die Chance, Spielfilmregie zu führen. Um so mehr erwarteten wir - seine ehemaligen Kommilitonen - von seinem verspäteten Debüt.

Das Land hinter dem Regenbogen, angekündigt als Provokation mit Bildern von einem deutschen Fellini, führt Foths und Welz' Tendenz zu surrealen Montagen zu einem neuen Extrem. Der Regisseur hat zehn Jahre nicht arbeiten dürfen. All die Wut, der Haß und der Frust, den er angestaut hat, explodiert in diesem Film, der einer aufbrechenden Eiterbeule gleicht. Zunächst ist man überrascht und offen für die märchenhaften Bilder einer imaginären Rückschau auf ein ostdeutsches Dorf im Jahre 1953, aber der Steinschlag symboltriefender Szenen, die bei aller Kraftmeierei geistig einsichtig bleiben, verstimmt selbst wohlgestimmte Zuschauer. Exkremente, Vergewaltigung, künstliche Spinnweben, Blut und Pappe, Tierschlachtung, geile Weiber untermalt von Totschlag und Parteiparolen. Anleihen bei Gabor Body, Bertolucci, Fellini, Juraj Jacubisko. Keine Modulation, nur schriller Schrei. Der Film mutet an wie die wörtliche Übersetzung eines fremdsprachigen Gedichtes. Die thematische Inszenierung wird mehr und mehr zu platter Leichenschändung.

Der dummen Einseitigkeit von DDR-Parteipolitik wird die dumme Einseitigkeit ausschließlich negativer Erinnerungen zur Seite gestellt. Die DDR war kein Schlachthof, in dem Parteifunktionäre und Stasioffiziere das Messer schwangen. In der DDR wurde überwiegend friedlich, fast langweilig gelebt. Konflikte waren beinahe unsichtbar. Auch deshalb hatten junge Regisseure Schwierigkeiten, ihr Unbehagen deutlich auszudrücken. Jeder Künstler hat das Recht auf eine eigene, verschärfte Sicht. Bei der Produktion seines Films *Das Land hinter dem Regenbogen* trug der Regisseur Kipping jedoch Scheuklappen. Der eingeschränkte Blickwinkel machte ihn halb blind. Deshalb ist sein Film nicht die Alternative, sondern das bloße Gegenstück zu historisch-biographischen Auftragsfilmen über Thälmann und Zetkin. Möglicherweise wird er gerade deshalb das Interesse von westlichen Schöngestirnen finden, denen eine überbordende Filmsprache wichtiger ist als der Sinn eines Films. Wenn sich die Kunstproduktion im Osten Deutschlands weiter von den Lebensproblemen der Menschen entfernt, wird sie ihren wesentlichen Vorzug verlieren. Schon jetzt ist klar, daß die Vereinnahmung der Ostdeutschen in die westliche Gesellschaft soziale und psychische Katastrophen auslöst. Filme, die diesen Umbruch darstellen, fehlen.

Wenn Rache an der untergegangenen DDR nicht ihr letzter Impuls ist, haben wir von begabten Regisseuren wie Foth, Kann, Kahane, Welz und Hochmuth vielleicht doch noch etwas zu erwarten. 1988 bewies Dietmar Hochmuth in seinem zweiten DEFA-Spielfilm *In einem Atem* fast visionäre Kraft. Er erzählt in diesem Film die Geschichte eines äußerlich unauffälligen Jungen, der im Parka und mit Nickelbrille, sich aufmacht, die Welt in Gestalt einer begehrenswerten Frau zu erobern. Er investiert ein Übermaß an Phantasie und Kraft. Aber niemand braucht seine Kraft. Die Welt ist eng und eingerichtet. Die Energie von Andreas läuft ins Leere. Unverrichteter Dinge kehrt er an den Ausgangsort seiner Odyssee zurück. Auf vielen Stationen hat er zwar nichts erreicht, aber er ist auch nicht gebrochen. Hochmuth klebt seinem Roadmovie ein Ende an, das wie das Ende von Murnaus *Letztem Mann* als ironische Provokation gemeint ist: Jahre später hat sich Andreas, der Ungefüge, alptraumhaft verändert. Als geschmieglter, auswechselbar glatter Typ stolziert er mit Aktenköfferchen über das Pflaster vom Berliner Welt-handelszentrum auf ein blitzsauberes Auto mit windkanalgeprüfter Karosse zu. Blitzsaubere Gattin, blitzsauberes Kind. Sein Gesicht ist unbeweglich, er fährt durch kalte, blitzsaubere Straßen ... Die Eigendynamik der Warenproduktion, vor der alle Utopien blaß werden, die Menschen in normgerechte Rollen drückt, leuchtet wie ein Warnsignal für die Überbewertung der materiellen Orientierung in den Industriegesellschaften.

In dieser Welt, die bald die unsere sein wird, müssen wir Ostdeutsche uns zurechtfinden. Noch hoffen wir darauf, daß wieder Filme entstehen, die diesen komplizierten Prozeß begleiten, statt sich aus Ratlosigkeit auf ästhetische Spielereien zurückzuziehen.

Im Frühjahr 1991 sahen die DEFA-Studios in Babelsberg aus, als solle *High Noon* in ihnen gedreht werden. Geistige Lähmung und ökonomische Krise materialisierte sich in gespenstischer Szenerie.

Manchmal laufen alte und neue DEFA-Filme im Filmmuseum, selten findet man sie in den Programmen der Fernsehsender, im kommerziellen Kinobetrieb haben sie keine Chance. Ist es Zeit, den Grabgesang für die Filmfirma anzustimmen?

Während der Vereinigung beider deutscher Staaten gab es eine kurze öffentliche Debatte um die Eigenheiten und Werte, die DDR-Bürger in die größere Bundesrepublik einbringen könnten. Die Debatte ist beendet. Ost- und Westdeutsche erleben dennoch täglich, daß sie unterschiedlichen Kulturen angehören, von unterschiedlichen Gefühlen bewegt werden, unterschiedlich denken und handeln.

In den Medien ist viel von Angleichung die Rede. Wer sich dabei wem angleichen soll, ist sonnenklar. Der Bürgerrechtler Jens Reich setzt sich dafür ein, die unterschiedlichen Kulturen nicht zu leugnen, weil er die Gleichheit weder für gegeben noch für anstrebenswert hält.

Er plädiert für ein fruchtbares Nebeneinander verschiedener Lebensweisen. Voraussetzung für diese Utopie wäre u.a. der Abbau von Angst, als Ostler erkannt und für minderwertig gehalten zu werden. Die realen Bedingungen dafür sind mehr als ungünstig. Aber die zivile Invasion des Westens erzeugt mit Sicherheit ein Widerstandspotential, zu dem die Mobilisierung der Erinnerung an das Vergangene gehören wird.

Deshalb ist die Beschäftigung mit DDR-Geschichte, zu der auch die DEFA und ihre Produktion gehört, noch auf Jahre hinaus mehr als eine Nische für abseitige Akademiker.

AUGEN-BLICK *Bisher erschienene Hefte:*

Heft 1-2 Der neueste deutsche Film - Zum Autorenfilm.

1985 2. Aufl. 1987, 85 S. Vergriffen

Heft 3 Probleme der Filmanalyse

1986, 68 S. Vergriffen

Heft 4 Zur Rhetorik der Filmkritik

1987, 72 S. DM 4.50

Heft 5 Heimat

1988 112 S. DM 7.--

Heft 6 Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergman: "Das Schweigen"

1988, 86 S. DM 4.50

Heft 7 Feminismus und Film

mit einem Überblick der Frauenfilmgruppe Marburg: Zum Stand der feministischen Filmtheorie, und Beiträgen von Annette Brauerhoch, Ursula Simeth und Martina Wiemers
1989, 85 S. DM 6.--

Heft 8 Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk

mit Beiträgen von Helmut H. Diederichs, Günter Giesenfeld, Helmut Herbst, Peter Lähn und Ulrich Rügner
1990, 92 S. DM 6.--

Heft 9 Tatort: Normalität als Abenteuer

mit Beiträgen von Thomas Koebner und Egon Netenjakob sowie Notaten zu einzelnen *Tatort*-Filmen
1990, 93 S. DM 6.--

Heft 10 Versuche über den Essayfilm

mit Beiträgen von Dagmar Arnold, Peter Braun, Orkun Ertener, Hanno Möbius, Stephanie Ruhfaß, Birgit Thiemann, Thomas Tode und Guntram Vogt
1991, 124 S. DM 6.--

AUGEN-BLICK *Bisher erschienene Hefte:*

Heft 11 Medien-Krieg. Zur Berichterstattung über die Golfkrise

mit Beiträgen von Klaus Bednarz, Jürgen Felix, Günter Giesenfeld, Reinhard Görisch, Heinz-B. Heller, Knut Hickethier, Dietrich Leder, Gerhart Pickerodt, Mike Sandbothe, Peter Voß, Peter Zimmermann

1991, 92 S., DM 6.--

Heft 12 Amerika! Amerika? Bilder aus der neuen Welt - Bilder der neuen Welt

mit Beiträgen von Günter Giesenfeld, Heinz-B. Heller, Knut Hickethier, Guntram Vogt, Hartmut Winkler und Peter Zimmermann

1992, 95 S., DM 8.--

Heft 13: Etwas geht zu Ende. Dokumentarfilmdebatten im letzten Jahr der UdSSR

mit Beiträgen von Igor Gelejn, Leonid Gurewitsch, Wladilen Kusin, Sergej Muratow, Leonid Shuchowizki u.a.

1992, 90 S., DM 8.--

Nachbestellungen für die Hefte bis Nr. 11 bitte nur an die Redaktion.

Nachbestellungen ab Heft 12 und Abonnements an den Verlag

(Anschriften siehe Impressum).

Geplante Hefte:

Zur Ethik des Journalismus

Zum Unterhaltungsfilm der UFA

Erscheinungsformen des Dritten Kinos