

So könnte es gewesen sein – Möglichkeiten und Grenzen einer Annäherung

Als der seinerzeitige Vorstand der DEFA-Stiftung Helmut Morsbach in einer lockeren Gesprächsrunde darüber sinnierte, dass es bis dato keinerlei Publikation zur Filmmusik im DEFA-Spielfilm gäbe, stellte sich auf den Gesichtern der Umstehenden ein gewisses Erstaunen ein. Jeder erinnerte sich spontan an irgendeine Melodie, die er aus einem Film kannte. Natürlich gehörten dazu die Songs aus *Die Legende von Paul und Paula* oder *Solo Sunny*, solche, die Manfred Krug gesungen hat, Schlager aus *Heißer Sommer* und das Kinderlied »Wer möchte nicht im Leben bleiben« aus *Sie nannten ihn Amigo*. Bei längerem Nachdenken wurde das Erinnern komplexer. Hatte sich *Der verlorene Engel* nicht auch wegen der Musik so nachhaltig eingepägt? Wie war das mit der musikalischen Ebene in *Der Fall Gleiwitz*, bei *Die Leiden des jungen Werthers* oder bei den Indianerfilmen? Wie sich herausstellte, hatten zahlreiche Filmmusiken intensive Sozialisierungsspuren hinterlassen. Doch wer waren im jeweils konkreten Fall die Komponisten? Man rätselte, einzelne Namen wurden genannt, doch ein wirklicher Überblick konnte im Gespräch nicht gefunden werden. Morsbach hatte also tatsächlich ein Defizit angesprochen, und es lag auf der Hand, dass hier Abhilfe geschaffen werden müsste.

Erste Recherchen zum Thema machten sehr schnell deutlich, warum es noch keine umfassende Monografie zum Gegenstand gab. Der Sachverhalt stellte sich als ausgesprochen vielschichtig dar, und um ihm wirklich gerecht werden zu können, müsste er als Teil einer umfassenden Musikgeschichte der DDR verstanden und dargestellt werden.

Die Komponisten, die für die DEFA gearbeitet haben, waren im Gegensatz zu den anderen künstlerischen Gewerken in Babelsberg keine allein am Film orientierten Spezialisten, deren beruflicher Lebensmittelpunkt vorwiegend im Spielfilmstudio lag. Es gab circa 145 Komponisten, die dort mit unterschiedlicher Intensität innerhalb von vier Jahrzehnten gearbeitet haben. Währenddessen Regisseure, Kameraleute, Szenenbildner etc. im Studio fest angestellt waren, hatten im musikalischen Bereich nur die Dirigenten des DEFA-Filmorchesters (Adolf Fritz Guhl, Karl-Ernst Sasse, Lothar Seyfahrt, Manfred Rosenberg) eine entsprechende soziale Bindung. Wenn man von 950 Filmen ausgeht, die im DEFA-Spielfilmstudio gedreht worden waren, so kämen auf jeden Komponisten rein rechnerisch sechseinhalb Arbeiten. Doch so gleichmäßig waren die Aufträge nicht verteilt.

Die Mehrzahl der in den Credits als für die Musik verantwortlich genannten Namen erscheint lediglich ein Mal bis maximal drei Mal. Auf zwanzig Filme und mehr kamen hingegen gerade einmal ein gutes Dutzend Komponisten: Hans Hendrik Wehding, Helmut Nier, Gerhard Rosenfeld, Gerd Natschinski, Wilhelm Neef, Günter Hauk, André Asriel, Wolfgang Pietsch, Hans-Dieter Hosalla, Rolf Kuhl, Peter Rabenalt, Joachim Werzlau, Günther Fischer und mit 18 Arbeiten ganz knapp darunter Peter Gotthardt.

Geradezu als Monolith ragt Karl-Ernst Sasse aus der statistischen Aufstellung heraus. Bei fast neunzig Produktionen wird er als Komponist geführt. Sasses Musikerkollege Christian Kožik schrieb am 6. Dezember 1983 zu dessen 60. Geburtstag in der *Märkischen Volksstimme*, dass der Komponist äußerst genau und schnell arbeite. Er sei jemand, der die musikalischen Stile aller Epochen und Genres nicht nur kenne, sondern auch praktisch beherrsche. Er sei zudem in der Lage, »wenn erforderlich, Bach und Mozart ebenso stilecht zu ›kopieren‹ wie alle modernen Rock- und Popformationen unserer Zeit«. Nicht nur Produzenten können wahrscheinlich gut nachvollziehen, welchen Wert es im schnellen Filmgeschäft darstellen kann, einen solchen Mann in der Hinterhand zu haben.

Aus den genannten Zahlen mit Blick auf den Spielfilm lässt sich aber nicht unmittelbar erschließen, wie intensiv die Arbeit eines Komponisten für den Film generell war. Weitergehende Arbeitsfelder boten sich beim Dokumentar- und Animationsfilm, beim Fernsehen und auch bei Produktionen für die Wirtschaft sowie für diverse gesellschaftliche Auftraggeber, von der Post über politische Organisationen bis hin zum Armeefilmstudio. Um dem filmkom-



Karl-Ernst Sasse in seinem Studio

positorischen Schaffen der Einzelnen umfassend gerecht werden zu können, müssten all diese Felder einbezogen werden.

Selbst wenn der Betrachtungsspielraum dahingehend ausgeweitet worden wäre, hätte man in den meisten Fällen dennoch eine Komponistenpersönlichkeit nur in Teilen seiner künstlerischen Arbeit erfasst. Alle infrage kommenden Protagonisten hatten und haben sich darüber hinaus mit anderen musikalischen Formen auseinandergesetzt. Vielfach lag außerhalb der Film-

musik sogar das jeweilige Hauptbetätigungsfeld. Wenn auch die Arbeit für den Film spezifische formale Anforderungen stellt, so ist doch immer auch ein Wechselspiel mit anderen individuellen musikalischen Ausdrucksformen festzustellen.

Ein weiteres Ergebnis der ersten Recherchen war, dass sich die Materiallage zum Thema Filmmusik in der DDR als ausgesprochen dünn erwies. Buchpublikationen, die zumindest in Teilen in einem relevanten Umfang die Filmmusik des DEFA-Spielfilms tangierten, beschränken sich auf »Filmmusik in Geschichte und Gegenwart« von Wolfgang Thiel aus dem Jahre 1981 und auf eine Veröffentlichung von Peter Rabenalt in der Schriftenreihe der Betriebsschule des DEFA-Studios für Spielfilme *Aus Theorie und Praxis des Films* unter dem Titel »Dramaturgie der Filmmusik« von 1986. Eine wissenschaftliche Arbeit zum Thema konnte nur in einem Fall mit der 1975 verfassten Dissertation von Vera Grützner »Traditionen, Stationen und Tendenzen der Filmmusikdramaturgie, aufgezeigt anhand von Spielfilmen des DEFA-Studios für Spielfilme« nachgewiesen werden. Im Almanach »Prisma« wurde zwischen 1970 und 1990 nur in zwei Texten das Filmmusikthema aufgegriffen (1976, Gespräch mit Horst Bonnet und Gerd Natschinski; 1980 Gespräch mit Frank Schöbel).

Auch in den Zeitschriften *Film und Fernsehen*, *Film Spiegel* und *Musik und Gesellschaft* bleibt die explizite Auseinandersetzung mit der Filmmusik sehr überschaubar. Zudem lautet in allen drei Publikationen der Name des Autors fast immer Wolfgang Thiel. Einzelne rückblickende Betrachtungen finden sich nach 1990 ausgesprochen fragmentarisch in verschiedenen Periodika. Die sechs Ausgaben des Jahrbuchs der DEFA-Stiftung enthalten mit Peter Rabenalts Reflexionen zu seiner Arbeit mit Ulrich Weiß lediglich eine Betrachtung zum Thema Filmmusik.

Auch innerhalb der Künstlerverbände der DDR spielte die Filmmusik nur eine untergeordnete Rolle. Im Komponistenverband, wo es ansonsten nahezu zu jedem Tätigkeitsfeld eine entsprechende Kommission gab, finden sich allein in den 1950er-Jahren Ansätze für eine Fachgruppe »Filmmusik«.

Quadratur des Kreises

Nicht nur die eingangs erwähnte Gesprächsrunde machte deutlich, dass es notwendig und mit Blick auf gegenwärtige Bezüge ausgesprochen lohnenswert sein kann, sich mit Aspekten der Filmmusik im DEFA-Spielfilm zu be-

schäftigen. Die Frage war nur, wie das angesichts der komplexen Rahmenbedingungen in angemessener Form geschehen könnte. Schnell war klar, dass es sich innerhalb der gegebenen Möglichkeiten zunächst nur um eine Annäherung handeln kann. Das sollte aber nicht ausschließen, dass damit relevante Aussagen sowohl hinsichtlich von Teilaspekten einer Ästhetik der Filmmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als auch zu zeitgeschichtlichen Komponenten getroffen werden sollten. Drei Zugangsebenen versuchen, den erhobenen Anspruch zu erfüllen.

Zunächst zeigt Wolfgang Thiel in einer kurzen Geschichte der Musik zu DEFA-Spielfilmen wesentliche künstlerische und zeitgeschichtliche Entwicklungslinien auf. Hierbei wird deutlich, dass es sich beim Umgang mit dem Gegenstand im Studio keineswegs um eine Angelegenheit innerhalb eines geschlossenen Kosmos handelte. Ausgangspunkt waren sowohl ästhetische Erfahrungen der UFA-Zeit als auch Impulse moderner zeitgenössischer Musiktendenzen, die sich direkt und indirekt über die Person Hanns Eislers festmachen lassen. Immer im Spannungsfeld kulturpolitischer Rahmenbedingungen und Inspirationen aus diversen Weltmusiktendenzen haben sich sowohl filmmusikalische Handschriften herausgebildet, die um autarke Ausdrucksweisen bemüht waren, als auch Formen einer Gebrauchsmusik, wie sie heute in einer durch visuelle Medien durchdrungenen Welt dominierend sind.

Im zweiten Teil verdeutlichen Gespräche mit einzelnen Komponisten, wie deren Schaffen einerseits durch die Rahmenbedingungen geprägt war, wie aber andererseits der eigene künstlerische Anspruch prägend durchgesetzt werden konnte. Die in den Gesprächen zu Wort kommenden Künstler stellen naturgemäß eine Auswahl dar, die als solche kein Wertungskriterium beinhaltet. Mit Blick auf den Gegenstand erschien es als sinnvoll, neben den jeweils von ihnen ausgegangenen filmmusikalischen Impulsen solche Protagonisten zu Wort kommen zu lassen, deren Lebenszyklus durch die Arbeit bei und mit der DEFA geprägt war, die aber auch nach Auflösung des Studios weiterhin kreativ tätig waren. Damit war eine vergleichende Reflexion in den Betrachtungen gegeben, die die Aussagen nicht nur mit Blick auf die Historie wertvoll macht, sondern auch hinsichtlich gegenwärtiger Bemühungen um das Verhältnis von Musik im Film.

Hinzu kommt ein interessanter zeitgeschichtlicher Aspekt. Alle Gesprächspartner wurden zwischen 1937 und 1947 geboren. Sie sind Kinder der Nachkriegszeit, sie haben die Zerstörungen des Landes erlebt und sie haben den

enormen Impuls der Aufbaujahre gespürt und für die eigene Entwicklung genutzt. Peter Gotthardt war noch keine dreißig Jahre alt, als er die Musik für *Die Legende von Paul und Paula* schrieb. Peter Rabenalt war 28, als er mit der Musik zu *Fräulein Schmetterling* Zeichen setzte, und Wolfgang Thiel war Mitte dreißig, als er sein Standardwerk zur Filmmusik vorgelegt hat. Wer begreifen will, warum sich im Osten Deutschlands ein zweiter Staat trotz aller Widersprüche und Probleme zunächst relativ deutlich stabilisieren konnte, der solle sich solche Biografien ansehen. Menschen, die begabt sind, denen aber wegen ihrer sozialen Herkunft eine herausragende Karriere nicht in die Wiege gelegt war, bekamen eine Chance. Umso schmerzlicher wurde dann die spätere gesellschaftliche Stagnation wahrgenommen. Wer sich in der Mitte seines Lebens in Nischen zurückgezogen hatte, war nicht wirklich glücklich.

Als dann 1989 die Fenster geöffnet wurden, setzte das bei allen Gesprächspartnern enorme Kräfte frei. Gleichzeitig stellte sich jedoch auch nachhaltige Unsicherheit ein. Verlässliche soziale Strukturen hatten sich aufgelöst. Plötzlich reicht es nicht mehr aus, einen Regisseur, dem regelmäßige Aufträge sicher waren, gut zu kennen, um für einen Film komponieren zu dürfen. Der freie Markt setzt ganz andere Herausforderungen. Die wenigsten Protagonisten der DEFA konnten unter diesen Verhältnissen ihren Wünschen und Ansprüchen gemäß reüssieren. Von denen, die hier mit Bezug zur Filmmusik zu Wort kommen, gelang das bedingt im eigentlichen Sinne nur Bernd Wefelmeyer und Christian Steyer. Doch letzterer war ohnehin als Komponist, Musiker, Schauspieler und Sprecher im Filmgeschäft wesentlich breiter aufgestellt. Indirekt aber war das Wirken der Gesprächspartner im wiedervereinten Deutschland ausgesprochen virulent. Rabenalt und Wefelmeyer unterrichteten an der HFF »Konrad Wolf« in Potsdam-Babelsberg, Steyer und Thiel übernahmen Lehraufträge an der Berliner Musikhochschule »Hanns Eisler«. Sie konnten ihre Auffassungen von Musik- und Tongestaltung für den Film an nachfolgende Generationen weitergeben. Hier wurden Brücken geschlagen, die auch in den Gesprächen deutlich werden und die gewiss eine größere Nachhaltigkeit bewirken, als dies die eine oder andere Filmkomposition hätte erreichen können. Auch wenn das für jeden einzelnen von ihnen natürlich eine spezielle Genugtuung gewesen wäre.

Bezüglich der gegebenen Auswahlkriterien wäre es natürlich schön und auch sinnvoll gewesen, wenn ein Gespräch mit Günther Fischer stattgefunden hätte. Doch er hat sich leider entsprechenden Anfragen gegenüber be-

deckt gehalten. Seine subjektive Sicht auf die Dinge hätte in mancherlei Hinsicht eine Bereicherung dargestellt, doch zeigen die vorhandenen Gespräche prinzipiell auch so nicht nur die Strukturen, unter denen bei der DEFA mit Filmmusik umgegangen wurde, es werden auch wesentliche ästhetische Ansätze in aller Vielschichtigkeit besprochen.

Ergänzend zu den aktuellen Gesprächen schien es sinnvoll, zwei ältere Dokumente in die Betrachtung einzubeziehen. Dorett Molitor vom Filmmuseum Potsdam konnte 2009 den 1922 geborenen André Asriel zu seinen Erfahrungen mit Filmmusik bei der DEFA befragen. Der aus Wien stammende Asriel verkörpert nicht nur als Person den Einfluss der Neuen Musik auf das kompositorische Schaffen in der DDR, er war zudem einer der prägenden Lehrmeister für fast alle der befragten Komponisten.

Eines der relativ seltenen in der DDR veröffentlichten Gespräche mit einem Filmkomponisten führte Wolfgang Lange 1979 mit dem früh verstorbenen Reiner Bredemeyer. Dieses Interview vermittelt nicht nur einen authentischen – aus der Zeit heraus gegebenen – Eindruck hinsichtlich einer spezifischen Sicht auf Filmmusik; Bredemeyer vertritt so deutlich wie kaum ein anderer den nicht zu gering verbreiteten Anspruch, mit Musik auf individuelle Haltungen des Publikums Einfluss nehmen zu wollen.

Auch wenn die Gespräche und der kurze historische Überblick den Kreis, den das facettenreiche Thema »Filmmusik der DEFA« bildet, nicht vollständig in ein übersichtliches Quadrat überführen können, so beschreiben sie doch einige markante Eckpunkte, an denen eine bessere Orientierung möglich ist.

Ein Blick aus heutiger Perspektive

So wertvoll es ist, einen Gegenstand aus seiner Zeit heraus zu betrachten, so aufschlussreich wird es, ihn auch mit gewissem historischem Abstand zu reflektieren. So kam als dritte Komponente bei der Auseinandersetzung mit der Musik im DEFA-Film die exemplarische Analyse ausgewählter Filme hinzu. Es erschien sinnvoll, den Blick auf den Spielfilm zu öffnen und hier mit *Bye-Bye Wheelus* und *Du und mancher Kamerad* zwei Dokumentarfilme einzubeziehen, da Reiner Bredemeyer und Paul Dessau in diesem Genre ihr filmmusikalisches Œuvre am eindrucksvollsten zum Ausdruck gebracht haben.

Die 16 ausgewählten Filme repräsentieren sämtliche Epochen der DEFA-Produktion, und über die Gespräche hinaus verweisen sie jeweils auf stilprägende Repräsentanten filmmusikalischer Bemühungen in den Studios der Filmgesellschaft. Die Verfasser der Analysen sind – ausdrücklich erwünscht – an den Gegenstand mit einem subjektiven Blick herangegangen. Formale Vorgaben gab es nicht. Einige Autoren hatten die Erstbegegnung mit den Filmen bereits in deren Entstehungszeit, andere haben sich angesichts der gestellten Aufgabe erstmals intensiver mit einer Produktion aus DDR-Zeiten auseinandergesetzt. In der Gesamtsicht auf die Ergebnisse dieser Analysen zeigt sich, dass nicht nur interessante musikalische Handschriften wahrgenommen werden, sondern dass die Filme insgesamt als ambitionierte künstlerische Produktionen vor dem jeweils historischen Hintergrund ihrer Entstehung eine anregende Seh-Erfahrung bieten.

Nun wäre es sicher auch möglich gewesen, aus dem vorhandenen Fundus an DEFA-Filmen eine Auswahl zu treffen, die ein genau gegenteiliges Analyse-Ergebnis hervorbringen würde. Doch was hätte man gewonnen? Es ist immer ein schwieriger Balanceakt, Filmmusik zu schreiben, die sich in die Dramaturgie einfügt, ohne dabei zur billigen Nebensache zu werden. Die hier hinterfragten Filme sind Beispiele dafür, wie es zum Gewinn aller Seiten gehen könnte.