

Wolfgang
Kohlhaase

UM DIE ECKE IN DIE WELT

Über Filme
und Freunde

Mit einer Laudatio
von Andreas Dresen

Ausgewählt
und herausgegeben
von Günter Agde

Neues Leben

Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie darf ohne vorherige schriftliche Genehmigung
weder ganz noch auszugsweise kopiert, verändert,
vervielfältigt oder veröffentlicht werden.

ISBN 978-3-355-01825-8

1. Auflage 2014

© für diese Ausgabe:

Das Neue Berlin Verlagsgesellschaft mbH, Berlin

mit freundlicher Genehmigung der

henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin GmbH

Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Buchgut, Berlin, unter Verwendung
eines Fotos von picture-alliance / ZB

www.neues-leben.de

Andreas Dresen
Laudatio für Wolfgang Kohlhaase

»In den folgenden drei Tagen werde ich Ihnen erklären, wie man ein Drehbuch schreibt. Am vierten Tag bin ich weg, denn dann würden Sie merken, dass ich es selbst nicht weiß.« So spricht Wolfgang Kohlhaase gerne, wenn er beispielsweise Studenten etwas über seine Arbeit erzählen soll.

Das ist keine Koketterie, sondern die Klugheit eines Mannes, der weiß, auf welch rätselhaftem, unerklärlichem Gelände man sich von Zeit zu Zeit bewegt, wenn man Filme erfindet ...

Ich bin mit Wolfgangs Geschichten aufgewachsen. Manche zielten auf die Jahre, in denen er noch ein Kind war, den Krieg, die Nazizeit, andere mitten in die Gegenwart: ICH WAR 19, DER NACKTE MANN AUF DEM SPORTPLATZ, SOLO SUNNY, DER AUFENTHALT. Filme, die Wolfgang geschrieben hat. Sie haben meine Sicht auf die Welt und das Kino nachdrücklich geprägt.

Die Kunst von Wolfgang ist Poesie in Kurzform. Pathos oder Sentimentalität sind ihm fremd. Er beschreibt komplizierte Dinge mit einfachen Worten. Seine Texte sind klar und direkt. In ihrem Lakonismus treffen sie trotzdem mitten ins Herz. Das hat damit zu tun, dass er die Menschen und seine Figuren mit Liebe betrachtet.

Kleine Leute und ihre großen Träume. Bei Wolfgang ist das lustig, aber nie lächerlich. Er wirkt mit seinen vielen Jahren manchmal wie ein großer Junge, der sich gerade einen neuen Streich ausgedacht hat. Im Gespräch reibt er sich bisweilen die Hände an der Brust, so wie andere sich an der Stirn kratzen. Es ist eine unbewusste Geste, als wolle er sich im Gedankenflug seiner Körperlichkeit versichern, sich konzentrieren, ohne grüblerisch zu sein. So bleibt er im Nachdenken offen.

Die gemeinsame Arbeit ist wunderbar unkompliziert. Es geht darum, eine Sache so gut wie möglich zu machen, da ist Wolfgang pragmatisch und vollkommen uneitel. »Dramaturgie ist ein Sys-

tem von Regeln gegen die permanente Bereitschaft eines Publikums, sich zu langweilen.«, sagt er. Sätze wie dieser führen einen in Versuchung, ständig mitzuschreiben.

Wolfgang hat ein unglaubliches Gedächtnis für besondere Dialoge, besondere Begebenheiten. Manchmal scheinen sie Jahrzehnte bewahrt, bis er die passende Szene für sie gefunden hat ...

Jede Art von Künstlerattitüde ist ihm fremd, intellektuelle Phrasendrescherei sowieso. Seine Kunst hat immer etwas mit Partnerschaft, Freundschaft zu tun. Wolfgang trifft sich nicht nur mit Menschen, um mit ihnen zu arbeiten. Er möchte mit ihnen das Leben teilen. Er ist treu. Gerhard Klein, Konrad Wolf, Frank Beyer hießen einige seiner wichtigsten Weggefährten.

Große historische Brüche haben sein Leben geprägt. Das Ende der Nazizeit, der Bau und Fall der Mauer. Alles auch in seiner Stadt, hier in Berlin. Dass er sich immer für Menschen interessiert hat und nicht für Ideologien, machte die Übergänge in Bezug auf die künstlerische Arbeit leichter ...

In unserem Film WHISKY MIT WODKA wird der Regisseur von einem Bühnenarbeiter gefragt, was denn nun eigentlich die Botschaft seines Drehbuchs wäre. Wolfgang lässt ihn antworten: »Die Botschaft, wie Sie es meinen, gibt es vielleicht nicht. Man macht einen Film ja nicht, weil man Bescheid weiß, sondern um etwas zu entdecken. Film ist Vermutung, verstehen Sie? Es geht um immer neue Bilder für die Dinge, die sich immer wiederholen. Wie soll ich es ausdrücken? Die großen Phänomene. Die Liebe, der Tod und das Wetter.«

Wolfgang Kohlhaase sagt: »Ein Drehbuch schreiben ist das Notieren einer Geschichte zum Zwecke ihrer Verfilmung.« So einfach ist das. Und doch so schwer.

2014

ÜBER EIGENE UND ANDERE FILME

Hilfe Filme! Ein Volontär geht ins Kino

Wirklich gute Filme sollen noch unsere Vorfahren gesehen haben. Abgesehen von den Klavieren, die damals im Hintergrund der Kinos standen und während der Vorführung bedient wurden, der Inhalt, der machte es damals. Da gab es immer ein armes Mädchen und immer einen reichen Grafen, sie liebten sich immer, und sie heirateten sich immer, und alles war so wundervoll unbekümmert kitschig.

Heute hat sich der Film entwickelt. Der Kitsch ist veredelt und will alles andere sein: Kunst, gute Unterhaltung, leichte Unterhaltung, beschwingte Unterhaltung, nur nicht Kitsch. In den alten Filmen liebte man sich oder nicht, man lebte oder starb, und wenn jemand tot war, blieb er tatsächlich liegen. Heute darf man in dieser Hinsicht vor dem letzten Bild nie sicher sein.

Das ist symbolisch für die Situation der Hersteller und ihrer Kreise. Sie wissen selbst nicht genau, ob sie leben oder tot sind. Früher war auch eine Fliege eine Fliege; seit die Fliegen ein Theaterstück sind, ist das nicht mehr so sicher. So teilt man sich in schlechte Philosophen und in gute Geschäftsleute oder verbindet beides. Dementsprechend sehen viele Filme aus, jedenfalls die am Kurfürstendamm:

MIRANDA (England)

Hier hat ein Mädchen einen Fischeschwanz, das ist ein neuer, ziemlich blöder Einfall. Drei Männer lieben dieses Mädchen vergebens, wobei die geliebten kleinen männlichen Schwächen offen zutage treten; das ist ein alter, ziemlich abgedroschener Einfall. Aus der Verbindung dieser Einfälle besteht der Film (Hersteller: J. Arthur Rank).

DER DOPPELADLER (Frankreich)

Hier ist der Kitsch, der mehr sein will, unter der Regie Jean Cocteau. Eine aus der Nähe schaurige und aus der Distanz lächerliche Geschichte. Ein Anarchist will die Königin-Witwe ermorden, doch sieht er ihrem verstorbenen Gatten ähnlich, worauf sie sich zu lieben beginnen. Nach mancherlei Verwicklungen aber erdolcht er sie doch, nicht ohne vorher Gift geschluckt zu haben. Sie fallen anschließend beide sterbend eine Treppe hinunter. Diese Treppe nach unten ist symbolisch.

HERZKLOPFEN (Frankreich)

Dabei fängt es ganz gut an. Es gibt eine Schule für Taschendiebe, wer arbeitslos ist, wer keine Papiere hat, besucht sie. Ja, es bleibt ihm auch kaum etwas anderes übrig, als Taschendieb zu werden. Bis dahin ist der Film nicht ungläubwürdig. Aber dies Stück groteske Wahrhaftigkeit ist nur ein Ausflug, vielleicht sogar ein unfreiwilliger. Zum Schluss bekommt die arme Taschendiebin den Diplomaten, dem sie die Taschenuhr stahl: Danielle Darrieux verkürzt die Längen etwas.

DER ENGEL MIT DER POSAUNE (Österreich)

Der Engel mit der Posaune ist ein Firmenschild, nicht etwa die auf den Plakaten groß angekündigte Paula Wessely. Sonst allerdings macht diese alles. Sie hat zuerst einen Liebhaber, dann einen Ehemann, dann zwei Söhne, mehrere Enkel und meistens den Kopf oben. Im Laufe des Films wird sie fast achtzig Jahre alt. Dem Zuschauer wird die Zeit nicht ganz so lang.

DIE LETZTE ETAPPE (Polen)

Die Aufführung des polnischen Films *DIE LETZTE ETAPPE* in Deutschland verlangt mehr als fachliche Stellungnahme. Es ist der Film über das Frauenlager des Konzentrationslagers Auschwitz, Frauen aus allen Ländern des unterdrückten Europas zeigend, in einem Maße erniedrigt wie vielleicht niemals zuvor. Menschen, kämpfend leidend, verzweifelt, sterbend oder auf den Sieg der Freiheit hoffend. Die Nummern, die in ihre Haut gebrannt waren, wurden in deutschen Listen geführt, die Ermordeten aus deutschen Listen gestrichen, die ihnen abgeschnittenen Haare von deutschen Stellen gesammelt, das Lager von Deutschen ausgedacht, errichtet und bewacht. Das alles sagt der Film. Er beweist einen Teil des ungeheuren Verbrechens, das im Namen Deutschlands begangen wurde. Wir Deutschen müssen es wieder gutmachen. Mit den Menschen aller Welt teilen wir die Erschütterung, die dieser Film weckt. Aber sie bekommt nur wirklichen Sinn, wenn durch sie unsere Kraft gestärkt und unsere Bereitschaft gefestigt wird, unser Bestes daranzusetzen, eine Wiederholung der barbarischen Taten der Vergangenheit unmöglich zu machen.

Fachlich ist genug Lobendes zu diesem Film zu sagen. Seine dokumentarische Darstellung des Konzentrationslagers ist ungewöhnlich stark. Aber daneben tritt die künstlerische Dichte der Spielhandlung nicht für einen Augenblick zurück, sie erscheint, wenn man so sagen darf, gar nicht als Spielhandlung, sie verschmilzt so mit der furchtbaren Kulisse, dass nur ein Bild bleibt in jedem Ausdruck jeden Gesichts: Auschwitz. Es ist schwer, aus dieser geschlossenen Leistung internationaler Schauspieler einzelne Namen hervorzuheben. Barbara Drapinska war die polnische Hauptdarstellerin. Gurezkaja und Winogradowa ihre sowjetischen Kolleginnen. Wanda Jakubowska, die Regisseurin, war bis zur Befreiung selbst in Auschwitz.

Dies ist, wie gesagt, kein Film nur zum Ansehen. Seine große Handlung, der Kampf um die Menschlichkeit, ist nicht abgeschlossen, und wir besonders müssen dazu beitragen, das positive Ende zu erringen.

ROTATION (Sowjetische Besatzungszone)

Ein deutscher Arbeiter, von den Nazis verfolgt, weil er Kommunist ist, von manchem alten Freund nicht verstanden, in einer der ersten brennenden Nächte des Krieges in Berlin, sagt: Man muss die Menschen lehren, sich zu lieben.

Der Satz könnte als Motto über dem Film stehen, der thematisch das Gegenteil aufzeigt. Was geschah, weil wir uns nicht liebten, weil wir uns nicht verstanden, weil wir nicht zusammenhielten, weil nicht die Vernunft uns beseelte, die uns unsere gemeinsamen Interessen erkennen ließ? Der Arbeiter Hans Behnke lebt das Leben von Millionen. Im Elend der Krise um 1930 drohen ihm Frau und Kind fast zu verhungern, er ist verbittert gegen die da oben. Gegen wen eigentlich da oben? Sein ehrliches Gefühl wird nicht zur klaren Erkenntnis. So ist er näher daran, an den Wänden hochzugehen, als die Tür ins Freie zu finden.

Ein paar Jahre später ist diese Tür von innen nicht mehr zu öffnen. Behnke ist bestimmt kein Faschist, aber auch kein Antifaschist. Behnke ist Maschinenmeister. Man drängt ihn in die Partei. Er lässt sich drängen. Man holt die Juden aus dem Haus. Er lässt es zu. Erst in der Nacht, als die Nachbarhäuser brennen und seine eigenen Fenster zerbrechen, als ihn sein Schwager, der Illegale, oben erwähnt, besucht und seine Hilfe beim Drucken von Antikriegs-Flugblättern fordert, kehrt Behnke um. Er verliert die Freiheit (sein in der HJ erzogener Sohn denunziert ihn), er verliert seine Frau (sie stirbt in den letzten Tagen des Kampfes um Berlin); und er gewinnt die Erkenntnis, die man nicht mehr verlieren kann, wenn man sie einmal besitzt: Das alles geschah, weil wir nicht zusammengingen. Das alles würde wieder geschehen, wenn wir nicht zusammengingen.

Der Regisseur Wolfgang Staudte beherrscht die Form der in sich geschlossenen kleinen Szene, er reiht so Motiv an Motiv, nicht alle sind gleich gelungen, nicht jedes stimmt genau auf das folgende, aber doch entsteht schließlich ein Streifen von ausgezeichneter Wirksamkeit. Manche Szenen werden lange unvergessen bleiben. So einmal, als die lapidare Benachrichtigung vom Tod des Schwagers im KZ ins Haus kommt; die Frau liegt vom Weinen ge-

schüttelt auf dem Bett, während der Teekessel, von niemandem beachtet, laut und schrill pfeift, und der Mann nimmt langsam einen Aschenbecher vom Tisch und wirft ihn in das »Führer«-Bild. Oder der Augenblick, in dem die letzten Überlebenden des Moabiter Gefängnisses erschossen werden sollen, und sowjetische Soldaten eindringen. Die Gefangenen stehen in einer Ecke des Hofes zusammengedrängt, während das Gefängnis den Besitzer wechselt, ganz langsam gleitet die Kamera an ihren Körpern entlang, und in ihren Augen und Gesichtern erwacht die Erlösung.

Paul Esser spielt den Arbeiter Behnke, einfache Gedanken einfach aussprechend und in die Tat umsetzend, ohne zu vereinfachen, ohne das Gefühl zu erwecken, er stiege »hinunter«, wie das bisher im bürgerlichen »Kino« üblich war. Ein für den deutschen Film bisher ungewöhnlicher Darsteller, Reinhold Bernt, macht den Antifaschisten Kurt Blank zur geschlossensten Gestalt des Films. Es gab viele neue Gesichter: Irene Korb, Brigitte Krause, Karl-Heinz Deikert, wohlthuende neue Gesichter, die man gern wiedersehen wird. Bruno Mondini führte die Kamera sehr sauber und eindringlich. Er machte das Experiment, sich auf keine Experimente einzulassen.

ROTATION gibt den Menschen eine gute Gewissheit: dass es immer und gerade heute am Menschen selbst liegt, was aus ihm wird.

DER HELLE WEG (Sowjetunion)

Verdienstvoll ist es zweifellos, die Welt der Operette (oder Filmoperette) mit der wirklichen Welt in Einklang zu bringen; sie wegzuführen aus den Bereichen adliger Familienkonflikte und hin zu den Problemen des Publikums. Diese locker zu behandeln, wäre ihre Aufgabe.

Der sowjetische Film *DER HELLE WEG* ist ein Versuch in dieser Richtung. Interessant und gut ist der Vorwurf. Es ist die alte Geschichte vom Aschenbrödel. Im Märchen holt sie ein Prinz in sein Schloss, das Glück kommt von außen zu ihr, ohne ihr Zutun, wie in moderneren Märchen der Geldbriefträger. In diesem Film aber ist das Schloss eine Fabrik. Und Tanja, das kleine, unscheinbare Mädchen vom Dorf, erarbeitet sich das große Glück des freien,

schöpferischen Menschen. Sie kommt dahinter, dass man mehr Maschinen bedienen kann, als bisher üblich, sie wird ausgezeichnet, ihr Name steht in den Zeitungen, schließlich ist sie Ingenieurin.

Aber leider bringt ein gutes Thema die gute Form nicht zwangsläufig mit sich. DER HELLE WEG hat viele Fehler, fundamentale und weniger schwerwiegende. Ihm fehlt die durchgehende große Linie, die Schnur, auf die man die Perlen reihen könnte. Aber auch die einzelnen Szenen sind keine Perlen. Es gibt Bilder wie auf einer bedruckten Bonbonschachtel, und andere, die sich um eine belehrende Aussage bemühen, sie folgen übergangslos aufeinander. Unmotivierter Groteske wechselt mit Szenen, die ernst genommen werden wollen. Auch die Personen sind wenig organisch entwickelt, bei mancher Gelegenheit plastisch und anschaulich, dann wieder pathetisch und unpersönlich. Regie führte G. Alexandrow, in der Hauptrolle Ljuba Orlova.

ES WEHT EIN FRISCHER WIND (Sowjetunion)

Der Tanker »Derbent« wird im Wettbewerb von seinem Schwesterschiff überholt, weil auf der Werft seine Maschinen schlecht überholt wurden. Nach diesem Ergebnis aber beginnt ein frischer Wind zu wehen, weniger auf dem Kaspischen Meer, als auf dem »Derbent«, der es befährt – zu langsam befährt. Der Ingenieur Bassow hatte auf der Werft an den »Derbent«-Motoren gearbeitet. Aber kein Mensch wollte auf ihn hören, als er sagte, dass er schlecht gearbeitet habe. Er wurde als Nörgler versetzt, eben auf diesen »Derbent«, wo er nun als Obermechaniker Dienst tut. Auch seine Frau, Telegraphistin einer Küstenstation, verstand ihn nicht. Hier setzt die Handlung eigentlich ein. Bassow, die Landratte, hat fünf Maschinisten unter sich, Seeleute. Natürlich gibt es anfangs Spannungen, doch dann wird gezeigt, dass eine tüchtige Landratte und fünf tüchtige Seeleute zusammen sechs tüchtige Sowjetbürger sind. Sie überholen die Maschinen auf See, sie entdecken den Fehler, der die Tourenzahl drückte. Schließlich, als der Schwesertanker defekt auf See liegt und in Brand gerät, reißen sie das Steuer herum, das der herzverfettete Kapitän und der Steuermann, ein

»Romantiker des Meeres«, auf den die dummen Mädchen hereinfallen und dem die gewitzten Ohrfeigen geben, in Fluchtrichtung gestellt hatten. Sie rudern zu Hilfe, der Brand wird gelöscht, das Schiff wird gerettet.

Das ist kurz und grob der Inhalt des Films, an dessen gutem Ende der Tanker »Derbent« und seine Besatzung im Hafen gefeiert werden, und Bassow auch seine Frau wiederfindet. Es ist der Sieg der Tatkraft über die Gleichgültigkeit, der Triumph der selbstkritischen Arbeit über die behagliche Selbstzufriedenheit.

Der Film hat das Milieu vollkommen eingefangen oder das Milieu ihn. Die fünf Maschinisten vertuschen mit seltenem Erfolg, dass sie im Nebenberuf Schauspieler sind. Wo sie sitzen, weht die Luft einer kleinen, abgelegenen Hafenstadt, wo sie arbeiten, arbeiten wirkliche Schiffsmotoren. Sie vereinen breiten, urwüchsigen Volkshumor mit der gerissenen Pffiffigkeit alter Seefahrer. Die Photographie von A. Iwanow ist ausgezeichnet, ganz der Verdichtung der Atmosphäre zugetan, obgleich sie und der Regisseur Alexander Feinzimmer sich beim Brand des Tankers auf hoher See einige Möglichkeiten entgehen ließen. Einige Namen aus der unvollkommenen Liste der Schauspieler: A. Krassnopski, W. Merkurjew, W. Kuznezow und A. Gorjunow.

CASANOVA (Frankreich)

Obleich vom Titel nicht viel zu erwarten ist, hätte man von den Franzosen doch etwas mehr Temperament erwartet. Aber die Liebe wird in jedem besseren schlechten Film interessanter demonstriert als hier. Casanova säbelt im Duell einige Gegner nieder, in zunehmendem Maße bekommt auch der Zuschauer Stiche im Herz. Der alte Casanova, obgleich wir ihn nicht kennen, war sicher doch kein Operettenheld wie dieser hier. Die Photographie, sonst oft Lichtblick auch schlechter französischer Filme, bietet ebenfalls wenig. In der undankbaren Hauptrolle: Georges Guétary.

1949

Die Ostberliner Jugendzeitschrift Start erschien als »illustriertes Blatt der jungen Generation« wöchentlich mit 12 Seiten im schwarzweißen Bleisatz: erste Ausgabe 7. Juni 1946, letzte Ausgabe 2. Dezember 1949, anschließend wurde das Personal der Redaktion von der FDJ-Tageszeitung Junge Welt übernommen. W. K. arbeitete beim Start zunächst

als Volontär, dann als Redakteur und Autor. Er schrieb zahlreiche Texte: Reportagen, Feuilletons, Miscellen etc., oft unter dem Pseudonym Wolf Haase und auch zusammen mit anderen Autoren. Die Auswahl sammelt die Texte Kohlhaases mit Bezügen zu Film. MIRANDA, GB 1948, Regie Ken Annakin, DER DOPPELADLER (L'Aigle à deux têtes), F 1948, Regie Jean Cocteau, HERZKLOPFEN, auch ZUM KLEINEN GLÜCK (AU PETIT BONHEUR), F 1946, Regie Marcel L'Herbier, DER ENGEL MIT DER POSAUNE AU 1948, Regie Karl Hartl in: Start Nr. 22/1949, DIE LETZTE ETAPPE, (OSTATNI ETAP) P 1949, Regie Wanda Jakubowska, Produktion Film Polski in: Start Nr. 36/1949, ROTATION, SBZ 1949, Regie: Wolfgang Staudte, Produktion DEFA Potsdam-Babelsberg in: Start Nr. 39/1949, DER HELLE WEG (SWETLY PUTI), UdSSR 1940, Regie Grigori Alexandrow, Produktion Mosfilm Studio Moskau, in: Start 46/1949, ES WEHT EIN FRISCHER WIND (TANKER DERBENT) UdSSR 1940, Regie Alexander Fainzimmer, Produktion Filmstudio Odessa In: Start Nr. 48/1949, CASANOVA, (LES AVENTURES DE CASANOVA), F 1948, Regie Jean Boyer In: Start 49/1949, (unterzeichnet mit Wolf Haase, dem Pseudonym Wolfgang Kohlhaases).

BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER

Eine Erinnerung

Bei BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER ging es mal wieder darum – es ging ja immer darum! –: Wie ist die Welt? Darauf konnte man sich schwer einigen, und wenn man darüber einig wurde, hieß die abgeleitete zweite Frage: Wie soll man sie dann zeigen? Darum ging es eigentlich vierzig Jahre lang.

Wir hatten uns damals zum Neorealismus bekannt, wenn wir nach unseren Vorbildern gefragt wurden. Andere fielen uns nicht ein. Einige entgegneten, der kritische Realismus, auch der sozialkritische, kann doch für die Fragestellung des Sozialismus kein Vorbild sein. Wo ist das Positive? Gut, zugegeben, es gibt solche jungen Leute an der Straßenecke, aber es gibt doch auch ganz andere, und warum wird der Film über die gemacht und nicht über die anderen?

Bei irgendeiner Abnahme hatte ein hochrangiger Mann geäußert, er hätte jetzt einmal genau hingesehen: Das sei ja wohl ein Film über das Alltagsleben der Jugend in der DDR, so müsse man es ja sehen, und in diesem Film schein nur dreimal die Sonne. Und er setzte sich. Einige Leute waren durch diesen Satz etwas angeschlagen, denn er war von großer Beweiskraft. Ich weiß noch, wie ich erwiderte – wir waren ja nicht so verängstigt: »Um zu einer solchen Beobachtung zu kommen, muss man allerdings bis drei zäh-

len können.« Aber es gab auch andere Leute, die den Film – auch aus politischen Gründen – mochten und sagten: »Das ist gut, auch solche Leute muss es auf der Leinwand geben. Aber im nächsten Film muss gezeigt werden, dass es auch eine andere Jugend gibt.«

Es ging darum, welche Rolle die FDJ spielte, die kommt im Film ja nur einmal vor. Es gab den Wunsch, dass die politischen Institutionen des Alltagslebens, die Partei- und FDJ-Sekretäre, die es in jedem Betrieb gab, in einem Film, der dort spielt, auch vorkommen sollten. Und die schlechteren Filme hatten ja auch zuweilen solche Pfeife rauchenden Weisheitszähne. Man hatte wohl auch die illusorische Vorstellung, man könnte eine so flüchtige und gerade erst auf die Welt gekommene Institution mit dem Gewicht eines Priesters oder Pfarrers ausrüsten, aber die sind schon seit 2000 Jahren da, sind also Standardmodelle. Man dachte, wenn die einen Pfarrer haben, haben wir unser Pendant. Ein FDJler ist nur einmal drin, den spielt Hartmut Reck. Er und Ekkehard Schall haben einen kurzen Dialog. Die Figur, die am ehesten für die Gesellschaft stand, spielt Raimund Schelcher, er ist Volkspolizist, der sich mit Behutsamkeit und Respekt zu schwierigen Fragen verhielt. Das war nicht listenreich von uns.

Ich habe damals viele Polizeiakten gelesen und auch mit Leuten geredet, denn der Stoff, der sich in Aktenlagen und in Delikten zeigte, hatte sehr viel mit der allgemeinen Realität zu tun. Wenn man mit Leuten von der Volkspolizei sprach, traf man Realisten, die waren auf der Straße und wussten, es hilft ihnen oft wenig, was im »Neuen Deutschland« steht. Ich wollte Leuten wie diesen in einer solchen Figur gerecht werden und mir kein Zaubermännchen ausdenken.

Dann kam der Film heraus und wurde bei Teilen der Kritik und beim Publikum ein deutlicher Erfolg. Damit waren die Leute, die ihn nicht so mochten, nicht in der besten Position. (...) Unter den politischen Funktionären oder denen, die im engeren Sinne das Filmwesen zu verwalten hatten, traf ich in all den Jahren Simplifikateure, aber auch Freunde des Kinos, die wussten, wir kommen nur mit der Wahrheit ein Stück weiter, anders wird es wohl nicht gehen. Beides gab es. Auch unter Kollegen habe ich Leute getroffen, die mit drei Handgriffen ganz gut zurecht kamen. Wenn man

sie ihnen angeboten hat, haben sie sie auch benutzt. Es war nicht so simpel. Hier ist das permanent gute Gewissen, was verletzt ist, und hier ist die permanente Uneinsichtigkeit.

Der Film hatte also auch ein paar Freunde. Er wurde auf irgendeiner Konferenz kritisiert, wohl auf der Filmkonferenz, auf der ich auch geredet habe, wofür mir hinterher Martin Hellberg dankbar war, an den ich aber nicht gedacht hatte. (...) Ich habe, nebenbei gesagt, immer gedacht, es wäre merkwürdig, wenn man Filme über eine konfliktreiche Welt machen will, dass man dabei selbst keine Konflikte hätte. Ich dachte, unser Konflikt ist das Wunschdenken und die Wirklichkeit, die Utopie und die Realität, worüber man sich wohl ein Leben lang streiten wird. Also ich war nicht erschrocken oder habe gedacht, wer diesen Film nicht liebt, bringt mein Weltbild durcheinander.

1957

In: *Spur der Filme*, Zeitzeugen über die DEFA. Hrsg. Ingrid Poss, Peter Warnecke. Ch. Links Verlag Berlin 2006, S. 120 f.

DER FALL GLEIWITZ **Eine Erinnerung**

Der Film hatte einen politischen Gedanken. Wir befanden uns im Kalten Krieg. Da war der Luftkorridor, und es waren immer Zwischenfälle möglich. Wenn man die Definitionshoheit hat, kann man ein Ereignis herstellen, wie man will. Und sollte man zu solcher Mechanik, an einem historischen Beispiel, nicht einen Film machen? (...) Und natürlich kannten wir Hitlers Satz vor den Generälen am 20. März 1939: »Ich werde Grund zur Auslösung des Krieges geben, gleichgültig, ob glaubhaft.« (...)

Dieser Stoff kam uns sofort entgegen. (...) Wir wollten Leute zeigen, die in bestimmten Zusammenhängen funktionieren, und zugleich noch etwas anderes versuchen, nämlich etwas vom Gemüt des Faschismus in Deutschland zeigen.

Also wir wollten keinen über Einfühlung hergestellten Bericht über den Fall Gleiwitz. Und irgendwann verband sich dieser

Stoff mit der Erinnerung an den tschechoslowakischen Film DIE WEISSE TAUBE von František Vlácil, mit dieser Symmetrie der Bilder und ihrer Kälte und Nüchternheit. Und wir überlegten, ob wir das nicht auch so machen könnten, und guckten uns Fotos aus der Nazizeit an. Auch bei Leni Riefenstahl findet man das: die Mittelachse, den einen Mann, der durch alle anderen geht, die Blöcke, die Symmetrie, die die Perspektive vermeidet. Wir wollten dem Publikum ein kaltes Bild dieser Vorgänge vermitteln.

Wir wollten uns den Film von Vlácil in Prag noch einmal ansehen und den Kameramann befragen. So lernten wir Jan Čuřik kennen, und der wollte unseren Film machen und war auch für unsere Überlegungen zu gewinnen. Rücker und ich schrieben im Kontakt zu Klein das Drehbuch im Bewusstsein der beabsichtigten Stilis- tik. (...)

Wir fuhren nach Gleiwitz und fanden dort noch den Sendeturm und das Original-Sendehaus und besichtigten alles. Der Sendeturm bot auch wieder die Symmetrie an, denn der stand beim Blick von der Straße aus wirklich symmetrisch dahinter. Wir überlegten, ob wir eventuell auch etwas von oben machen könnten, und stiegen auf den Turm. Er hatte eine Holzkonstruktion und knarrte wie ein altes Segelschiff. Ich bin nach zwanzig Metern wieder abgestiegen. Klein stieg etwas weiter, der Kameramann noch ein Stück höher und unser Regie-Assistent Erwin Stranka ist bis ganz hoch geklettert, und alle bewunderten ihn. Als er wieder unten war, stellte er fest, dass er sein Drehbuch mit allen Eintragungen oben liegen gelassen hatte. Es folgte ein bitterer zweiter Aufstieg. Er brauchte fast eine Stunde und ging wortlos ins Bett.

Aber es passierte noch etwas anderes: Am letzten Abend vor dem Drehen, alles war abgesprochen, hatten wir noch Zeit und gingen in Gleiwitz ins Kino. Dort lief ein ganz schöner, auf jeden Fall respektabler Film von Jerzy Kawalerowicz, NACHTZUG. Čuřik fand den Film ausgezeichnet, und Klein fand ihn gut, aber schlecht. Und da beide ernsthafte Menschen waren, endete das Gespräch nach einer Stunde damit, dass Čuřik sagte: »Ich reise ab, das Ganze ist ein Missverständnis, wir können den FALL GLEIWITZ nicht zusammen drehen.« Die beiden beschlossen, nicht mehr

miteinander zu reden, es war laut geworden. Die ganze Nacht gingen Emissäre im Hotel umher und fragten, ob man sich nicht doch noch am nächsten Morgen versuchsweise treffen könnte. So war es dann auch. (...)

1961 kam DER FALL GLEIWITZ heraus, gleich nach dem Bau der Mauer. Er hatte es nicht leicht beim Publikum, weil er bestimmte Sehgewohnheiten nicht bediente. Konsequenz unserer Inszenierung war auch, dass der Film beim Schnitt immer kürzer wurde. Damit hatten wir ein Problem: Wenn er noch kürzer würde, wurde er dem Studio gar nicht als Spielfilm abgenommen werden. Wir wollten ihn aber auf keinen Fall länger machen, als er nach dem Zwang der Bilder sein musste. (...)

Die Abnahme im Studio war durchwachsen. Dudow gefiel er, ihm gefiel die Radikalität. (...) Völlig unvermutet traf uns der Verdacht, wir könnten den Faschismus ästhetisiert haben. Ich glaube, das war in erster Linie durch Alfred Kurella angestoßen. Ihm fehlte auch völlig das Positive. Es reichte nicht, dass diese große stumme Figur im Film das erste Opfer eines Krieges ist, der am Ende 50 Millionen Menschen das Leben kostet. Wo ist der Widerstand? Das war der alte Hut: Wo ist das Positive? Aber der neue Hut war: Ästhetisierung des Faschismus. Das war der Riefenstahl-Vorwurf. Ich meine aber, dass dieser Film eine Gegenposition aufbaut und dass er die kalte Mechanik nicht verklärt, sondern darstellt.

1961