

Konrad Wolf 100 »Würde ist überall möglich – und Gefährdung auch.« von Stefanie Eckert	81
Konrad Wolf - ein Baden-Württemberger von Thomas Heise	82
Wolfgang Kohlhaase - Momente: Zufriedene Füße von Laila Stieler	84
Konrad Wolf und seine Klassenkameraden von Barton Byg, University of Massachusetts Amherst, Übersetzung aus dem Englischen: Linda Söffker	89
»Die Troika« - ein Plädoyer für Freundschaft von Paul Werner Wagner	92
Als Regie-Assistent bei Konrad Wolf von Rainer Simon	94
Sie tranken fünfzig Liter Wodka miteinander Die ungewöhnliche Freundschaft und Zusammenarbeit von Angel Wagenstein und Konrad Wolf von Achim Engelberg	97
Von ihm gelernt Peter Hartwig über die Produktions-Legende Herbert Ehler	100
»Ihr Schnitt hat mir nie wehgetan!« Die Schnittmeisterinnen Christa Wernicke und Evelyn Carow von Lisa Schoß	102
Assistenz-Regisseurin Doris Borkmann über ihre Arbeit mit Konrad Wolf Aus dem Zeitzeugengespräch der DEFA-Stiftung Interview: Margit Voss, 2007	106
»Du musst in seinem Kopf denken.« Carola Schramm im Gespräch mit Carmen Bärwaldt (Berlin, 4. November 2022)	108
Trauen Sie keiner Propaganda und keinem Filmbild, sondern nur Ihrem Augenschein Eine Reminiszenz an den Kameramann Werner Bergmann von Peter Badel	112
Hans Kratzert über den Szenenbildner Alfred Hirschmeier Aus der Werkstatt des Filmszenographen Alfred Hirschmeier	117
Die Goya-Verfilmung Marta Feuchtwangers Freundschaft mit Konrad Wolf oder Der lange Weg der Erkenntnis von Mariana Ivanova	119





Das Logo wurde von der Illustratorin Karen Obenauf (Schwerin) zu »100 Jahre Konrad Wolf« entworfen.

»Seid Partner zu den Menschen (Allen – Kollegen, Schauspielern, Laien, Helfern, Zuschauern usw.) – weg mit der Arroganz des wissenden Götzen Film, seiner Exklusivität, seiner alles niederwalzenden Schwerfälligkeit. Je unbedeutamer wir uns bewegen, um so größer die Chance, Bedeutsames zu erzielen! Überzeugen durch Argumente und phantasiereiche Aktivität (Tat), nicht durch aufgeplusterte Ambitionen.«

Aus der Regiekonzeption **Der nackte Mann auf dem Sportplatz**. Konrad-Wolf-Archiv der Akademie der Künste/FGS, Manuskript, Konrad Wolf. Abgedruckt in: Konrad Wolf. Selbstzeugnisse, S. 16.

»Die Reife einer Persönlichkeit zeigt sich letzten Endes in der Gabe, aus schwierigen Situationen das Größtmögliche an Gutem, an Nützlichem zu beziehen.«

Konrad Wolf. Selbstzeugnisse. Fotos. Dokumente. Barbara Köppe (Hg.). Berlin: Henschelverlag 1985, S. 178.

»Ich glaube, dass konventionelle Erwartungen, Klischees wesentlich zählebiger in der Mehrzahl der Köpfe haften, als wir wissen oder in unseren Wunschvorstellungen wahrhaben wollen; und dass wir dies nicht ausschließlich unseren Gegnern zuschancen können, die hier natürlich großen Einfluss nehmen; aber wir müssen einmal bekennen, dass auch wir selbst Architekten dieser massiven Mauer von Vorurteilen und Klischees sind, dass wir vielleicht nur immer partiell einige Steinchen lockern.«

Aus **Der nackte Mann auf dem Sportplatz**, Dialog am Abend 31. Mai 1974. Abgedruckt in: Konrad Wolf im Dialog. Künste und Politik. Dieter Heinze/Ludwig Hoffmann (Hg.). Berlin: Dietz Verlag 1985, S. 163.



Konrad Wolf auf dem Roten Platz in Moskau, Herbst 1981

Konrad Wolf 100

»Würde ist überall möglich – und Gefährdung auch.«¹

■ Stefanie Eckert

Einsam, in Gedanken versunken läuft ein Mann über den Roten Platz im grauen Moskau.

Wer war dieser Mann – nach dem eine deutsche Filmuniversität und der Kunstpreis der Akademie der Künste benannt wurde, dessen Filme in Berlin, Cannes und Moskau ausgezeichnet wurden, der ein Staatsbegräbnis ablehnte und es dennoch bekam?

Am 20. Oktober 2025 wäre Konrad Wolf 100 Jahre alt geworden. Ein Filmemacher, ein Kulturfunktionär, ein Chronist seiner Zeit. Seine Autorität galt als unumstößlich, wenngleich auf eine leise, selbstironische Weise. Wir stellen enge filmkünstlerische Wegbegleiterinnen und Wegbegleiter vor, betrachten einige seiner Filme, versuchen seine Ambitionen und Widerstände zu ergründen und geben damit Anlass, sich mit Konrad Wolf zu beschäftigen, seine Filme neu zu entdecken. Seine Werke geben mal explizit, mal subtil Auskunft über ihn – über seine Gedanken zum Verhältnis von Künstler und Staat, über seine Sehnsucht nach Frieden und Ge-

rechtigkeit, über seine ambivalente Suche nach Glück als Individuum in einer Gesellschaft. Zeitlose Themen. Doch Konrad Wolfs Perspektive ist alles andere als zeitlos. Sie wirkt in ihrer Melancholie geradezu aus der Zeit gefallen, und vielleicht liegt hier die Spannung in der Neubetrachtung seiner Filme.

Das Konrad-Wolf-Jahr 2025 soll Anlass für Begegnungen geben. Begegnungen mit seinen Filmen, den darin enthaltenen Themen und, wichtiger noch, den darin enthaltenen Perspektiven. Über das ganze Jahr hinweg werden Veranstaltungen und Vorführungen stattfinden. Eine Übersicht zum Konrad-Wolf-Jahr wird auf der Website der DEFA-Stiftung vorgehalten: www.defa-stiftung.de/stiftung/aktuelles/konrad-wolf-100

Endnoten

1 Konrad Wolf. Selbstzeugnisse. S. 206.



Thomas Heise am Rednerpult (Laudatio auf Hermann Beyer bei der Preisverleihung der DEFA-Stiftung 2023)

Konrad Wolf – ein Baden-Württemberger

Gastbeitrag zur Eröffnung der Wanderausstellung »100 Jahre Filmland Baden-Württemberg« in Karlsruhe, im Regierungspräsidium am Rondellplatz, 15.5. bis 21.6.2009, die Leni Riefenstahls Kameramann Sepp Allgeier und die bundesdeutschen Heimatfilme der 1950er-Jahre feiert, den **Baden-Württemberger Filmmacher Konrad Wolf jedoch nicht kennt.**

■ Thomas Heise

Am 20. Oktober 1925 wird er in Hechingen in Württemberg als zweiter Sohn eines Arztes, sozialistischen Schriftstellers und Leiters des Volksfilmverbands Stuttgart geboren. Seinen Vornamen erhält er nach der Titelgestalt eines Bauernkriegsdramas. Er besucht ab 1932 die reformpädagogische Schickhardt-Schule in Stuttgart. 1933 muss er Deutschland verlassen und emigriert mit seinen Eltern zunächst in die Schweiz und 1934 weiter in die Sowjetunion und besucht dort in Moskau die 110. Mittelschule. 1937 wird er von Deutschland ausgebürgert. Im Dezember 1942 schließt er die 9. Klasse ab, wird kurz darauf als 17-Jähriger zur Roten Armee an die Transkaukasische Front einberufen und gelangt von dort zur Politabteilung der 47. Armee als Dolmetscher und Übersetzer. Er wird auf einem Lautsprecherwagen eingesetzt.

Am 22. April 1945 erreicht er mit der 47. Armee deutschen Boden und wird Stadtkommandant von Bernau bei Berlin. Er erhält für seine Verdienste im Zweiten Weltkrieg den Orden des Roten Sterns und den Orden des Vaterländischen Krieges und wird 1946 aus der Roten Armee als Oberleutnant entlassen.

Er holt das Abitur auf der Abendschule nach und beginnt, noch als Bürger der UdSSR, ein Regiestudium am Moskauer WGIK. Er studiert bei Alexandrow, dem Assistenten Eisensteins, arbeitet bei Joris Ivens.

Dann wird er einer der bedeutendsten Regisseure Deutschlands.

Ich rede vom Württemberger Konrad Wolf, der später in der DDR lebte und starb, dem langjährigem Präsidenten ihrer Akademie der Künste.

Die Premiere seines 1957 gedrehten, geradezu naturalistischen, drastischen, im Arbeitermilieu spielenden Films *Sonnensucher* über den Uranabbau in der Wismut für die sowjetische Atomrüstung wird abgesagt, der Film bis 1971 nicht in der Öffentlichkeit gezeigt.

Sein Film *Sterne*, die Geschichte um einen Wachsoldaten eines KZs in Bulgarien, der sich in eine jüdische Lagerinsassin verliebt, bis er zu aktivem Widerstand findet, wird in Cannes 1959 wegen der fehlenden diplomatischen Anerkennung der DDR als bulgarischer Film - gegen die heftigen diplomatischen Bemühungen der Bundesrepublik, diesen Film nicht zu zeigen - mit dem Sonderpreis der Jury ausgezeichnet. Später ist er dann doch auch in der Bundesrepublik in zensurierter Form zu sehen, ohne die Schlusszene, in der gezeigt wird, wie der deutsche Wachsoldat des Konzentrationslagers sich entschließt, bulgarischen Partisanen Waffen zu verschaffen. Das ist in der damaligen Bundesrepublik und bis heute in Deutschland ein Straftatbestand.

1963 dreht er *Der geteilte Himmel* nach Christa Wolfs gleichnamigem Roman. Ein gesamtdeutsch viel diskutierter Film über eine Liebe, die an den deutschen Tei-

lungsverhältnissen zerbricht. 1967 beginnt er mit den Dreharbeiten zu *Ich war neunzehn*, einem stark autobiografisch beeinflussten Film über den jungen Deutschen Gregor, der, aus Deutschland vertrieben, als sowjetischer Soldat nach der Befreiung seiner deutschen Heimat von der Naziherrschaft heimkehrt.

Ein weiterer Film - neben vielen zu würdigenden dieses Württembergers - sei hier noch genannt: *Solo Sunny*, die Geschichte einer jungen Frau, die sich als Schlagersängerin zu verwirklichen sucht - ihr individuelles, privates Glücksstreben gleichberechtigt neben den Erwartungen der Gesellschaft, in der sie lebt, es handelt sich um die der DDR. Auch dieser Film war auf der Berlinale zu sehen.

Seinen Namen trägt die Filmhochschule in Potsdam-Babelsberg, eine Schule in der er zu seinen Lebzeiten nicht erwünscht war und an der ich mein Studium seinerzeit nicht beenden konnte. Konrad Wolf, dieser Mann aus der komplizierten und widersprüchlichen 100-jährigen Württemberger Filmgeschichte.

Konrad Wolf ist an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (HfG) mit seinen Filmen einer unserer Lehrer. ■



Konrad Wolf mit Renate Krößner während der Dreharbeiten zu *Solo Sunny* (Konrad Wolf, 1978-1979)



Wolfgang Kohlhaase, Konrad Wolf und Kameramann Eberhard Geick
bei den Dreharbeiten zu **Solo Sunny** (Konrad Wolf, 1978-1979)

Wolfgang Kohlhaase – Momente: Zufriedene Füße

■ Laila Stieler

Ich bin mit seinen Filmen aufgewachsen. Als ich mich traute, mich seine Kollegin zu nennen, waren die ersten Filme nach meinen Drehbüchern bereits gedreht. Und noch etwas später, ganz schüchtern, war eine zarte Freundschaft entstanden. Bei Begegnungen, ich lud ihn auch hin und wieder zu Seminaren an der Filmakademie Baden-Württemberg und zu Filmvorführungen mit Gespräch in unseren Kulturverein ein. Manchmal besuchten wir ihn und seine Frau Emöke. Dann gab es was Feines zum Mittag, Unmengen Kuchen, starken Kaffee und gute Gespräche. Wir brauchten dafür keine richtigen Anlässe.

Einmal fragte ich ihn um Rat. Ich hatte ein Angebot für eine Festanstellung an einer Universität erhalten, und das Sicherheitsbedürfnis, das mich als selbstständige Autorin manchmal plagt, drängte mich, diese Stelle anzunehmen. Was soll ich machen, fragte ich ihn. Und natürlich hatte er keine Lust, mir diese Lebensentscheidung abzunehmen. Er sagte, er habe auch solche Angebote erhalten. Und immer sei ihm versichert worden, er würde trotzdem noch genug Zeit zum Schreiben haben. Aber da gibt es Studenten, denen musst du nicht nur was erzählen, für die übernimmst du Verantwortung, und dann kommen Kollegen dazu, Probleme usw. Und der freie Raum, den du zum Schreiben brauchst, ist um die Hälfte geschrumpft. Da hatte ich meine Antwort. Und ich begriff auch, dass Autor-Sein für ihn kein Beruf war. Es war sein Leben. Wolfgang war nicht Autor, weil er sich morgens an den Schreibtisch setzte und etwas zu Papier brachte. Es war seine Haltung, eine freundliche Distanz, zugleich aber auch eine besondere Aufmerksamkeit, er war umgeben von Geschichten, kleinen und großen. Vielleicht haben sie in seinem Kopf Platz genommen wie Zuschauer in einem Kinosaal?

Wolfgang starb an einem Mittwoch. Am Freitag zuvor hatte ich ihn noch gesehen. Wir saßen bei der Preisverleihung der DEFA-Stiftung nebeneinander. Es wurde Musik gespielt. Als vorletzten Song sang Pascal von Wroblewsky »Solo Sunny«. Ich hatte schon darauf gewartet und dann ein bisschen gejubelt. Als die Veranstaltung zu Ende war und ich aufstand, sah ich, dass Wolfgang Tränen in den Augen hatte. Sein Blick traf mich. Ich erschrak.

Am Abend seines Todes rief mich ein Journalist an und fragte, ob ich schnell einen Nachruf schreiben könnte. Ich hab ihn angefaucht. Der arme Kerl konnte ja nichts dafür, er machte nur seine Arbeit. Was soll



Renate Krößner (Sunny) in **Solo Sunny**

ich über ihn schreiben? Ich kann da nichts schreiben. Ich weiß nicht mal, was ich fühlen soll. Ich hatte es erst mittags erfahren, kurz vor meiner Abreise vom Land in die Stadt. Gott sei Dank überbrachte ein Anrufer die Nachricht. Ich weiß nicht, wie ich reagiert hätte, wenn ich es unterwegs aus dem Radio erfahren hätte. Ich bin so wütend geworden, dass ich auf der Fahrt vor mich hin geflucht habe. Ich war nicht sauer auf ihn, sondern auf mich. Weil ich der Illusion aufgesessen war, dass er immer da ist, immer da sein wird. Auf gewisse Weise stimmt das ja auch.

Als ich ihm einmal gestand, dass ich **Solo Sunny** schon 17-mal gesehen hab, sagte er: »Das finde ich übertrieben.« Das mochte ich so an ihm. Diese kurzen Sätze, in Stein gemeißelt. »Ist ohne Frühstück. Ist auch ohne Diskussion.«

Noch mehr liebte ich seine Poesie.

Hin und wieder werde ich von wohlmeinenden Mitarbeitern ermuntert, auch ruhig mal ein poetisches Bild zu schreiben. Meist ist ein Sonnenuntergang gemeint oder irgendwas anderes mit Himmel. Bei Wolfgang ist die Poesie nie Kitsch. Niemals. »Poesie der Präzision«, »Poesie der Subversivität«, »Filme voller Poesie« heißt es über ihn und seine Texte.

Aber was genau ist die spezielle Poesie eines Wolfgang Kohlhaase? Ist es, wie Andreas Dresen sagt »komplizierte Dinge mit einfachen Worten zu beschreiben«? Ganz sicher. Und doch ist dies auch wieder eine poetische Umschreibung seines Könnens.

Ich glaube, es war in seinem Drehbuch zu »Sommer vorm Balkon«, in dem ich diese zwei Sätze gelesen hab: »Sie steht im Türrahmen. Üppig und verlassen.« Zwei Sätze nur. Sie treffen ins Herz, weil sie Räume im Kopf öffnen über das Woher und Wohin dieser Figur, über ihren Reiz, ihren Trotz, ihre Schwermut. Das Stehen im Türrahmen, auf der Schwelle zu etwas, bestellt, nicht

abgeholt. Die Komposition von »üppig«, also blühend, aber vielleicht auch verblühend, und »verlassen«, alleingelassen, plötzlich einsam geworden, sich noch nicht abgefunden haben. Und mehr nicht. Auch das ist Poesie.

Ist es also die Sprache, in der Wolfgang seine Bücher verfasste? Sind es die Worte, die eine Vielzahl von (Be)Deutungen zulassen? Ihre Komposition, die einen Spannungsraum schafft? Eine Sprache, die Bilder entstehen lässt, Freiräume schafft für Phantasie? Knapp und doch greifbar, plastisch und nie überladen?

Das wäre schon viel. Und doch meine ich, seine Poesie ist mehr als eine Poesie der schönen, knappen Worte, der Beschreibungen. Es ist eine filmische Poesie. Und wie, nun weitergefragt, wurde diese Poesie filmisch? Wie hat er das geschafft, Bilder und Vorgänge zu poetisieren?

In einem Dialog mit Otto Gotsche über die Poesie der Arbeit sagte Wolfgang: »Es sind nicht die Fakten an sich poetisch, sondern das Verhältnis zu den Fakten [...] Nicht die Arbeit ist poetisch, sondern das Verhältnis zur Arbeit [...] Mir scheint, dass nicht jeder neue Arbeitsprozess sofort poetisierbar ist. Er muss erst von vielen verstanden worden sein.«¹

Im Film *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* erzählt Wolfgang von einem Künstler. Und er erzählt diese Figur durch ihre Arbeit. In langen Einstellungen schauen wir Kurt Böwe, der den Bildhauer Kimmel spielt, dabei zu, wie er formt. Minutenlang. Der Künstler als Arbeiter. Ein Atelier wie ein Werkschuppen, ein Kerl wie ein Baum, meist im Blaumann. Bei einer Arbeit, die jeder auf die eine oder andere Art kennt und versteht. Archaisch. Etwas formen. Aus Sand, Teig, Ton, Holz, Knete ...

Ist die Darstellung dieser Arbeit nun schon automatisch Poesie? Sicher nicht. Welche weiteren Voraussetzungen hat der Autor geschaffen, um dem Film die poetische Tonlage zu geben?

Der nackte Mann auf dem Sportplatz ist ein Film, der keine Geschichte im herkömmlichen Sinne erzählt, eher lose verknüpfte Episoden. Eine beispielsweise handelt von der Annäherung des Künstlers an einen Brigadier. Kimmel soll die Büste eines Arbeiters herstellen. Er ist auf der Suche nach einem Modell. Und findet es im Brigadier eines Tiefbaubetriebes. Aber der Mann will nicht. Kimmel sucht ihn immer wieder auf, weckt schließlich dessen Verständnis. »Der macht ja auch nur seinen Job, es ist eben seine Arbeit«, meint der Briga-

dier und lässt sich schließlich aufs Modell-Sitzen ein. Wir schauen zu, wie die Büste nach und nach entsteht. Wie Kimmel ein – für mich als Betrachterin – hoffnungsvolles Zwischenstadium einfach wieder einstampft und von vorn anfängt. Ein Endergebnis wird es nicht geben. Mehr noch, in einer späteren Szene wird beiläufig erwähnt, dass Kimmel die Büste verworfen hat. Das Geld hätte er gebraucht. Er lebt sehr bescheiden. Er verzichtet dennoch darauf. Warum? Sie hat ihm nicht gefallen, die Büste. Mehr nicht. Die Erklärung muss ich mir selbst geben. Ich muss sie in seiner Figur suchen. Die sich nie erklärt.

Nur einmal spricht der Bildhauer in einfachen Worten über sein Kunstverständnis. Da besucht Kimmel einen Ort, in dem ein Relief von ihm aufgestellt werden soll. Aber die Einweihung findet nicht statt. Die LPG-Vorsitzende teilt ihm mit, es sei einstweilen im Spritzenhaus der Feuerwehr abgestellt. Dem Dorf, einschließlich ihr selbst, habe es nicht gefallen. Will man nicht jetzt was Schöneres sehen? Sie bietet Kimmel ein Stück Kuchen und ein Bett für die Nacht. Am Abend kommt sie noch einmal zu ihm. Sie sitzen sich gegenüber in einer kargen Kammer. Jetzt Streit, Versöhnung, Auflösung, gar ein Happy End? Aber nicht doch. Kimmel strahlt eine derart betrübte Gelassenheit aus, dass böse Worte nicht aufkommen können. Die LPG-Vorsitzende (großartig: Elsa Grube-Deister) drückt um ihr schlechtes Gewissen herum. Und Kimmel versucht, behutsam, nicht belehrend, seine Arbeitsweise zu beschreiben.

»Jede Sache, wenn sie nicht ganz schlecht ist, hat etwas, was man gleich sieht, und etwas, was man nicht gleich sieht. So was muss erst mal dastehen und das Licht muss darauf scheinen, mal so, mal so. Und man muss daran vorbeigehen zur Arbeit, zum Konsum oder zur Kneipe ...« Mit anderen Worten: Man soll Platz haben, man braucht Raum und Zeit, sich das Kunstwerk zu erschließen. Ob sie einander verstehen, bleibt offen. So



Der nackte Mann auf dem Sportplatz
(Konrad Wolf, 1973)



Wolfgang Kohlhaase
und Konrad Wolf am
24. März 1974 in Wladimir,
200 km östlich von Moskau

offen, dass nicht die Frage interessant ist, wie die Szene zu einem befriedigenden Abschluss gebracht wird, sondern dass Kemmels Sätze nachklingen können.

Das ist der Schlüssel zu seiner Figur, gleichsam zum Film und seiner Poesie. Der Poesie des Künstlers und vielleicht auch des Autors, der es uns ermöglicht, in seinem Film spazieren zu gehen wie in einem weitläufigen Garten.

Poesie bei Wolfgang also durch Weglassen, Freilassen, Offenlassen, etwas nicht ausführen, nicht anfüllen, ausfüllen, vollstopfen? So einfach? Nein, nicht einfach. Wie oft setze ich im Drehbuch hinter einen Dialogsatz drei Punkte und meine ein beredtes Schweigen, Blicke, Seufzer vielleicht, Atmen. Und dann wird genau dieser Moment albern, peinlich, die Schauspieler füllen ihn mit Füllwörtern, weil sie sich nicht zu helfen wissen, weil sich das Atmen irgendwie nicht ergibt.

Wie hat er es geschafft, eine Leerstelle zum Platz für Phantasie werden zu lassen? Wie diesen Raum hergestell, der sich mit Bedeutung füllen darf? So, dass aus einer Landschaft mehr wird als eine Wiese mit Butterblumen?

Die meisten Filme von Wolfgang haben mehr oder weniger offene Strukturen. Im Unterschied zu handlungsstarken Strukturen, in denen jedes Bild eine Funktion hat, lassen offene Strukturen mehr Raum für Bilder und für Phantasie und sind vermutlich »poesieempfänglicher«.

So entspinnt sich beispielsweise auch im Film *Mama, ich lebe* die Geschichte ganz unmerklich. Vier deutsche Kriegsgefangene haben sich entschlossen, an der Seite der sowjetischen Armee zu kämpfen. Wir begleiten sie auf ihrem Weg vom Hinterland, vom Gefangenenlager, an die Front. Im Zug werden sie von Sowjetsoldaten bestaunt, ein General, der im früheren Leben Imker war, bewirbt sie mit Honig und will sie für seine Partisanentruppe abwerben, sie begegnen einem Waggon kriegsgefangener Deutscher und einer der vier rennt dem Zug hinterher, um den Soldaten gekochte Kartoffeln zu reichen. Vorher mühsam eingetauschte. Episoden, scheinbar hingetupft, lose in die Handlung geworfen, wie Perlen auf eine Kette gezogen, kleine und große, aber natürlich sorgfältig gearbeitet, wenn man Wolfgang kennt. Immer wenn es ganz leicht aussieht, hat es viel Arbeit gemacht. Schließlich an der Front. Könnte man schießen auf die eigenen Leute?

Wie einfach wäre es, hier mehr Handlung zu etablieren, mehr äußeren Konflikt. Einen Überfall, eine Geiselnahme, mehr Feindseligkeit, gar Angriffe von Seiten der Sowjets. Passiert alles nicht. Der Autor erliegt nicht der Versuchung einer »handfesten Dramaturgie«. Vielmehr lässt er seinem Film Raum, eine Frage zu formulieren. Wie fühlt man sich, wenn man die Front wechselt? Wohin wird sich die Waagschale neigen? Und dann beobachten wir die vier Soldaten, wie sie sich verhal-



umschreibt nicht nur eine momentane Partnerlosigkeit. Diese Sunny ist auf eine Weise einsam, die sie nie loswird. Sie hat in ihrem jungen Leben schon etwas durchgemacht, was sie mit niemandem teilen können. Später im Film wird dieses Gefühl präzisiert. Sunny ist im Heim aufgewachsen. Allein eben. Ohne Eltern. Vielleicht ist sie deshalb so geworden, wie sie ist? Sie will nicht mit jemandem zusammen sein, den sie nicht liebt. Mit einer losen Bekanntschaft, einem One-Night-Stand will sie nicht mal mehr frühstücken. Sie ist bereit zu morde, wenn sie betrogen wird.

Auch diese Radikalität isoliert. Macht einsam. Diese Einsamkeit aus Kompromisslosigkeit wird zum Gegenstand der Poesie in *Solo Sunny*.

Die Mehrzahl der Menschen, die Sunny umgeben, lebt Kompromisse. Hat sich eingerichtet in einem Alltag auf Tour mit Campingstühlen und ohne große Ambitionen, oder in einem ungeliebten Job oder mit aussichtslosen Träumen.

Wolfgang bringt das So-Sein der Sunny in ihren Haltungen, ihren Reaktionen und ihren Dialogen auf den Punkt. Etwa wenn sie die Füße ihres Liebhabers Ralph betrachtet und feststellt: »Deine Füße sehen so zufrieden aus.« Zufriedene Füße? Was ist das für ein Bild? Ein Mensch kann zufrieden sein, mit sich, seiner Lage, einer Tätigkeit, einem Zustand – aber Füße? Die können ungewaschen oder wohlgeformt, zu klein, zu groß oder zu platt sein – aber zufrieden? Warum sagt Sunny so etwas? Was meint sie damit?

Es eröffnet eine Differenz zu Ralph. Du bist behütet aufgewachsen, nicht im Heim wie ich. Du zelebrierst deine Einsamkeit mit Ravi Shankar und deinem Saxophon. Meine Einsamkeit ist einfach da, die hab ich mir nicht ausgesucht, die werd' ich einfach nicht los. Damit ist der Unterschied der beiden Liebenden benannt und auch, dass sie nicht zueinander passen. Das alles könnte Sunny sagen, macht sie aber nicht. Kohlhaase gibt ihr nur diesen Satz: »Deine Füße sehen so zufrieden aus.« Wie ist er auf zufriedene Füße gekommen? Vielleicht weil es ein komischer Kontrast ist? Sinnlich noch dazu? Kann ich ihn alles nicht mehr fragen. Und er hätte es vielleicht auch nicht erklären können. Oder doch. So wie er vieles auf eine phantastische, abwegig scheinende und zugleich treffende Art erklären konnte.

Dieser Text wurde exklusiv für die CLOSE-UP-Serie der DEFA Film Library auf Instagram im November/Dezember 2023 von Laila Stieler geschrieben. ■

ten. Jede Geste, jeder Blick, die lange Fahrt durch teils verwüstete Dörfer, die wir mit ihren Augen sehen, wird mit Bedeutung aufgeladen. Landschaften werden zu Seelenporträts.

Liegt sein Geheimnis also in einer »strukturellen« Poesie?

»Ganz unabhängig vom Schreiben interessiert mich, warum Menschen so sind, wie sie sind.« Sagt Kohlhaase in einem Interview.

Beim Betrachten seiner Filme habe ich oft das Gefühl, als sei dieses Staunen noch spürbar, als habe er es mit hineingenommen in seine Erzählung. Als würde er mich verführen, seine Figuren mit der gleichen Neugier zu sehen wie er selbst. Warum sind Menschen so, wie sie sind? Wie sind sie so geworden? »Ich kannte solche Menschen«, hab ich ihn oft sagen hören. Ich kannte solche Menschen. Menschen, die die Front gewechselt hatten, wie in *Mama, ich lebe*. Menschen, die zu eigensinnig sind, gefällige Formen zu schaffen – wie in *Der nackte Mann auf dem Sportplatz*. Menschen, die zu kompromisslos waren, den Erwartungen anderer zu entsprechen – wie in *Solo Sunny*.

Poesie bei ihm als Frage der Haltung?

Morgens, Sunny in ihrer Küche, der aufgegossene Kaffee, der graue Hinterhof mit dem bröckelnden Putz, die Tauben gurren – und plötzlich begreifst du: Sunny ist einsam. Es ist nur ein Moment, ein Flash. Er

Endnoten

1 Wolfgang Kohlhaase, Otto Gotsche u. a.: Dialog aber die Poesie der Arbeit. In: Günter Giesenfeld (Hg.): Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 14: Der DEFA-Film. Erbe oder Episode? Marburg: Schüren 1993. S. 60–63.

sehr stark. Als Konrad Wolf 1982 starb, arbeitete er an einem autobiografischen Filmprojekt, das nach seinem Tod von seinem Bruder Markus (1923–2006) in Buchform veröffentlicht wurde: »Die Troika«. Der Titel bezieht sich auf drei Jugendfreunde im Moskau der 1930er-Jahre, Lothar Wloch (1923–1976), Viktor Fischer (1924–2023) und Konrad Wolf. Viktor und sein Bruder George (1923–2005) waren die Söhne des amerikanischen Journalisten Louis Fischer und seiner Frau Markoosha. Es gibt Fotos von ihrem unvergesslichen Wiedersehen am Ende des Zweiten Weltkriegs und erneut während Konrad Wolfs USA-Besuch 1975. In Berlin konnte ich 1989 Markus Wolf über »Die Troika« interviewen, und obwohl ich Viktor Fischer nie getroffen habe, hatte ich das Glück, in dieser Zeit seinen Bruder George in New York kennenzulernen.

Markus Wolf bestätigte die Beobachtung der Familie, dass er in ihrer beider Jugend als der kreative künstlerische Kopf galt, und nicht sein Filmemacher-Bruder Koni. Den zweiten Unterschied zwischen ihnen betonte Viktor Fischer in seinen Memoiren (die er auch auf sich und seinen Bruder George bezieht): Die sensibleren Brüder – Konrad und George – waren näher an ihren Müttern und hatten es schwerer, mit der Familiendynamik zurechtzukommen. Die älteren Brüder – Markus und Viktor – standen ihren Vätern näher, und sie waren unbekümmerter. Sie hatten auch ein viel längeres Leben.

Es war George, der mir nahelegte, dass Christa Wolf (1929–2011) ein ideales Bindeglied zum Verständnis von Konrad Wolf sein könnte (mit dem sie unter anderem an der Verfilmung ihres Romans »Der geteilte Himmel« gearbeitet hat). Ich habe mir seine Anregung sehr zu Herzen genommen. Im Laufe der Jahre habe ich die Melancholie der Geschichte, die ich mit Konrad Wolf verbinde, in einem ähnlichen Ton in einem Großteil ihres Werks entdeckt.

Ich habe Christa Wolf um ein Interview zu Wolf gebeten, aber es kam nie zu einem Treffen. Sie sagte, ihre Gefühle zu Konrad Wolf seien zu persönlich und noch ungeklärt; außerdem habe sie vor, irgendwann selbst etwas über ihn zu schreiben. Ich glaube nicht, dass sie es je getan hat, aber ein kurzer Text, den Wolfgang Kohlhaase mir auf der Grundlage eines Gesprächs mit ihr von 1984 übermittelte, berührt zwei wesentliche Pole, die für Konrad Wolf von Bedeutung waren: der Wunsch, kleine innovative Filme mit der Handkamera zu machen, einerseits, und die Verantwortung als Präsident der Akademie der Künste andererseits. Auf der einen Seite war er »ein gezähmter Riese«, auf der anderen »der ideale Vermittler zwischen Kunst und Politik«.

Ich konnte mehrere Gespräche mit Maja Turowskaja (1924–2019) führen, einer weiteren Freundin aus Wolfs

Kindheit in Moskau. Wir trafen uns in Washington, D. C. und bei ihren Besuchen in Amherst. Maja Turowskaja war eine einzigartige Persönlichkeit in der Filmwelt, die mit Michail Romm an seinem Dokumentarfilm *Der gewöhnliche Faschismus* gearbeitet und Werke über Tarkowski und Frauen im Film in der Sowjetunion verfasst hat. Turowskaja konzentrierte sich während ihrer Lehrtätigkeit hier in den USA auf die Parallelen zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion, die sie mit klassischen Filmbeispielen illustrierte. Darin spiegelt sich die Faszination Konrad Wolfs für die Weite der amerikanischen Landschaft wider. Viktor Fischer betont die starke Wirkung, die Alaska auf Wolf hatte, die Nähe und Ähnlichkeit zur UdSSR.

Weite und Distanz zur »Heimat« ist auch ein Thema in Thomas Braschs Nachruf »Er drehte sich um und ging weg«, einem der schönsten Texte, die je über Konrad Wolf geschrieben wurden. Darin schreibt Brasch, Wolf habe »die Sehnsucht und die Trauer eines Fremden«, der »nie aufgehört hat, das Land, in dem er lebte, mit den Augen eines Mannes anzusehen, der die Weite gegen die Enge eingetauscht hat ...«

Vielleicht war Wolfs utopisches Bild von Deutschland zwischen der Sowjetunion und den USA angesiedelt und enthielt Aspekte von beiden. Ich sehe dies in Lew Hohmanns Dokumentarfilm über Wolf, *Die Zeit die bleibt*, wirkungsvoll anklingen. Hohmann schneidet plötzlich von einer Aufnahme einer Fahrt auf der Gorki-Straße (heute die Twerskaja-Straße) in Moskau zu einer identischen Einstellung auf dem East River Drive in Manhattan. Das Deutschland von Konrad Wolf existiert dazwischen.

Wenn ich an die Orte zurückdenke, die ich in den Jahren um 1989 besucht habe, scheinen sie über die Geschichte und die Geografie hinweg miteinander verbunden zu sein, und vielleicht bilden sie tatsächlich den gemeinsamen Bezugsrahmen für diese internationale Schulklasse aus Moskau. Da sind zum Beispiel die beiden Landhäuser: Das kleine, einfach und sparsam eingerichtete Haus von George Fischer lag am Rande von Woodstock, New York, das viele Jahre lang als Rückzugsort für Künstler bekannt war, genau 100 Meilen von New York City entfernt. Und bei meinen Recherchen zur Korrespondenz der Familie Wolf verbrachte ich ruhige Tage im Haus von Friedrich und Else Wolf in Lehnitz, wo Emmi Wolf das Friedrich-Wolf-Archiv leitete. Die dortigen Mittagessen mit dem Personal, umgeben von einem bescheidenen und ruhigen Haus und Garten, das ein wenig an das Haus von George Fischer erinnerte, korrespondieren mit meiner Vorstellung von der Datscha der Familie Wolf in Peredelkino, die ich nur aus Texten und von Fotos kannte.

Christa Wolfs Erinnerungen an Konrad Wolf drehen sich um dessen beharrliche und mühevoll Suchende

nach Heimat. Ein Beispiel dafür, auf das ich immer wieder zurückkomme, ist die sehr vielschichtige Szene in dem autobiografischen Film *Ich war neunzehn*, die sicherlich ebenso von Wolfgang Kohlhaases wie von Wolfs Schreiben inspiriert ist. Im Mittelpunkt steht ein deutscher Architekt in seinem Haus unweit von Sachsenhausen, das gerade von der Roten Armee besetzt wurde. Seinem zynischen Philosophieren über »das Wesen der Deutschen« stellt der Film den jüdischen Freund Vadim, einen sowjetischen Offizier, gegenüber, der sich auf die humanistischen Traditionen der deutschen Kultur beruft. Gregor, die Figur von Konrad Wolf, sagt bissig: »Das Deutschland, von dem du sprichst, existiert nur in Büchern«, worauf Vadim erwidert: »Ich spreche von dem Deutschland, in dem du leben wirst.«

Leid, Wehmut und Trauer sind in den meisten Filmen Konrad Wolfs allgegenwärtig. In ihren Büchern über Konrad Wolf und Rainer Werner Fassbinder sprechen Hans-Eckardt Wenzel und Antje Vollmer als zusätzlichen entscheidenden Punkt *die Zeit an*, in der wir leben: Es ist eine Zeit der Trauer über das, was mit dem Zerfall der DDR untergegangen ist, aber auch über das, was mit der Transformation des ehemaligen Westdeutschlands verloren ging.

Wo also ist letztlich die Heimat der Wolf-Generation? Auf der einen Seite ist es die weite Landschaft der ehemaligen Sowjetunion oder Alaskas, auf der anderen Seite sind es die kleinen, ruhigen Gärten von Peredelkino, Lehnitz oder Woodstock.

Wie Brasch war auch Maja Turowskaja der Meinung, dass Konrad Wolf sowohl Russe als auch Deutscher war, und verwies darauf, dass er am Ende seines Lebens zur russischen Sprache seiner Kindheit zurückgekehrt sei. Sie konnte ihn nicht besuchen, als er im Sterben lag, weil sie kein Visum hatte. Und da keiner an seinem Krankenbett Russisch sprechen konnte, verstand auch niemand seine letzten Worte. »Das war typisch für sein Leben«, sagte Turowskaja zu mir.

Ich frage mich, was Konrad Wolf oder die Fischers oder Angel Wagenstein (1922–2023) von der Welt halten würden, mit der wir heute konfrontiert sind. Wolfs Entgegnung auf die These von Günter Grass (1927–2015) aus dem Jahr 1981 bekommt eine ganz neue Bedeutung: »Meinst du, die Russen wollen Krieg?« Dazu passen vielleicht Christa Wolfs Worte, die sich nicht auf Wolf beziehen, sondern auf die antisemitischen Schmierereien am Grab von Bertolt Brecht: »Das, auch das, haben wir nicht verhindern können.«

Den Krieg und das Dissidententum betreffend gab es sicherlich viele Meinungsverschiedenheiten und Konflikte zwischen Wolf und seinen Jugendfreunden. Das Wiedersehen mit der Troika in New York soll von heftigen Auseinandersetzungen über den Vietnamkrieg geprägt gewesen sein. Kohlhaase erzählte auch von



Wassili Liwanow und Jaecki Schwarz in *Ich war neunzehn* (Konrad Wolf, 1967)

einem Streit zwischen Wolf und Wagenstein während einer Reise nach Sofia, bei dem es um die Behandlung von Dissidenten im Sozialismus ging. Wagenstein habe Wolf als Stalinisten mit Nazi-Tendenzen bezeichnet, und die beiden hätten für den Rest des Fluges nicht mehr miteinander gesprochen.

Wie wurden diese Streitigkeiten beigelegt? Wurden sie überhaupt beigelegt? Letztendlich hielten sie alle an der Freundschaft ihrer Jugend fest. Noch einmal Wolfgang Kohlhaase: »Als Koni starb, waren Leute traurig, die sich nicht grüßten.«

Dem Bild von Konrad Wolf als einem Mann der Sehnsucht und der Trauer möchte ich das optimistischere Bild seines lebenslangen Freundes Angel Wagenstein, Drehbuchautor von *Sterne* und *Goya*, hinzufügen. Wagensteins komplexe Biografie ist brillant beleuchtet in einem Film von Andrea Simon, dessen Titel *Kunst ist Waffe* auch ein Zitat von Friedrich Wolf ist. Abwechselnd dafür verurteilt, »zu jüdisch«, »zu links«, »zu westlich« usw. zu sein, behielt Wagenstein bis zum Ende seine gut gelaunte, zukunftsorientierte Sicht auf die Welt bei.

Es wird den Aktivisten der vergangenen Generation nicht gerecht, sich in Melancholie und Niederlagen zu verlieren. Der amerikanische Politikwissenschaftler Howard Zinn (1922–2010) mahnte, »in schlechten Zeiten hoffnungsvoll« zu sein, denn »die menschliche Geschichte ist nicht nur eine Geschichte der Grausamkeit, sondern auch eine des Mitgefühls, der Aufopferung, des Mutes und der Güte«.

Konrad Wolf und seine Generation, deren Zeit von extremer Grausamkeit geprägt war, bieten genügend Beispiele für Courage und Mitgefühl. Zwei solcher Freunde aus seiner Jugend sind erst im vergangenen Jahr gestorben, Viktor Fischer in Alaska und Angel Wagenstein in Bulgarien. »Allmählich verschwindet ersatzlos eine Generation von Menschen, die wussten, wie es war.« ■

»Die Troika« – ein Plädoyer für Freundschaft



Die Troika: Konrad Wolf, Lothar Wloch, Viktor Fischer (ca. 1937)

■ Paul Werner Wagner

Konrad Wolf hatte nach seinem Amerikabesuch 1975 die Idee für einen Film über drei Freunde aus Kindertagen – mit dem Titel »Die Troika«. Das war eine sehr persönlich erlebte Geschichte, die ihn seit Jahren immer wieder beschäftigte. Im Konrad-Wolf-Archiv in der Akademie der Künste Berlin findet sich dazu ein Manuskript, datiert vom 6.1.1977, mit kurzer Materialschilderung und ersten Gedankensplittern. Wolf skizziert diese Freundschaft aus der Betrachtung von Gruppenporträts der drei Freunde aus drei Lebensabschnitten: aus der Kindheit (1930er-Jahre in Moskau), der Jugend (1945 im Nachkriegs-Berlin) und Reife (1975 in New York).

Die drei Freunde Viktor Fischer (Vitja), Konrad Wolf (Koni) und Lothar Wloch (Lotka) bilden ein Dreieck – im Russischen »Troika« genannt. Außerdem gehören dazu noch Markus Wolf (Mischa), der ältere Bruder von Konrad, und George Fischer (Jura), der ältere Bruder von Viktor.

Die Kinder treffen sich im Moskau der 1930er-Jahre. Konrad, Markus und Lothar stammen aus deutschen Emigrantenfamilien; Konrads Vater ist der bekannte Dramatiker Friedrich Wolf, Lothars Vater Wilhelm Wloch arbeitet in geheimer Mission der Komintern in Moskau. Viktor und George Fischer sind die Söhne des amerikanischen Journalisten Louis Fischer, der wegen seines Buches »Oel-Imperialismus. Der internationale Kampf um Petroleum« weltweit hohes Ansehen genießt.

Die fünf Jungen besuchen die deutsche Karl-Liebknecht-Schule und begeistern sich für den Aufbau des Sozialismus. Verbindende, prägende Erlebnisse sind die gemeinsame Schulzeit und ein Solidaritätserlebnis in ihrer Jugend – der Spanische Bürgerkrieg. Starke Eindrücke hinterlassen sowjetische Spielfilme wie *Tschapajew* (Georgi und Sergej Wassiljew, 1934), *Panzerkreuzer Potemkin* (Sergej Eisenstein, 1925) und



Die Troika: Viktor Fischer, Lothar Wloch, Konrad Wolf (1945)



Die Troika: Viktor Fischer, Lothar Wloch, Konrad Wolf (1975)

Wir aus Kronstadt (Jefim Dsigan, 1936) sowie ein gemeinsam erlebtes Konzert mit Ernst Busch in Moskau.

Die Jungen verbringen einen Teil ihrer Ferien zusammen im Ferienhaus der Wolfs in Peredelkino. Das wird im ersten Foto festgehalten. Es zeigt drei Jungen, die vertraut Zeit miteinander verbringen.

Als Stalins Terror auch ihre Familien erreicht, trennen sich die Lebenswege. Wilhelm Wloch wird verhaftet und stirbt im GULAG. Sein Sohn Lothar kehrt mit seiner Mutter 1940 nach Deutschland zurück und wird Anfang 1941 als Soldat in die deutsche Wehrmacht eingezogen. Louis Fischer geht, enttäuscht vom sozialistischen Experiment Stalinscher Prägung, das im Desaster der Repressionen und Schauprozesse versinkt, mit seiner Familie 1938 wieder in die USA. Die Söhne kämpfen im Zweiten Weltkrieg als Offiziere der US-Armee. Nur die Wolf-Söhne bleiben in Moskau, Konrad wird Soldat der Roten Armee, sein Bruder Markus Sprecher im deutschsprachigen Dienst des Senders Moskau.

Das zweite Foto entsteht im Sommer 1945 im zerstörten Berlin. Es zeigt Konrad Wolf in sowjetischer und Viktor Fischer in amerikanischer Uniform. Beide legen einen Arm um die Schultern des schmächtigen Lothar Wloch in Zivil.

Nach dem Krieg wird der eine Junge Filmregisseur in der DDR, der zweite Architekt in Westberlin. Und der dritte wird Senator von Alaska, dessen Bruder Universitätsprofessor in New York.

Das dritte Foto aus dem Jahr 1975 zeigt drei füllige, solide Herren auf einer Terrasse in der West Side von Manhattan. Trotz ihrer unterschiedlichen beruflichen und politischen Entwicklung überdauert die Freundschaft der drei. Erst mit dem Tod von Lothar Wloch und Konrad Wolf endet die Geschichte dieser Troika.

Konrad Wolf beauftragt seinen Freund, den Drehbuchautor Angel Wagenstein aus Sofia, mit dem er bereits die Filme *Sterne* (1959), *Der kleine Prinz* (1966) und *Goya* (1971) gemacht hat, ein Exposé für einen »Troika«-Film zu erstellen. Wagenstein schreibt eine Filmgeschichte, die Konrad Wolf jedoch nicht völlig befriedigt. Daraufhin bittet Wolf seinen kongenialen Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase, teils mit ihm gemeinsam, Interviews mit Lothar Wloch, Viktor und George Fischer zu führen.

Doch das »Troika«-Projekt gerät ins Stocken, weil Konrad Wolf durch andere Filmprojekte (*Solo Sunny*, 1978/79, und den sechsteiligen Dokumentarfilm *Busch singt*, 1982) einfach keine Zeit findet. Erst während seiner schweren Erkrankung besinnt er sich wieder auf sein »Troika«-Projekt. Er nimmt seine sogenannte »schwarze Mappe«, die das gesamte »Troika«-Material enthält, mit ins Krankenhaus. Am Krankenbett bittet der schon vom Tode gezeichnete Konrad seinen Bruder Markus Wolf, sich um die »Troika« zu kümmern.

Diese Bitte beschäftigt Markus Wolf jahrelang. Er kann sein Versprechen gegenüber dem Bruder jedoch erst einlösen, nachdem er seinen Dienst als Generaloberst und Chef der Hauptabteilung Aufklärung des Ministeriums für Staatssicherheit 1986 quittiert hat.

Die vom Bruder Konrad übernommene Aufgabe stellt sich für Markus Wolf als große Herausforderung dar. Die »Troika« als Spielfilm oder Dokumentarfilm zu realisieren, verwirft er. Dieses Metier beherrscht er nicht. Seine einzige Möglichkeit sieht er darin, die Geschichte als Buch zu schreiben. Er hört sich alle Tonband-Interviews an, die Konrad Wolf und Wolfgang Kohlhaase in Vorbereitung des geplanten »Troika«-Films mit den Fischer-Brüdern und Lothar Wloch geführt haben. Zeitaufwendig und intensiv gestalten sich zusätzlich die Recherchen in russischen und deutschen Staatsarchiven.

Markus Wolf nimmt auch Kontakt zu den Fischer-Brüdern auf, die ihn in Berlin mehrfach besuchen. Das Buch zu schreiben, fällt ihm nicht leicht, denn der Erwartungsdruck an den Sohn eines bekannten Schriftstellers ist besonders hoch. Im Nachhinein ist es bewundernswert, wie sich Markus Wolf dieser anspruchsvollen Aufgabe gestellt und wie gut er sie erfüllt hat.

Zur Leipziger Buchmesse im Frühjahr 1989 wird das Buch von Markus Wolf »Die Troika - Geschichte eines nichtgedrehten Films« (nach einer Idee von Konrad Wolf) präsentiert, zeitgleich erscheint es in der DDR im Aufbau-Verlag und in der Bundesrepublik Deutschland im Claassen Verlag.

Das Buch berichtet in der DDR erstmals in aller Offenheit über Repressalien der Stalin-Ära und Schicksale unschuldig Verfolgter. »Die Troika« wird von den Lesern als Aufforderung zu einer offenen Gesellschaft und deren demokratischer Umgestaltung verstanden. Markus Wolf ist ab Frühjahr 1989 Woche für Woche mit Lesungen in der gesamten DDR unterwegs. Dabei kommt es immer wieder zu offenen und sehr kritischen Diskussionen. Vor allem geht es um die aktuelle Krise im Land. Markus Wolf wird durch sein Buch bei einem Teil der DDR-Intellektuellen zu einem politischen Hoffnungsträger. Die Organisatoren der Großdemonstration am 4. November 1989 auf dem Alexanderplatz bitten ihn, als Redner aufzutreten.

Und die Botschaft der »Troika« war und ist: Toleranz, Respekt vor Andersdenkenden – also jene Glasnost-Intention, die viele Diskussionen in der DDR des Jahres 1989 bestimmen sollte. Der historische Abstand hat die Geschichte des Buches, die Geschichte dieser drei Freunde, keinesfalls kleiner gemacht. Die Schicksale bleiben groß, spannend, erschütternd. In einer Zeit wachsender Intoleranz und Aggressivität ruft das Buch zu humanistischem Denken und Handeln auf. Eine Leseempfehlung. ■



Regisseur Konrad Wolf (rechts) mit den Darstellerinnen und Darstellern bei den Dreharbeiten zu *Ich war neunzehn* (1967)

Als Regie-Assistent bei Konrad Wolf

■ Rainer Simon

Kürzlich fuhr ich vor Prenzlau von der Autobahn ab, und weiter auf der Landstraße. Wie eine Fata Morgana erschien mir auf einem Hügel hinter einer sumpfigen Wiese der Bauernhof, wo 1967 die letzte Szene von Konrad Wolfs Film *Ich war neunzehn*¹ gedreht wurde. Der Bauernhof war nicht mehr da, es gab dort nie einen, Szenenbildner Alfred Hirschmeier hatte ihn dahin gebaut, weil der Ort ideale Voraussetzungen für die geplante Szene bot. Sogleich erschienen vor meinen

Augen die Bauersfrau, ihr Vater, ihre Kinder, der kleine Junge, der mit einer Pistole spielte, die beiden Mädchen und der in den Krieg gezwungene verwundete 14-jährige Hitlerjunge, der von der Bäuerin vor der Gefangennahme versteckt wurde. Sie waren keine Schauspieler, Konrad Wolf hatte mich, der ich Regie-Assistent war, beauftragt, aus der Gegend Laiendarsteller auszusuchen. Ihre Gesichter waren nach 57 Jahren wieder da. Wie wird ihr Leben verlaufen sein?

Auch das Gesicht des jungen Jaecki Schwarz war da, der den 19-jährigen Rotarmisten Gregor Hecker, Konrad Wolfs alter ego, spielte, der von einem Lautsprecherwagen die deutschen Soldaten aufrief, den Krieg nicht weiter zu verlängern, sich zu ergeben und damit auch das eigene Leben zu retten. Und auch das fröhliche Gesicht des sowjetischen Schauspielers Sascha Eiboschenko, der in seiner Rolle noch in letzter Minute von deutschen Soldaten ermordet wurde, sinnlos wie jeder Kriegstod, damals wie heute. Kalmursa Rachmanow, der Fahrer des Lautsprecherwagens, war ein in der DDR stationierter kirgisischer Sowjetsoldat. Ein zurückhaltender junger Mann in meinem Alter, dem es wie ein Wunder vorgekommen sein muss, plötzlich in einem Film mitzuwirken. Mit uns im Hotel übernachten durfte er nicht. Abends wurde er in eine sowjetische Kaserne gebracht.

Am Ende dieser Szene, nach dem Tod seines Kameraden, schreit Gregor Hecker sein ganzes Leid, seine ganze Wut den deutschen Soldaten hinterher: »Ihr Schweine! Ihr Mörder! Warum hört ihr nicht auf mit schießen, ihr Idioten! Warum könnt ihr nicht aufhören, ihr Verbrecher? Aber wir kriegen euch, wir finden euch, wir stöbern euch auf ..., bis ihr verreckt seid, bis ihr krepirt seid, bis ihr am Ende seid, bis kein Platz mehr für euch ist, kein Stück Land auf dieser Erde ..., bis ihr versteht, dass es vorbei ist mit dem Schießen!«

Es war ein Schmerzensschrei, doch in ihm war auch eine Hoffnung, die Konrad Wolf hatte - und ich hatte sie genauso. Es kam mir damals unvorstellbar vor, dass Machthaber, *Diktatoren* und solche, die sich *Demokraten* nennen, weiterhin so verbrecherisch sein könnten, Kriege zu führen, dass die Menschheit wieder von säbelrasselnden Politikern regiert werden könnte, die nicht in der Lage sind, Konflikte friedlich zu lösen.



Regisseur Rainer Simon bei den Dreharbeiten zu **Wie heiratet man einen König** (1968)

1967 war ich 26 Jahre alt. Mein erstes Filmprojekt »Die Moral der Banditen«² war dem 11. Plenum des ZK der SED zum Opfer gefallen. Daraufhin hatte ich 1966 den Film *Freunde vom Werbellinsee*³ gedreht, der von der Freundschaft eines Jungen aus der DDR, eines mongolischen Jungen und eines Mädchens aus Afrika erzählt, die sich in der Pionierrepublik am Werbellinsee in der DDR kennenlernten. Auch dies war ein Film voller Hoffnung.

Wir Menschen auf diesem Planeten sind alle gleich.

Im Herbst 1966 rief mich Produktionsleiter Herbert Ehler an. Konrad Wolf möchte, dass bei seinem neuen Film ein Absolvent der Filmhochschule als Assistent dabei ist. »Sie sind doch frei?« Das war ich; etwas Besseres als dieses Angebot konnte mir nicht passieren.

Die Zusammenarbeit begann ungewöhnlich schon bei der Arbeit am Drehbuch. Da saßen wir in Alfred Hirschmeiers DEFA-Büro zusammen, Konrad Wolf, Mitautor Wolfgang Kohlhaase, Kameramann Werner Bergmann, als Dramaturg Gerhard Wolf, die erfahrene Regie-Assistentin Doris Borkmann und ich, der Jüngste, als Vertreter der Nachkriegsgeneration. Bergmann hatte als Frontkameramann und Soldat der deutschen Wehrmacht einen Arm verloren. Kohlhaase und Hirschmeier hatten den Krieg noch als Pimpfe erleben müssen. Gerhard Wolf geriet als Flakhelfer 16-jährig in amerikanische Kriegsgefangenschaft.

Konrad Wolf forderte uns alle auf, unsere Standpunkte und Ideen einzubringen. Er war als Soldat der Roten Armee gekommen, der *gefürchtete Russe*, er wollte sich vorstellen können, wie es den Deutschen ergangen war. Hirschmeier skizzierte schon, wie er sich die Entwürfe für die Szenen dachte. Bergmann brachte Bildideen ein. Auch ich wurde gefragt nach meinen Erinnerungen und erzählte, wie ich den Einmarsch der Roten Armee als Vierjähriger erlebte.

In Erinnerung war mir, dass alle Erwachsenen eine Heidenangst vor den *Russen* hatten. Meine Mutter und meine Oma wollten *flüchten*, wie viele andere aus unserer sächsischen Kleinstadt; unsere Habe war schon auf einen Handwagen geladen. Ich sollte oben drauf. Es kam etwas dazwischen: Ich rannte aufgeregt hin und her, fiel hin und schlug mir das Knie dermaßen auf, dass mich meine Mutter blutverschmiert zum Arzt gegenüber trug. »Fliehen Sie auch, Herr Doktor?« - »Ich denke nicht daran, und wenn ich mir die Radieschen von unten angucken muss.« Was das bedeutete, verstand ich nicht, aber unser Handwagen wurde wieder entladen.

Zwei Tage später waren die *Russen* da. Ein General mit seinem Stab fuhr vor unserer Villa vor, die mein Großvater für seine Familie gebaut hatte, bevor er im Ersten Weltkrieg ermordet wurde, und meine Oma war mit drei kleinen Mädchen zurückgeblieben.



Angel Wagenstein
(1922-2023)

Sie tranken fünfzig Liter Wodka miteinander

Die ungewöhnliche Freundschaft und Zusammenarbeit von Angel Wagenstein und Konrad Wolf

■ Achim Engelberg

Der eine ist im bulgarischen Plovdiv geboren, der andere im süddeutschen Hechingen. Als sich Angel Wagenstein und Konrad Wolf während ihres Filmstudiums in Moskau Ende der 1940er-Jahre anfreunden, sind beide Männer in ihren zwanziger Jahren, dennoch hatten sie schon mehr erlebt als die meisten Menschen. Es war wahrscheinlicher, dass die erlittenen Schrecken sie umgebracht hätten, als dass sie eine lebenslange produktive Freundschaft aufbauen und erhalten.

Angel Wagenstein sieht seinen Vater bewusst erstmals vierjährig im Gefängnis, weil dieser am kommunistischen Septemberaufstand von 1923 beteiligt war. Nach dem Ende der Haft emigriert die Familie nach Frankreich, da der Vater keine Arbeit mehr findet. Ab 1927 bietet Paris den Wagensteins nicht viel mehr als Armut, und so sind sie erleichtert, als ihnen die Generalamnestie von 1934 eine Rückkehr nach Bulgarien erlaubt. Konrad Wolf muss mit sieben Jahren, nach der Machtübergabe an die Nazis, mit seinen Angehörigen aus Deutschland fliehen. In Moskau erlebt er das Pathos des sozialistischen Aufbaus und die stalinistischen Verfolgungen. Terror und Traum verschmelzen.

Als Partisan agiert Angel Wagenstein gegen den Faschismus, Konrad Wolf erkämpft seine Rückkehr nach

Deutschland als Soldat in der sowjetischen Armee. Nur ein Zufall rettet den inhaftierten und zum Tode verurteilten Angel Wagenstein vor der Hinrichtung, wie knapp Konrad Wolf überlebt, kann man in dessen Kriegstagebüchern lesen. Als diese erstmals vollständig publiziert im Oktober 2015 in der Akademie der Künste am Pariser Platz in Berlin vorgestellt werden, spricht Angel Wagenstein über seinen Freund, den er wie immer Konrad Friedrichowitsch nennt, Vorname und Vatersname nach russischer Art. Der frühe Tod im Jahr 1982 bewahrte Wolf vor dem argen Weg der Erkenntnis, den Wagenstein bis ans Ende geht.

Einmal war es zu einem Streit gekommen, als der Sohn des Schriftstellers Friedrich Wolf (deshalb Friedrichowitsch) von einem Kommunisten erzählte, der trotz jahrelanger Gulag-Haft mit der Doppelherrschaft von Wachpersonal und Kriminellen das Zwangsarbeitslager als glühender Kommunist verlassen habe. »Konrad Friedrichowitsch sagte, das sei doch wahrlich ein ganz großer Charakter – ich erwiderte ihm, das sei doch wahrlich ein ganz großer Idiot.«¹

Neben den politisch-geschichtlichen Auseinandersetzungen eint sie die Filmbegeisterung. Angel Wagensteins Spitzname »Jackie«, den er schon als Kind bekam



und bis ans Lebensende behielt, deutet darauf hin. In Begleitung seiner Tanten sah er mehrfach Chaplins legendären Stummfilm *The Kid* (1921), und diese verglichen ihn scherzhaft mit dem kleinen Bösewicht Jackie Coogan, der Fensterscheiben einschoss, damit der befreundete Glaser die zersplitterten ersetzen konnte.

Auf der Filmakademie in Moskau lernt Angel Wagenstein an der Seite von Konrad Wolf sein Handwerk, das ihn befähigt, als Drehbuchautor und Dokumentarfilmregisseur über fünfzig Spiel- und Dokumentarfilme zu verwirklichen – in Bulgarien und der Sowjetunion, in der DDR und der BRD, in Griechenland und Vietnam. Ihre Freundschaft verbindet nicht nur die Arbeit, sondern das Feiern und Trostspenden. Es ist eine, »in der man die fünfzig Liter Wodka miteinander trinkt«².

Gleich ihr erster gemeinsamer Film *Sterne* wird eine Sensation bei den Filmfestspielen in Cannes 1959. Allerdings betonte Angel Wagenstein variantenreich, dass es seine Geschichte war, aber es nicht um seine Geschichte ginge. Und wahrlich, der Film weist weit über Wagensteins Erlebnisse hinaus: Er erzählt von der unerfüllten Liebe zwischen einem deutschen Militärangehörigen, genannt Walter, und der Jüdin Ruth. Sie begegnen sich in einer kleinen bulgarischen Stadt, wo 1943 ein Zug mit griechischen Juden auf dem Weg in die Gaskammern von Auschwitz drei Tage warten muss. Dort bittet Ruth den Walter genannten um Hilfe für eine gebärende Mitgefangene. Er hilft, so gut er kann, und beide verlieben sich ineinander. Das bewirkt die allmähliche Wandlung des ehemaligen Kunststudenten, den seine Kameraden »Rembrandt« nennen.

Walter gerät in Konflikt mit seinem befreundeten Vorgesetzten Kurt, der brutal soldatische Pflichterfüllung fordert, und wegen der Bitte von im Wehrmachtstützpunkt arbeitenden bulgarischen Widerstandskämpfern, er solle ihnen helfen. Beides kann er nicht, er will nur Ruth retten. Als er ihren Abtransport nicht verhindern kann, ändert er seine Haltung und organisiert für den Widerstand Waffen. Ein Sprecher, der wie »Jackie« ein Partisan ist, sagt: »Für uns alle war er eben einfach der »Herr Unteroffizier«. Niemand hat seinen Namen erfahren. Daher haben wir ihn Walter genannt ...« Der Film erzählt die Geschichte dieser Wandlung, allerdings gehören die letzten Bilder der im Zug gefangenen Ruth auf dem Transport in die Vernichtungslager. Ein jüdisches Lied erklingt: »Es brennt! Es brennt, mein Haus, hilf! Steh nicht mit gekreuzten Armen – lösche es mit deinem Blut, sonst entflammt es deines!«

Der Film bekam den Sonderpreis der Jury und wurde in 72 Länder verkauft. Nicht aufgeführt werden konnte er zunächst in Israel, weil man die Wandlung eines positiv gezeichneten Wehrmachtangehörigen nicht zeigen wollte. Und auch in den arabischen Ländern sollte das Leid der Juden nicht auf die Kinoleinwand kommen.

Bilder aus dem **Zeitzeugengespräch: Angel Wagenstein**
(R: Ferdinand Teubner, Karin Teubner, 2017)

Wird doch für viele Araber die Vertreibung der Palästinenser durch den Holocaust überdeckt. Mittlerweile ist *Sterne* jedoch zu einem Klassiker unter den Filmen über den Mord an europäischen Juden geworden.

Nach einer experimentellen Fernsehversion von *Der kleine Prinz* (1966) erarbeiten Wagenstein und Wolf nur noch einen Kinofilm: In ihrem starken Film *Goya* aus dem Jahr 1971, der historisch konkret die Geschichte des spanischen Hofmalers, der als Jahrhundertkünstler im französischen Exil starb, szenisch, darstellerisch, bildlich groß erzählt, arbeiten sie sich auch am Stalinismus ab, obwohl der Film nach Feuchtwangers Roman »Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis« vielschichtiger ist und heute aktuelle Sichten erlaubt. Der Horror der Ideologien wird gespiegelt im Horror der Inquisition. Eine Szene, ähnlich wie im Film – in der der von Rolf Hoppe gespielte König zögert, als er das Gemälde der königlichen Familie beurteilen soll, bis seine Frau die Peinlichkeit mit perlendem Lob auflöst –, ereignet sich nach der Vorführung vor Funktionären in Leninograd. Wladimir Baskakow, ein mächtiger Sowjet-Filmfunktionär, der erst 1986 mit dem Beginn der Perestrojka entmachtet wird, schweigt. »Gefühlte fünf Minuten«, erinnert sich Angel Wagenstein. »Dann schlug er vor, in einem georgischen Restaurant zu speisen. Schließlich wollte er, dass Konrad Wolf den Film ändere. ›Wir haben schon solchen Ärger mit Solschenizyn, und jetzt das, redete er auf ihn ein.«

Konrad Wolf verfügt damals über genügend Reputation und Kontakte, um sich durchzusetzen. Von heute aus gesehen, zeigt sich dazwischen eine Zeitenwende. Die indirekte, in einen historischen Stoff verlegte Kritik war in den 1970er-Jahren noch möglich, doch sie verlor an politisch-ästhetischer Kraft. Die wahre Gefahr erblickte das Regime in der dokumentarischen Prosa Solschenizyns. Beide, Konrad Wolf wie Angel Wagenstein, spüren das und wollen im »Troika«-Projekt, einer auf Wolfs Jugenderinnerungen basierenden Auseinandersetzung mit der tragisch-tödlichen Geschichte des Kommunismus, direkter vorgehen. Ob es hätte gelingen können, muss offenbleiben – Wolf erliegt einem Krebsleiden noch in der Projektphase.

Das schmerzlich unvollendete Filmwerk beschließt Angel Wagenstein als Romancier; vor allem in »Pentateuch oder Die fünf Bücher Isaaks« (1998, dt. 1999).³ Wenn nachgeborene Filmemacher und Erzähler Konrad Wolf und Angel Wagenstein klassisch werden lassen, indem sie deren Vorschläge und Anregungen aufnehmen, könnten die Verfilmungen seines Romanwerks zum Ereignis werden. Hier sind die Gespenster der Vergangenheit allgegenwärtig, die heute wirken – vom auf Vernichtung abzielenden Antisemitismus bis zum Faschismus, von zerfallenden Imperien bis zum Stalinismus, von der Lagerwelt bis zu Vertreibun-

gen. Das geschieht ohne schwere Symbolik, sondern mit der Leichtigkeit einer überzeugend komponierten Erzählung. Schwere haben die Katastrophen des 20. Jahrhunderts von allein. ■

Endnoten

- 1 Zitat dokumentiert vom Autor bei der Buchvorstellung in der Akademie der Künste am 15. Oktober 2015. In: www.adk.de/de/presse/pressemitteilungen.htm?we_objectID=49484 [5.8.2024].
- 2 Diesen Ausspruch benutzte Angel Wagenstein öfter. Zitiert nach Klaus Wischniewski. In: Konrad Wolf. Selbstzeugnisse, Fotos, Dokumente. Berlin: Henschelverlag 1985, S. 22.
- 3 Angel Wagenstein: Pentateuch oder Die fünf Bücher Isaaks über das Leben Isaak Jakob Blumenfeld in zwei Weltkriegen, drei Konzentrationslagern und fünf Heimaten. Aus dem Bulg. von Barbara Müller. Berlin: Das Neue Berlin 1999, 255 S. – Zwar startet der Bruder Markus Wolf eine Karriere als Schriftsteller mit seinem Buch »Troika« schon 1989, wo aber die Widersprüche nur angedeutet, jedoch nicht gestaltet sind.

»Ich habe, wenn ich nicht irre, an die dreißig Filmszenarien geschrieben, habe mit vielen Regisseuren gearbeitet, doch nur in den Filmen, die wir beide [Konrad Wolf und Angel Wagenstein, A.d.R.] gemacht haben, sind auf eine wahrhaft anständige Weise zwei künstlerische Elemente miteinander verschmolzen: Literatur und Regie. Das Szenarium ist eine Meinung über den künftigen Film, eine Hypothese mit bestimmten und bedingten Zeichen, die unterschiedlich entziffert werden können.

Meist interessieren sich Regisseure nicht einmal mehr für die kinematographischen Träumereien dieser lästigen Schreiber, nachdem das Szenarium angenommen und unterschrieben ist, um in Produktion zu gehen. Du [Konrad Wolf, A.d.R.] aber wolltest gerade dann die weiteren Gedankengänge des Autors wissen, Du wolltest meine Meinung hören und, was hinreißend an Dir war, Du wolltest, dass ich Dir widerspreche, daß ich Deinen Hypothesen meine gegenüberstelle.«

Angel Wagenstein: Treue für ein ganzes Leben, in: Film und Fernsehen 10/1982, S. 37



Produktionsleiter Herbert Ehler
und Regisseur Konrad Wolf,
um 1973

Von ihm gelernt

■ Peter Hartwig über die Produktions-Legende Herbert Ehler

An einem Tag im Mai des Jahres 1986 begann mein erster großer Einsatz beim »Film« – natürlich bei der DEFA. Ich wollte ja Produktion studieren und war durch den Direktor für Produktion eingeteilt, als Aufnahmeleiter-Hilfe beim Kinofilm *Wengler & Söhne - Eine Legende* (1986) von Rainer Simon dabei zu sein. Alle großen Namen, die mir damals schon immensen Respekt einflößten, waren dabei – es war die Crème de la Crème der Filmschaffenden. Roland Dressel (Kamera), Fredi Hirschmeier (Szenenbild), Werner Bergemann (Kostüm), die Stäglichs (Maske) – das Team war in allen Gewerken mit großen Namen versehen. Auf der Besetzungsliste standen unter anderem Corinna Harfouch, Peter Prager, Gudrun Ritter. Und die Produktionsleitung hatte Herbert Ehler übernommen.

Auch aus der kleinen Entfernung damals wusste ich: Das ist der Mann, der ganz oft die großen Filme »produziert« – er hat die wichtigen Arbeiten mit Konrad Wolf realisiert – von *Ich war neunzehn* (1967) bis *Goya* (1971). In seiner Vita stand alles, was ich gekannt und verehrt habe.

An diesem Tag im Mai spazierte ich mit meinem Gepäck auf das Studiogelände – ins berühmte Haus 39.

Dort waren die Büros der »Ehler-Produktion« – so nannte man damals die Dinge in Würdigung der eigentlich produzentischen Verantwortung des Produktionsleiters. Der Dreh hatte schon begonnen, ich sollte nach Thüringen nachreisen und die Aufnahmeleitung unterstützen. Drehorte vorbereiten, Essensausgaben klarmachen, Kleindarsteller finden, Dispos vervielfältigen – eben alles, was es zu tun gibt. Ich war damals 22 Jahre jung und ziemlich unbeleckt. Doch vor allem hatte ich großen Respekt und auch ein bisschen Schiss.

Ich wartete im Büro der Aufnahmeleitung – die Tür ging auf. Vor mir stand ein stattlicher Mann, weißes Haar, schwarzes Hemd, schwarze Hose und eine tiefe, schwere, aber sympathische Stimme: »Hallo.« Wir gingen in sein Büro – kein großer Raum. Ein großer Tisch – aufgeräumt, wenig Kleinteiliges. Ein Blatt Papier, ein Stift, das Telefon. Ich weiß nicht mehr genau, ob oder was an der Wand hing, ich war zu aufgeregt. Eine kurze klare Einstimmung auf das, was da gerade in Thüringen passierte, meine unmittelbaren Ansprechpartner wurden benannt, dieses und jenes besprochen.

Kurz vor der eigentlichen Verabschiedung trat »Herr« Ehler auf mich zu und meinte: »Lieber Peter Hartwig,

wenn Ihnen gegenüber der Regisseur eine Bitte äußert, sagen Sie nie sofort: »Nein, das geht nicht.« Ich stutzte, nickte und verstand aber in *dem* Moment noch gar nicht die Bedeutung dieses Satzes.

Wenig später stieg ich mit meinem Koffer ins Auto der Kamera-Abteilung und fuhr mit zwei anderen Kollegen nach Kranichfeld, Thüringen. Es begann ein arbeitsreicher Frühling mit vielen unglaublichen Erfahrungen, Höhen und Tiefen für mich. Herrn Ehler begegnete ich immer wieder mal im Büro, auf dem Sportplatz in Kranichfeld und an den Drehorten. Meist traf ich einen gut gelaunten Menschen, der den Respekt aller Mitarbeiter hatte. Er wusste, wovon er redet, und es schien, als hätte er auch großen Humor. Aber noch war ich zu jung und mit viel zu viel Nervosität ausgestattet, um das alles gebührend reflektieren zu können.

Der Film wurde gedreht. Und ich begann im Herbst mein Studium an der Filmhochschule der DDR. Genauer gesagt, an der Hochschule für Film und Fernsehen KONRAD WOLF in Potsdam-Babelsberg. Und natürlich wusste ich schon lange, wer mein Dozent im Hauptfach Produktion war: Herbert Ehler, korrekter: Prof. Herbert Ehler.

An jedem Freitag war »Produktion«. Ende einer Studienwoche in unserem Seminarraum in der Karl-Marx-Straße. Immer den Blick auf den Griebnitzsee, hinüber zum anderen Ufer Richtung Westberlin, dorthin, wo wir nie im Leben mal sein würden.

Der stattliche Mann, weißes Haar, schwarzes Hemd, schwarze Hose und eine tiefe, schwere, aber sympathische Stimme, war immer schon lange Zeit vor uns im Raum. Aufgeräumte Unterlagen, Drehpläne, Kalkulationen, Blätter.

»Hallo.« Mit Strenge, aber auch mit Schalk berichtete uns dieser Mann von den Dingen, von Konkretem und vor allem von dem, was sonst noch so passieren kann beim Film. Ein riesiger Erfahrungsschatz eines Menschen, der gegenüber seinen Mitstreitern auch große Empathie ausstrahlte. Der Freitag an der Filmhochschule war neben den Abenden in der »Bratpfanne« das Wichtigste in dieser Studienzeit. Ich weiß nach wie vor nicht, ob und wie man diesen Beruf an der Hochschule erlernen könnte – aber durch die Systematik und die Sinnlichkeit des Freitags lernte ich eine Menge. Ich hörte genau zu, und mein Gegenüber war immer wach und hatte feine Antennen.

Noch während des Studiums und auch an diesen Freitagen sprach mich der stattliche Mann mit dem weißen Haar, dem schwarzen Hemd und der schwarzen Hose immer öfter an: »Hätten Sie Zeit für ...?« Es ging um das Schreiben von Drehplänen, tageweise Aushilfe im Büro, um eine Kurierfahrt ins Kopierwerk Johannisthal, um ein paar Blumen für Christel Gräf. Ich sagte nie Nein und kam der Legende immer näher. Bei

Fallada – letztes Kapitel (1988) durfte ich dabei sein, für *Die Architekten* (1990) schrieb ich den Drehplan.

Das Credo der Legende Herbert Ehler bestand in diesen Jahren auch immer darin, jungen Eleven eine Chance zu geben. Auch aus dem Unterricht an der Filmhochschule heraus fischte Prof. Herbert Ehler immer wieder seine wichtigsten Mitarbeiter, die dann als 1. Aufnahmeleiter arbeiten durften. Ralph Retzlaff und Andrea Hoffmann zum Beispiel – sie alle wurden von ihm ins kalte Wasser geschubst, um später selbst Produktionsleiter zu werden. Bei Erstgenanntem durfte ich mir meine Sporen verdienen. Und nicht nur das – wir saßen sogar Tür an Tür mit der »Ehler-Produktion« im Haus 39. Dort, wo alles begann.

Und irgendwann trat ich wieder in sein Büro und wurde gefragt. Es war kurz nach der Wende. Einer, der in den Westen gegangen war, wollte nun bei der DEFA wieder einen Film machen. Egon Günther. *Stein* (1991). Noch so eine Legende, deren *Abschied* (1968) wir im Filmgeschichts-Unterricht gesehen hatten.

Ich fühlte mich wahnsinnig geehrt, nun in ganz vorderer Linie mit dem »Produzenten« arbeiten zu dürfen. Denjenigen begleiten zu dürfen, von dem ich mir damals so vieles *angeschaut* und später auch *abgeschaut* hatte: Dieser respektvolle Umgang mit dem Menschen, diese Art und Weise, künstlerisch zu arbeiten, hatten mich in jedem Moment fasziniert. Ihm zuzusehen und zuzuhören, wenn es galt Probleme zu lösen, ihm auf Motivsuche zu folgen und zu spüren: Hier ist jemand mit ganz viel Verstand, Warmherzigkeit und Liebe unterwegs, der diesen Beruf als das Wichtigste in seinem Leben versteht.

Herbert hatte keine Kinder – die Arbeit machte ihn glücklich. Irgendwann bot er mir das Du an, dazu gab es den obligatorischen Cognac, der im kleinen Schränkchen seines Büros stand. *Stein*, dieser verrückt schöne Film von Egon Günther sollte der letzte Film in Herbert Ehlers Laufbahn werden. Kein leichtes Ende deutete sich bei diesem noch immer kraftvollen Mann an. Der Verkauf der DEFA-Studios setzte ihm zu, das spürte man. Er bezog mich in seine Gedanken dazu immer wieder ein. Der eigentliche Lebensmittelpunkt schien für ihn bald nicht mehr zu existieren. Zum Glück gab es Doris Borkmann, diese wunderbare Frau an seiner Seite, die auch bei all den großen Filmen von Konrad Wolf in der Regie assistiert hatte. Wie Herbert Ehler war auch sie eine Legende.

Ich ging meinen Weg in die Produktion und machte Filme, auch mit Andi Dresen, Andreas Kleinert, Nora Fingscheidt. Während all dieser Arbeiten ging und geht mein Blick immer auch auf das zurück, was ich bei Herbert Ehler erfahren und erleben, lernen durfte. Und irgendwann verstand ich seine Bitte vom Mai 1986 an mich: »Wenn Ihnen gegenüber der Regisseur eine Bitte äußert, sagen Sie nie sofort: »Nein, das geht nicht.« ■



Evelyn Carow im Schneiderraum zum Film *Busch singt*
(Erwin Burkert, Konrad Wolf, Ludwig Hoffmann, Peter Voigt, Reiner Bredemeyer, 1982)

»Ihr Schnitt hat mir nie wehgetan!«

Die Schnittmeisterinnen Christa Wernicke und Evelyn Carow

■ Lisa Schoß

Es gibt wenig Überliefertes zu den Schnittmeisterinnen von Konrad Wolfs Filmen. Das überrascht – leider – nicht, Frauen und Schnitt sind in der Filmgeschichte immer noch gleichermaßen unterbelichtet. Filmleute wissen um die Bedeutung des Schnitts, der den Film erst zum Film macht. Außerhalb ihrer Welt bleibt der Schnitt gemeinhin eine unterschätzte, unbekannte Kunst. Vielleicht auch, weil es eine ist, die nicht auf sich aufmerksam macht, sondern gezielt im Unbewussten der Zuschauerinnen und Zuschauer wirken will und deshalb so schwer zu fassen ist. Manchmal würdigt

die Filmkritik die einzelnen Gewerke; die Person, die im Schneiderraum, Bilder und Töne orchestriert hat, bleibt dennoch meist ungenannt. Oft waren und sind die Ungenannten Frauen. In der Stummfilmzeit wurde der Schnitt als reines Frauenhandwerk angesehen, wie – und die Metapher ist sicher nicht zufällig – das Nähen: Sie »schnitten zu« und »nähten« die Teile zum Film zusammen. Mit Einführung des Tonfilms fühlten sich dann auch Männer zum Schnitt berufen. Doch die Frauen blieben. Auch bei der DEFA waren sie Handwerkerinnen (natürlich wurde damals noch mechanisch

und expressiven, überhöhten Bild-Ton-Montagen. Ein letztes Mal wurde Wolf im Sommer 1961 für Wernicke aktiv. In der Nacht zum Sonntag, dem 13. August 1961 erteilte Walter Ulbricht den Befehl zur Schließung der Sektorengrenzen. Überall wurden Straßen aufgerissen, Panzersperren und Stacheldrahtverhaue errichtet, Übergänge geschlossen und der Durchgangsverkehr der S- und U-Bahnlinien dauerhaft unterbrochen. Wernicke lebte in Wannsee, Montagmorgen kam sie plötzlich nicht mehr zur Arbeit. Doch der Film, an dem sie damals bei der DEFA arbeitete, war erst zu Dreiviertel fertig geschnitten. Vermutlich handelte es sich um *Der Mann mit dem Objektiv* (1961). Schließlich habe sie, erinnert sich Wernicke, ein Brief Wolfs mit einer Sondererlaubnis erreicht, die ihr die temporäre Einreise gestattete. Bis Ende Oktober pendelte Wernicke und schnitt den Film fertig; danach musste sie die DEFA verlassen.⁷ Für sie war es ein großer Verlust.⁸ Bei *Der geteilte Himmel* (1964) übernahm bereits Wernickes Schnittassistentin Helga Krause.

Evelyn Carow hatte, als sie mit Wolf an *Ich war neunzehn* arbeitete, schon einige bedeutende Spielfilme bei der DEFA geschnitten, darunter das radikale Experiment *Der Fall Gleiwitz* (1961). Die Frage, wie inszeniert man Krieg, kehrte bei *Ich war neunzehn* zurück, diesmal ging es um sein Ende. *Ich war neunzehn* war ein aus vielerlei Hinsicht herausragendes Filmprojekt, entstanden vor dem Hintergrund der Ratlosigkeit, Enttäuschung und Erstarrung, die das 11. Plenum 1965 in der Kultur hinterlassen hatte. Wolf inszenierte nicht nur sein eigenes Erleben als junger Rotarmist, sondern ei-

nen historischen Moment, der in Deutschland je nach Perspektive für die Befreiung oder die nationale Niederlage stand und damit antagonistische Gefühle in Erinnerung rief. Angelehnt an seine Kriegstagebücher wählten Wolf und sein Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase eine episodische Struktur: ohne durchgehenden Handlungsbogen, ohne Spannungsdramaturgie, Schauplätze wechseln wie Gesichter, Geschichtsträchtiges und Beiläufiges, Tragisches, Grausames, Absurdes und Komisches, Eindrücke und Details verschiedenster Art werden zusammengeführt. Die frei gehandhabte Kamera filmt nüchtern, fast dokumentarisch, begibt sich auf lange, beschwerliche Wege durch weite, öde Landschaften. Ein Film von Atmosphären, Endzeitstimmung, von flüchtigen Begegnungen mit sehr verschiedenen Menschen, er zeigt Bruchstücke eines Landes, einer Kultur, die sich der Protagonist Gregor Hecker (Jaecki Schwarz) im Vorbeiziehen in all ihrer Heterogenität und in ihren Widersprüchen zu erschließen versucht.

Das Episodische, Fragmentarische, Subjektive war ohne Zweifel auch eine Herausforderung für den Schnitt. Viel diskutiert ist die Montage von Ausschnitten aus dem Dokumentarfilm *Todeslager Sachsenhausen*⁹ in der Oranienburg-Episode. Sie erzeugt eine der zahlreichen »Wahrnehmungsturbulenzen«,¹⁰ Fakt und Fiktion werden für einen Moment verwischt. Mehr noch, in das Dokumentar-Material schneiden Wolf/Kohlhaase/Carow zwei blitzartig kurze, hochstilisierte und ambigüe Einstellungen von Gregor unter der Dusche. Die Montage setzt eine Kette von Assoziationen und Affekten in Gang, ein Raum öffnet sich, den die Zuschauerin-



Evelyn Carow hinten rechts vor dem Ofen, Teambesprechung zu *Busch singt*

nen und Zuschauer füllen. Suggestion ist immer effektiver als Exposition.¹¹

Der Zufall will es, dass Carow zeitgleich noch einen weiteren Film über das Ende des Krieges schnitt: *Die Russen kommen* (1968 + 1987), unter der Regie ihres Mannes Heiner Carow. Hier wird das Ende des Krieges aus der Perspektive des Hitlerjungen Günter Walcher (Gert Krause-Melcher) erzählt: als Zusammenbruch einer Welt. *Ich war neunzehn* und *Die Russen kommen* wirken wie ungleiche Brüder. Evelyn Carow war die Erste, die erkannte, dass sie zwei Seiten einer Medaille sind: zwei Filme über zwei Jungen, denen der Krieg die Jugend geraubt hatte und sie beschädigt zurückließ. Beide Regisseure hätten sich eine gemeinsame Aufführung gewünscht, doch *Die Russen kommen* wurde vor der Fertigstellung wegen »Psychologisierung des Faschismus« die Zulassung verweigert. Als beide Filme 1987 endlich ihre Doppelaufführung erlebten – dank Evelyn Carow, die heimlich eine Arbeitskopie von *Die Russen kommen* aufbewahrt hatte, mit der man den Film rekonstruierte –, war Wolf schon tot. Er hatte sich stets bei Evelyn Carow nach dem Verbleib des Films erkundigt.¹²

Carow mochte das Experimentelle, hatte Gefühl für Rhythmus und den moralischen Ton der Filme. Sie sprach oft von Besessenheit, mit der sich die Teams in die Arbeit stürzten. Dabei wählte sie die Wir-Form.¹³ Partnerschaft war schon deshalb wichtig, weil man sich Strategien für die Abnahmen überlegte, um nicht zu früh zu viel Angriffspunkte zu liefern. Generell habe sie versucht, das Drehbuch so genau wie möglich umzusetzen, beschrieb Carow ihre Arbeit, sich aber für den endgültigen Schnitt alle Möglichkeiten offengelassen. Wolf habe das geliebt, denn er drehte allgemein sehr viel Material, um dann im



Konrad Wolf bei den Dreharbeiten zu *Solo Sunny* (1978–1979)

nächsten Schritt entscheiden zu können, was raus und was erhalten bleiben sollte.¹⁴ Die Schnittmeisterinnen waren Teil des gesamten Prozesses und konnten so bereits während der Dreharbeiten Ideen einbringen oder auf Probleme aufmerksam machen. Nach Fertigstellung von *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* lobte Wolf Carow in einer Beurteilung etwas förmlich, sie habe »durch das Infragestellen schon scheinbar unumstößlicher Lösungen stets neue schöpferische Impulse vermittelt«.¹⁵ Persönlicher gratulierte er ihr zum 50. Geburtstag: »Im Russischen heißt es Montage und im Deutschen Schnitt. Ihr Schnitt hat mir nie wehgetan!«¹⁶ ■

Endnoten

- 1 Vgl. Walter Murch: *In the Blink of an Eye. A Perspective on Film Editing*. 2nd Edition. Los Angeles: Silman-James Press 2001, S. 4, 10.
- 2 Christa Wernicke: *Zeitzeugengespräch*. DEFA-Stiftung 2017.
- 3 Konrad Wolf in: Ulrich Gregor (Hg.): *Wie sie filmen. Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart*. Gütersloh: S. Mohn 1966, S. 317.
- 4 Konrad Wolf an Christa Wernicke, Brief vom 6.10.1958 (Akademie der Künste, Berlin, Konrad-Wolf-Archiv, Nr. 2327).
- 5 Konrad Wolf an die Botschaft der Volksrepublik Bulgarien, Brief vom 20.7.1959 (AdK, Berlin, Konrad-Wolf-Archiv, Nr. 1791).
- 6 Konrad Wolf an Albert Wilkening, DEFA-Studio für Spielfilme, Brief vom 29.11.1960 (AdK, Berlin, Konrad-Wolf-Archiv, Nr. 287).
- 7 In Wernickes Erinnerung handelte es sich hier um *Professor Mamlock*. Doch der hatte bereits am 17.5.1961 Premiere und lief regulär seit dem 19.5.1961 in den Kinos. Es ist wahrscheinlich, dass Wernicke hier die Filme verwechselte. Die Premiere von *Der Mann mit dem Objektiv* fand am 1.10.1961 statt. Es war auch ihr letzter Film bei der DEFA (vgl. Wernicke: *Zeitzeugengespräch*).
- 8 Vgl. Wernicke: *Zeitzeugengespräch*.
- 9 *Todeslager Sachsenhausen*: 1946; DEFA-Dokumentarfilm (SBZ); Regie: Richard Brandt.
- 10 Michael Wedel/Thomas Elsaesser: *Einblicke von außen? Die DEFA, Konrad Wolf und die internationale Filmgeschichte*. In: Michael Wedel: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 353.
- 11 Vgl. Murch: *In the Blink of an Eye*, S. 15.
- 12 Vgl. Evelyn Carow: *Es war immer Teamarbeit*. Interview im Rahmen des Forums für Filmschnitt und Montagekunst Köln, 26.–28.11.2005. In: archiv.filmplus.de/2005/hommage/interview/ [letzter Zugriff 23.10.2020].
- 13 Vgl. Aus der Serie *Filmberufe*: Die Schnittmeisterin Evelyn Carow. In: *Der Fall Gleiwitz*. DVD 2003.
- 14 Vgl. Carow: *Es war immer Teamarbeit*.
- 15 *Der nackte Mann auf dem Sportplatz*. Beurteilung der künstlerischen Leistung Evelyn Carows durch Konrad Wolf (AdK, Berlin, Konrad-Wolf-Archiv, Nr. 659).
- 16 Aus der Serie *Filmberufe*: Die Schnittmeisterin Evelyn Carow. In: *Der Fall Gleiwitz*. DVD 2003.



Im Vordergrund Doris Borkmann und Regisseur Konrad Wolf bei den Dreharbeiten zu *Solo Sunny* (1978-1979)

Assistenz-Regisseurin Doris Borkmann über ihre Arbeit mit Konrad Wolf

Aus dem Zeitzeugengespräch der DEFA-Stiftung

■ Interview: Margit Voss, 2007; Bearbeitung: Linda Söffker

Beginn der Zusammenarbeit 1967

Doris Borkmann: Konrad Wolf hat mich zu einem Gespräch gebeten, und ich war natürlich sehr geehrt. Ich habe ihm gesagt, dass mich das wahnsinnig freut und dass ich das zu würdigen weiß, aber dass ich nur bei ihm arbeiten und zu seinem Stab gehören möchte, wenn ich auch wirklich *arbeiten* kann. Ich hatte die Vorstellung, dass er ähnlich wie Brecht, eine Anzahl von Bewunderern um sich schart, man aber nicht richtig was tun kann bei ihm. Mit allem Mut habe ich gedacht, das musst du ihm sagen, sonst arbeite ich lieber bei jungen Leuten, bei denen ich das Gefühl habe, ich kann

wirklich helfen – wie bei Uli [Ulrich Thein] zum Beispiel. Das hat er sich angehört, guckte dann über seine Brille und sagte, dass er damit einverstanden ist. Konrad Wolf war nicht sehr gesprächig, er hat sich nicht in die Gedanken gucken lassen. Danach übertrug er mir für *Ich war neunzehn* die Probeaufnahmen für die Hauptrolle und für das Mädchen.

Casting zu *Ich war neunzehn*

Ich habe alle jungen Männer, die als Schauspieler in der DDR infrage kamen, ausprobiert. Sogar die jungen Sänger haben wir mit einbezogen. Es war nicht einfach:



Doris Borkmann im Zeitzeugengespräch mit Margit Voss, 2007

Derjenige musste 19-jährig wirken, er musste eine bestimmte Haltung haben und einen bestimmten Blick auf das Leben vermitteln können. Es zog sich endlos. Für mich war es ganz furchtbar, weil Konrad Wolf sich nicht äußerte. Er kam ab und zu ins Atelier, ich bin dann sofort zurückgetreten, aber er hat nur gesagt: *Machen Sie mal, machen Sie mal!* Uns in der Muster-Vorführung hat er auch nichts gesagt. Es ist üblich, dass man da die Spreu vom Weizen sortiert. Als dann drei Wochen um waren, habe ich zu Alfred Hirschmeier und zu Wolfgang Kohlhaase gesagt: *Hier bleib' ich nicht, hier hau' ich ab, das kann ich nicht. Der muss doch mal sagen, ob ihm das gefällt oder ob er das furchtbar findet, ob er noch Hoffnung hat mit mir... Irgendwas. Ich brauche irgendein Zeichen.* Zu Hause habe ich geheult, weil ich überhaupt nicht mehr wusste, ob ich was richtig oder falsch mache. Ich war verunsichert und bin wirklich morgens nur noch mit dem Mut der Verzweiflung auf die jungen Schauspieler losgegangen.

Dann kam es zu einer weiteren Vorführung, bei der man noch mal siebt und nur noch vier bis fünf Muster übrig bleiben. Die hat Wolf sich angeguckt, dann sind alle auf die kleine Terrasse zum Rauchen rausgegangen. Dort hat er dann gesagt: *Ich glaube, wir haben uns verstanden.* Das war der Satz der Offenbarung. Das ist ein großer Satz, finde ich heute noch. Mehr kam auch nicht. Dieser Satz war für mich die Befreiung vom Herzinfarkt, ich war erlöst.

Der Konrad-Wolf-Test

Später hat er mich erneut getestet, glaube ich. (...) Konrad Wolf schickte mich armes Mädel vorab mit zehn russischen Panzern nach Luckenwalde auf ein Übungsgelände. Anwesend waren nur russische Offiziere und der Kameramann Werner Bergmann. Den kannte ich nur vom Sehen, wir hatten noch nie zusammengearbeitet. Werner Bergmann war dafür bekannt, dass er einen auflaufen lassen konnte, wenn man nicht seine Vorstellung von Kino-Arbeit erfüllte. Er konnte über-

haupt ziemlich scharf sein. Mit ihm musste ich auf das Übungsgelände und mit meinem Schul-Russisch versuchen, diese zehn Panzer zu einem möglichen Arrangement zu bringen und die dann auch noch auf Kommando losfahren zu lassen. Wir haben das irgendwie gepackt, Konrad Wolf musste nichts nachdrehen, und es wurde auch nie mehr darüber gesprochen.

Nach langer Zeit habe ich gedacht: Der Schlawiner hat dich ausgetestet. Ich denke, er wollte sehen, wie ich mit so einer Situation klarkomme, oder auch nicht klarkomme, auch in Bezug auf Bevorstehendes.

Die Besetzung von Jaecki Schwarz für *Ich war neunzehn*

Ich weiß noch, Wolfgang Kohlhaase und Konrad Wolf waren dabei, als wir Jaecki Schwarz das erste Mal begegnet sind. Wir waren in irgendeinem Haus mit einer großen Treppe, und Jaecki Schwarz, ein unbekannter Filmhochschul-Student, kam uns entgegen. Es ruckte sofort in uns, in Konrad ganz besonders, und er sagte: *Den müssen wir uns ansehen.* Dann haben wir ihn vor die Kamera geholt. Er wusste gar nicht, wie ihm geschah. Jaecki war wunderbar. Er hat sich von Anfang an auf bewundernswerte Weise die russische Sprache zu eigen gemacht, ohne Umstände.

Ich nehme an, dass Konrad Wolf deswegen so lange abgewartet hat bei der Besetzung der Hauptrolle, weil es ja das eigene Ich war, das Jaecki Schwarz verkörpern sollte. ■

Entscheidung für *Solo Sunny*

Ich habe das Glück gehabt, dass ich bei den Filmen immer von der Buch-Arbeit bis zur Mischung dabei sein konnte. (...) Im Vorlauf zum Film [*Solo Sunny*] hat Konrad Wolf zu mir gesagt: *Ich weiß nicht genau, ich und so ein junges Mädchen, das ist doch nicht meine Strecke. Und nach längerer Zeit, als wir mal zusammen im Auto nach Berlin fahren, hat er dann zu mir gesagt: Wir werden den Film doch machen, ich habe jetzt einen Schlüssel dafür gefunden. Ich werde ihn machen gegen die zunehmende Brutalisierung der Menschen untereinander.* Wolf hatte eine zutiefst humane Menschen-Haltung allen gegenüber. (...) Er hat hochsensibel reagiert auf Robustheiten, auf Undurchdachtes und auf Taktloses. Das war ihm unverständlich. Es war ihm nicht nur ein Gräueltat, er hat nicht begriffen, wie man so miteinander sein kann. Und das war der Schlüssel für alle Dinge. (...)

Als Ernst Busch 1980 gestorben war, entwickelte Konrad Wolf die Idee, mit den Liedern Ernst Buschs die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts in seinen revolutionären Kämpfen zu zeigen. Wie entstand das Arbeitskollektiv um Konrad Wolf?

Wie gesagt hatte der Harry Funk, Produktionsleiter von der DEFA-Gruppe 67, unser Team, welches bei den Thorndikes gearbeitet hatte, in diese Kooperation um Konrad Wolf eingebunden; die Kooperation bestand also aus der DEFA-Gruppe 67, der Akademie der Künste und dem Fernsehen der DDR. Konrad Wolf als Akademiepräsident und Künstlerischer Leiter hat für sein Monumentalprojekt ein Team Gleichgesinnter um sich geschart. Er hat Regisseure für sich reklamiert, die ihm besonders erfahren und fähig schienen: Peter Voigt, der galt als einer der besten und renommiertesten Experimentalfilmer der DDR; Erwin Burkert, langjähriger Fernsehregisseur und Dokumentarist, dazu der Dramaturg Ludwig Hoffmann von der Akademie der Künste, ein Theatermann und hochgebildeter Experte für Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil, und Reiner Bredemeyer, Komponist und Berater. Wolfgang Kohlhaase hat auch mitgetan als Freund und Berater für Konrad. Und natürlich die getreue Doris Borkmann als Assistenz-Regisseurin.

Konrad Wolf wusste um den Anteil, den Annelie Thorndike an diesem Projekt hatte. Wie begegneten sie sich, die doch beide an politischen Filmwerken gearbeitet hatten?

Konrad Wolf schrieb an sie:

»Liebe Annelie, da heute und in den nächsten Tagen die eigentliche Geburtsstunde meines Busch-Films ist, es erste Anzeichen dafür gibt, dass der Film an Herz und Nieren geht, damit an Verstand und Vernunft, möchte ich Dir, nur Dir, dafür danken. Du hast mir, uns erst ermöglicht, diesen Film zu machen. Wir waren Nutznießer der langjährigen Mühen von Dir und Andrew, ein funktionsfähiges politisch mitdenkendes Kunstwerk zu schaffen. Ohne diese Voraussetzung gäbe es diesen Film nicht. Nicht so. Und so viel verstehe ich vom Filmmachen (ich bin ja kein Dokumentarist), von Kunst und Politik, dass diese meine Meinung nicht übertrieben ist. So warst Du, war Andrew mit dabei, das ist für mich ein schöner Gedanke. Hoffentlich teilst Du ihn, nachdem Du *Busch singt* gesehen hast. Danke Annelie.

Koni, 9.4.1981«²

Da hatte er noch elf Monate zu leben. So war das.

(...)

Kann es sein, dass Konrad Wolf mit diesem Projekt auch sein eigenes Resümee aus diesem Jahrhundert ziehen wollte? Ist er deshalb zum Dokumentarfilmer geworden? Oder wollte er seinem Freund Busch die Ehre erweisen?

Natürlich ist es Konrads Resümee. Sechs Filme über die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es ist ja auch sein Jahrhundert. Die künstlerische Leitung über einen Dokumentarfilm solcher Dimension wie *Busch singt* zu übernehmen, war ein Wagnis für Konrad, ein Experiment, ein reizvolles Neuland. Als begnadeter, erfahrener Regisseur großer Spielfilme hatte er glänzenden Erfolg, *Solo Sunny* (Konrad Wolf, 1978), ein wunderbar lakonischer und melancholischer Film, war so etwas wie die Krone seines Schaffens. Diesen Schwung hat er genutzt, dem großen Schauspieler und verehrten einzigartigen Arbeitersänger Ernst Busch ein filmisches Denkmal zu setzen. Busch war 1980 gestorben, Konrad hatte ihm eine bewegende Trauerrede gehalten im Blauen Plenarsaal der Akademie der Künste in der Luisenstraße. Darin heißt es:

»Ernst Busch, der Arbeiter. Ich habe kein genaueres Wort für ihn gefunden. Arbeiter – im Sinne der Klasse und im Wortsinn des Arbeitens. [...] Mit dem Wort Kommunismus ging er sparsam um, es war ihm zu teuer. Kunst war für den ehemaligen Werkzeugschlosser, etwas Perfektes abzuliefern, das Menschen brauchen können.«³

Der Gedanke einer filmischen Hommage an Ernst Busch und an seine unsterblichen, kraftvollen Gesänge muss ihn als Regisseur lange schon beschäftigt haben. Wolf erkannte schließlich: »Der Arbeiter, der Kommunist, der Künstler Busch sang, als sei er für die Geschicke auf unserem Planeten verantwortlich.«⁴ In diesem Sinn verstand sich auch Konrad Wolf. Verantwortlich für die Geschicke auf unserem Planeten.

(...)

Wie haben Sie Konrad Wolf persönlich kennengelernt?

Es muss Anfang Januar 1981 gewesen sein, ich hatte schon mit der Recherche begonnen und so rasch wie möglich die Trickvorlagen für *Das Faß der Pandora* herbeigebracht, der Film sollte zuerst fertig werden. Doris Borkmann legte mir an jenem denkwürdigen Wintermorgen den Arm um die Schulter und sagte: »Komm, der Konrad ist gerade da, begrüß ihn mal.« Mir blieb fast das Herz stehen. Ich wusste ja nun, dass er ein berühmter Regisseur und obendrein Präsident der Akademie der Künste war und hatte keine Ahnung, wie ich ihm begegnen sollte. Dann war alles ganz einfach. Er saß im Schneiderraum und hatte Fotos oder irgendwas von den Dokumenten vor sich zu liegen, die ich angebracht hatte. Er stand etwas umständlich auf, gab mir die Hand und sagte: »Was Sie da gefunden haben, das ist gut.« Das war wie ein Ritterschlag. Die Befangenheit und Schüchternheit gegenüber Regisseuren konnte ich nie wirklich überwinden. Meine persönliche Begegnung im Januar 1981 mit Konrad Wolf war aber ganz schlicht. Zwei Schüchterne.

(...)

Wie war Wolfs Arbeitsweise, welches Verhältnis hatte er zu den anderen Regisseuren?

Konrad besaß diese seltene natürliche Autorität. Er trug ja doch eine gewaltige Verantwortung als Künstlerischer Leiter und Chef dieser hoch angebundener Filmproduktion und bewies sehr viel Einfühlungsvermögen in der Arbeit mit seinem Team. Bei unseren Beratungen entwickelte er eine ungeahnte Dynamik und Leidenschaft in der Sprache und Gestik; Begeisterung ist eine Sache, die aus dem Geiste kommt. Konrad konnte sich herzlich freuen, wenn ihm eine Filmsequenz gut gelungen war, er duldet auch den Einspruch und Widerspruch. Er ermutigte die Regisseure, ihre eigenen Vorstellungen umzusetzen, und nahm selbst guten Rat an, wenn er unsicher war. Wir liebten ihn für seine Gewissenhaftigkeit, Zuverlässigkeit und für seine Bescheidenheit und für seine stille Hartnäckigkeit bei umstrittenen Positionen und für seine Besessenheit in der künstlerischen Arbeit. Das gesamte Filmprojekt war von ihm konzipiert und zusammengestellt. Und wir waren allesamt dem alten Busch irgendwie verpflichtet. Wir sind ja damit aufgewachsen, alle, die im Team waren. Was er an der Arbeit seiner Regisseure schätzte, war vor allem die Konsequenz im Gedanken und in der Ästhetik. Die Regisseure zu solcher Konsequenz zu ermutigen, sie zu couragieren, ihr Eigenes vorzubringen, das war ihm wichtig. Er wusste genau, dass man abseits vom eigenen Weg aufgefressen wird von Mittelmäßigkeiten. Das ist eine Aussage von Peter Voigt. Ich erinnere noch Konrads Reaktion auf Peters Exposé für **Aurora - Morgenrot**: »Das liest sich glänzend. Also Vorsicht.« Jeder einzelne dieser sechs kollektiven Filme sollte das ganz persönliche und unverwechselbare Gesicht seines Gestalters zeigen. Das war Konrads Plan und er war sehr beglückt, als er mit der Zeit feststellte, der Plan geht auf! Donnerwetter!

Wenn er zu den Regisseuren Peter Voigt oder zu Erwin Burkert an den Schneidetisch trat, dann wollte er natürlich sehen, wie weit sie gekommen waren. Und seine Hinweise hielt er so, dass sie die Gedanken und eigenen Vorstellungen der Regisseure nur deutlicher konturierten. Also, der noble Mann Konrad Wolf, Präsident der Akademie der Künste, brachte seine Vorschläge sehr behutsam vor, seine Angebote fast zögernd - so hat Peter Voigt das beschrieben. Sein Respekt vor der Arbeit der anderen war enorm. Wenn er spürte, dass er den anderen nicht überzeugen konnte, ließ er den Punkt fallen.

(...)

Konrad Wolf bekam für seine Produktion ein Studio, d. h. eine ganze Etage in einem Altberliner Haus, in der Winsstraße im Prenzlauer Berg. Die Winsstraße war ein ganz besonderer Ort für Sie. Warum?

Es muss Ende November 1980 gewesen sein, da bekam ich die Nachricht, ich möge mich am nächsten Dienstag früh in der Winsstraße 42 einfinden. Die Winsstraße war eine graue, elend lange Straße, und an der Nr. 42 lief ich in der Aufregung erst mal vorbei. Ich hatte keine Vorstellung, wie die Nr. 42 von außen aussah, auf einen Laden war ich gar nicht gefasst. Dann fand ich den Hauseingang, links im Erdgeschoss war eine alte braune Tür halb geöffnet. Kein Hinweis auf ein Filmstudio. Ich fand mich dann in einem langen dunklen Flur der Ladenwohnung wieder.

Irgendwer führte mich in den Besprechungsraum. Ich setzte mich brav auf das Sofa und schaute mich um. Das Fenster ging zum Hof raus. In der Ecke ein gelblicher Kachelofen, der wunderbarerweise geheizt war. Tapete, Auslegeware, zwei Sessel, eine Kommode zur Ablage - all das atmete den Charme der 60er, 70er-Jahre. An der Wand war eine Tafel angebracht mit Arbeitsfotos und einem Zeitplan für die Filmproduktion. Um die Mittagsstunde kamen dann Menschen mit Filmrollen unter dem Arm und Filmkartons; jemand trug ein Stativ und anderes Equipment herein und stellte das in dem Raum ab, wo ich auf dem Sofa saß. Ich kannte niemanden.

Aber eine schöne Frau stellte sich als Doris Borkmann vor und sprach, sie würde mich in die Arbeit einweisen. Doris war die gute Fee für mich in diesen zwei Jahren, sie kümmerte sich rührend um mich und um das ganze Team. Sie war eine sehr kluge, rührige, unglaublich fleißige, liebenswerte Person. Doris Borkmann hat viele Dinge für Konrad Wolf einfach erledigt. Er war ja Akademiepräsident und hatte ein großes Aufgabenfeld. Doris war viele Jahre schon seine Assistenz-Regisseurin, Dramaturgin, Organisatorin, Schnittmeisterin, Sprecherin in Personalunion. Doris war der gute Geist des Unternehmens **Busch singt**.

Von ihr wusste ich bis dato gar nichts, schon gar nicht, dass sie seit 1956 an unzähligen DEFA-Filmen mitgearbeitet hatte und bei Konrad Wolfs großen Spielfilmen seine Co-Regisseurin war. Im November 2014 wurde dieser wunderbaren Filmfrau der Preis der DEFA-Stiftung für ihr Lebenswerk verliehen, da war sie fast 80 Jahre alt. Endlich stand sie in der ersten Reihe! Ja, die Winsstraße hatte in mehrfacher Hinsicht etwas Besonderes. Die Winsstraße war so eine Art »Basislager«. Die Schnittmeisterinnen waren immer anzutreffen in ihren Schneideräumen. Und in der ehemaligen Speisekammer lagerte ich meine »Beute« aus den Archiven zur Ansicht und Auswahl für die Regisseure.

(...)

Wie war die Arbeitsatmosphäre im Team oder Kollektiv, wie man damals sagte?

Das Kollektiv um Koni Wolf bestand aus Menschen, die alle ihre speziellen Aufgaben hatten und wussten,

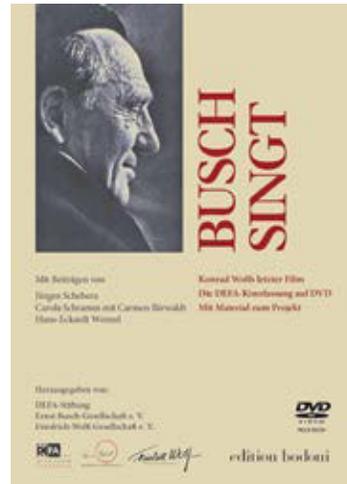
was zu tun war. Das Ziel: Es waren sechs künstlerische Dokumentarfilme mit den Gesängen von Ernst Busch herzustellen, jeweils ca. 60 Minuten, das ist keine Kleinigkeit. Da mussten alle in eine Richtung blicken, die Konrad Wolf vorgegeben hatte. Der Umgang miteinander war freundlich und kultiviert, keine Kantinenatmosphäre, kein Gerede.

Das Regie-Team lieferte die Ideen für die inhaltliche und künstlerische Gestaltung der Filme. An der praktischen Umsetzung waren alle Gewerke beteiligt. Ich denke, es war für jeden Mitarbeiter ehrenhaft, im Stab um Konrad Wolf zu arbeiten, jeder hat sich da mit ganzer Kraft und Können eingebracht. Eine solche Filmproduktion kommt nicht aus ohne Produktionsleiter, ohne Aufnahmeleiter, ohne Kraftfahrer, ohne Kamera-Assistenten und Ton-Assistenten. Glücksfälle sind Mitarbeiter in Doppelfunktion: Aufnahmeleiter und zugleich Kraftfahrer, Tonmeister und zugleich Beleuchter, Kamera-Assistenten, die dem Kameramann die Film-Rollen einlegen und die Akkus kontrollieren, aber auch die Ton-Angel mit dem Mikro über die Szenerie halten können, ohne im Bild zu sein.

Es wurde ja noch mit 35mm-Film gearbeitet, die Filmrolle war eben nur 300 Meter lang, 24 Bilder pro Sekunde, Laufzeit 11 Minuten. Da musste auch sparsam mit dem Material umgegangen werden, der Regisseur musste ziemlich genau wissen, was er wollte. Konrad hat hervorragende Kameralente für *Busch singt* engagiert. Mit Eberhard Geick hatte er bereits an seinem Erfolgsfilm *Solo Sunny* gearbeitet und wusste um die hohe ästhetische Qualität seiner Aufnahmen. Er vertraute Eberhard Geick, so wie er allen Mitarbeitern vertraute.

Lothar Keil war ein erfahrener, sensibler Kameramann vom Fernsehen, der für alle sechs Filme arbeitete und von den Dreharbeiten in Spanien einzigartige Aufnahmen mitbrachte. Auch die Assistenten waren gut ausgebildete Kameralente. Die verstanden ihr Fach. Das Wunderbare war, dass wir alle ganz selbstständig arbeiten konnten. Das Arbeitsergebnis zählte.

Ein Film entsteht eigentlich erst am Schneidetisch unter den kundigen Händen der Schnittmeisterinnen in Zusammenarbeit mit dem Regisseur. Die Schnittmeisterinnen Monika Klein, Evelyn Carow, Ulla Kalisch und ihre Assistentinnen Lotti Brösicke und Valentine Kern hatten die Bänder mit den Gesängen von Busch sozusagen als Grundkonzeption, als Manuskript auf den Schneidetischen, dazu über 200 Büchsen an Archivmaterial, das Peter Vatter in den Filmarchiven geklammert hatte. Das listeten die Schnittmeisterinnen auf und ordneten es den einzelnen Filmen entsprechend der Thematik zu, um es montieren zu können. Das Prozedere galt ebenso für das neu gedrehte Filmmaterial, für die Sprachaufnahmen, für Trickaufnahmen und Musiken. Ein Riesenberg von Arbeit, den die Zauberinnen der Montage mit ungeheurem Fleiß, mit Sachkenntnis, Ge-



■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■
Erschienen bei edition bodoni 2024, mit einer DVD der DEFA-Kinofassung

schild und Ausdauer, mit Musikalität und Feingefühl für die Rhythmik und Eigendynamik der Gesänge und der Bilder zu bewältigen hatten. Peter Voigt arbeitete zusammen mit Monika Klein, sie gehörte auch zur DEFA-Gruppe 67. Eine zarte Person, sehr einfühlsam, als Schnittmeisterin perfekt. Peter Voigt sagte immer von ihr »Meine wunderbare Monika«. Mit Monika hat er seine Filme *Aurora - Morgenrot* und *Und weil der Mensch ein Mensch* ist geschnitten. Die Passage um Konrads Grab im 6. Film, unterlegt mit Ernst Buschs Gesang »Erinnerung an die Marie A.« von Brecht – das hat die Moni allein entworfen und bearbeitet, sehr anrührend.

Der Konrad hat mit Doris Borkmann, mit Evelyn Carow und mit Monika Klein an seinen Filmen gearbeitet. Bisweilen holte er die Regisseure an seinen Schneidetisch und ließ sich beraten. Wenn die Regie-Kollegen Änderungsvorschläge vorbrachten, hat er sich sehr ernsthaft damit befasst. Da war er ein dankbarer Lernender.

(...)

Endnoten

- 1 *Busch singt - Sechs Filme über die erste Hälfte der 20. Jahrhunderts*: DDR-Fernsehen in Zusammenarbeit mit der DEFA-Gruppe 67 und der AdK der DDR; 1981/82; Dokumentarfilm, 35mm, s/w, col.; Künstlerische Oberleitung und Drehbuch: Konrad Wolf; Regie: Reiner Bredemeyer/Erwin Burkert/Ludwig Hoffmann/Peter Voigt. Teil 1: *Aurora - Morgenrot*; Teil 2: *Nur auf die Minute kommt es an*; Teil 3: *1935 oder Das Faß der Pandora*; Teil 4: *In Spanien*; Teil 5: *Ein Toter auf Urlaub*; Teil 6: *Und weil der Mensch ein Mensch ist*. Aus: <https://www.filmportal.de/film/busch-singt>.
- 2 Akademie der Künste (Kurzform: AdK), Berlin, Konrad-Wolf-Archiv, Nr. 742.
- 3 Konrad Wolf: Kunst und Politik. In: *Busch singt. Sechs Filme über die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Akademie der Künste der DDR, Fernsehen der DDR, Hauptverwaltung Film des Ministeriums für Kultur. Berlin 1982, S. 78 und S. 79.
- 4 Ebd., S. 2.



Werner Bergmann und Konrad Wolf, gezeichnet von Szenenbildner Peter Wilde während der Dreharbeiten zu *Ich war neunzehn* (1967)

Trauen Sie keiner Propaganda und keinem Filmbild, sondern nur Ihrem Augenschein

Eine Reminiszenz an den Kameramann Werner Bergmann

Als Filmvorführer zeigte ich *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (Konrad Wolf, 1973) natürlich, wie es im Kino üblich war, mehrere Tage hintereinander. Er faszinierte mich wegen seiner Lakonie, seiner Unmittelbarkeit und seiner Beobachtungen des Alltäglichen. Die Namen Konrad Wolf und Werner Bergmann kannte ich von *Ich war neunzehn* (Konrad Wolf, 1967), dem Antikriegsfilm der beiden Kriegsteilnehmer auf verschiedenen Seiten. Wolfgang Kohlhaase war im Radio der Lieblings-Hörspielautor meiner Großmutter, Ursula Karusseit war die Shen Te aus Bertolt Brechts »Der gute Mensch von Sezuan« in der Volksbühneninszenierung von Benno Besson, und Werner Stötzer ein durch Erzählungen bekanntes Original als Bildhauer. Damals war ich mit Film infiziert, hatte aber noch keine Möglichkeit für ein Volontariat als Voraussetzung für ein Studium an der Babelsberger Filmhochschule bekommen.

Ich recherchierte und las alles, was man über Konrad Wolf und diesen Film finden konnte. Dabei stieß ich auf ein Heft der Betriebsakademie der DEFA, in dem Werner Bergmann über die Zusammenarbeit mit Wolfgang Kohlhaase und Konrad Wolf, aber auch über den außergewöhnlichen Zugriff auf Konflikt und Realität befragt wurde. In Erinnerung ist mir das Vergnügen der drei Beteiligten daran, sich zu formalen und inhaltlichen Herausforderungen gegenseitig zu ermutigen, alles vorzuschlagen und zu probieren. Jede Zuspitzung zu versuchen, viel aus der Hand zu drehen und das Vorgegebene wie in der Musik zu variieren. Lediglich Sparsamkeit statt Opulenz und Lakonie statt Getragenheit waren verabredet worden. Der heute von mir bewunderte Filmszenenbildner Alfred Hirschmeier hatte die

Originalschauplätze in alle Richtungen zum Improvisieren ausgestattet und allem einen Used-Look gegeben, zum Beispiel Leuten einen neuen Teppich für ihren alten gekauft, damit in Kemmels Wohnung nichts Aseptisches zu sehen ist.

Im Filmverleih konnte ich damals für unser Kino *Ich war neunzehn* und *Sterne* (Konrad Wolf, 1959) bestellen, später innerhalb meines Studiums hat mich *Der geteilte Himmel* (Konrad Wolf, 1964) umgehauen, und ich lernte Werner Bergmann als den Vater eines Kommilitonen kennen. Jahre später nach dem Abbruch der Arbeit am *Schnauzer* (Maxim Dessau, 1982/83) wurde ich Schwenker bei Werner Bergmann und konnte ihn zu Konrad Wolf und seinen Filmen alles fragen. In seinem Haus gegenüber der DEFA hing bis zum Auszug immer das Foto von 1957 an der Wand: der junge Konrad Wolf, zusammen mit Werner Bergmann.

Konrad Wolf hat in der jeweiligen Zusammenarbeit mit Angel Wagenstein und Wolfgang Kohlhaase deren individuellen Erzählgestus genutzt und damit unterschiedliches Temperament und ein ebenfalls verschiedenes Verhältnis zu Pathos in der Filmarbeit realisiert. Werner Bergmann nannte im Gespräch stets noch *Sonnensucher* (Konrad Wolf, 1958) als prägende Erfahrung in der gemeinsamen Arbeit und als den womöglich kühnsten Versuch, unmittelbar gesellschaftliche Konfliktfelder zu gestalten.

Ich möchte an dieser Stelle den als inhaltlich einzigartigen und formal hochinteressanten Film *Der geteilte Himmel* kurz vorstellen. Ich finde darüber hinaus die Autorenarbeit von Christa Wolf mutig und überraschend, denn hier verzichtet eine Autorin auf das scheinbar unerlässliche filmdramaturgische Element der Spannung und setzt an diese Stelle Reflexion. Das passiert neben der allgemeinen Erzählstruktur vor allem im Kommentar und in einer Art inneren Stimme – oder besser gesagt in einem Selbstgespräch, das sich an die Zuschauer im Kino, nicht aber an die eigentliche Dialogpartnerin/den eigentlichen Dialogpartner wendet. Dabei werden die verschiedenen Perspektivwechsel der Hauptdarstellerinnen und -darsteller zusätzlich oft im Vorgriff ihrer Handlungen verdeutlicht oder angekündigt.

Von Werner Bergmann, dessen Eigenschaft als Nestor der DEFA-Spielfilm-Kameraleute hier als bekannt vorausgesetzt wird, möchte ich nur noch berichten, dass Erich Gusko, Hans Heinrich, Günter Ost, Hans Hattop, Dieter Chill und Roland Dressel in jedem Gespräch auf Werners enormen Einfluss für ihre Entwicklung als Kamerapersonen eingingen bzw. eingehen. Seine selbstkritisch reflektierte Biografie vom Kamerahelfer bei Boehner-Film in Dresden zum Frontkameramann im Zweiten Weltkrieg und zum überzeugten Pazifisten in der DDR, was keineswegs eine dort will-



Konrad Wolf und Werner Bergmann, 1957
(Aus dem Familienalbum der Bergmanns)



kommene Haltung war, sowie die Qualität seiner Filme, seine Loyalität unter Kollegen und sein Mut, Probleme zu benennen und immer gleichzeitig eine menschlich akzeptable Konfliktlösung vorzuschlagen, charakterisieren seinen Alltag als Filmkünstler an der Kamera. Als ich sein Schwenker bei *Die Gänse von Bützow* (Frank Vogel, 1985) war, gab er mir den kollegialen Rat: »Trauen Sie keiner Propaganda und keinem Filmbild, sondern nur Ihrem Augenschein.«

In der Zusammenarbeit von Werner Bergmann mit Konrad Wolf und mit dem Szenenbildner Alfred Hirschmeier entwickeln alle drei gemeinsam eine Bildsprache zum *Geteilten Himmel*, deren Entwurf man im Archiv der Akademie der Künste in Berlin im Nachlass Alfred Hirschmeiers in einer Kombination aus Storyboard, Drehortfotos, Überzeichnungen und Skizzen zur Kamerapositionierung jederzeit besichtigen kann.

Die anamorphotischen Bilder dieses Films erschienen Werner Bergmann zunächst als Ablenkung vom Wesentlichen. In der Vorbereitung drehte Bergmann mit seinem Schwenker Günter Ost deshalb ein paar Aufnahmen zu Testzwecken. Später saßen beide in der Vorführung und schauten das Material an. Und Bergmann sagte: »Ich habe den Eindruck, Günter Ost will uns beweisen, so geht das alles nicht. Panzerschlitzformat!« Werner Bergmann hatte das Talent, stets einen treffenden Ausdruck für seine Position zu finden. Aber gerade Widerständigkeit und das noch nicht Gelernte gefielen ihm, denn er wollte immer die Belastungsgrenzen der Kollegen und der Bildsprache testen. Durch das Format Totalvision kam auf den Kameramann noch sehr viel mehr Arbeit zu, denn die Szenerie wurde breiter sichtbar und musste gemeinsam mit dem Szenenbild aufwändiger gestaltet werden.

Werner Bergmann verstand den Gedanken des Filmprojekts *Der geteilte Himmel* als zwingenden Auftrag an den Kameramann, entsprechende sinnvolle Teilungen inhaltlich zu entdecken und formal in die Bildsprache umzusetzen. Auf einer langen Autofahrt im Nebel formulierte er mir gegenüber seine damaligen Überlegungen so: Er wolle in den Sequenzen der einzelnen Szenen Positionierungen und Bewegungen nutzen, die den Anziehungs- und Abstoßungskräften von zwei kleinen Magneten gleichen, manchmal eine leere Mitte, dann dieses zusammenklackern der Metallteile, plötzlich und unaufhaltsam. Aber eben auch so an den Bildrand gedrückt, wie die sich energiereich stets auf Distanz haltende verweigerte Annäherung der Magneten, wenn man die Pole umdrehte.

Im Gegensatz zu vielen anderen DEFA-Filmen wird im *Geteilten Himmel* in Bezug auf die handelnden Figuren und den konkreten Arbeitsauftrag im VEB Waggonbau Halle auf ein Happy End verzichtet – die Probefahrten der Züge bringen mehrmals nicht das gewünschte Er-



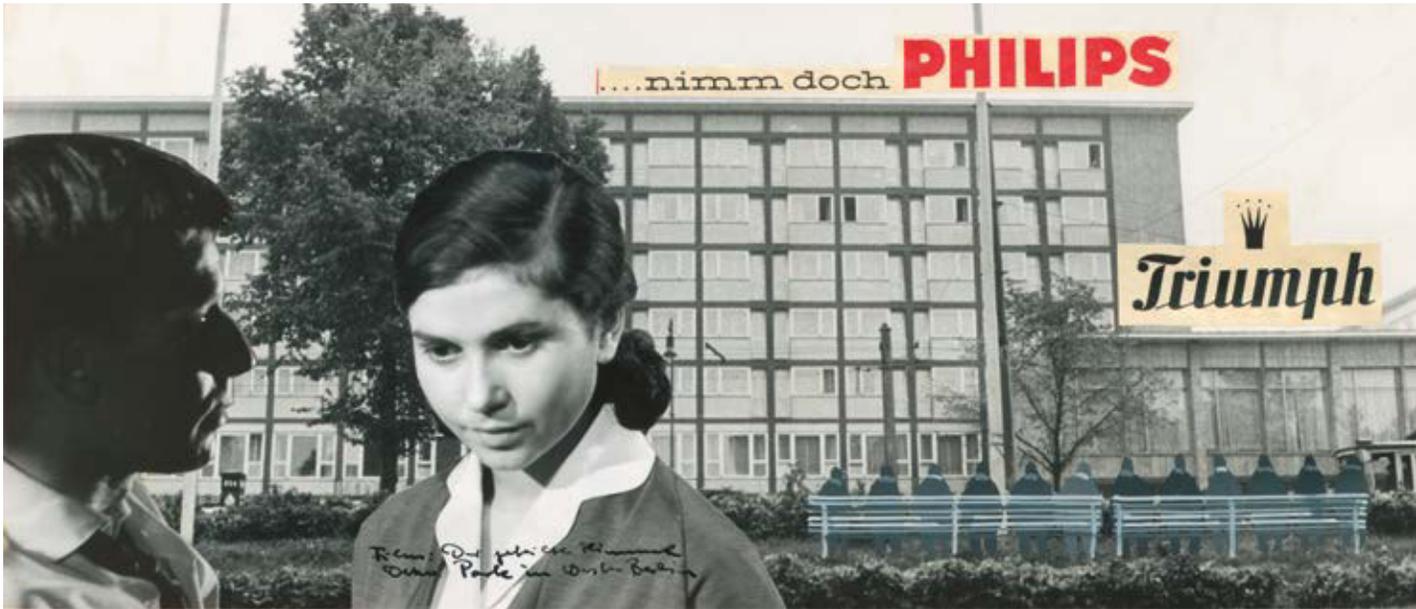
Screenshots aus *Ich war neunzehn* (Konrad Wolf, 1967)

gebnis, das Liebespaar trennt sich im Verlauf der Filmhandlung, sie bleibt im Osten und er geht in den Westen. Lediglich Juri Gagarins erstmalige Erdumkreisung wird gegengeschritten, um den Sieg des Sozialismus sozusagen übergreifend unterzubringen. Unter den Bildern eines missglückten Bremsversuchs liegt der Text: »In deiner Resignation fehlt der Zorn.«

Nicht unerwähnt lassen möchte ich die immer wieder erstaunliche Tatsache, dass Prägungen und biografische Untermalungen über Jahre hinaus offensichtlich nicht Gegenstand von Gesprächen unter Kollegen waren. Als Beispiel hier ein Auszug aus dem Gespräch mit dem Kameramann Otto Hanisch in Bezug auf seine Kriegserlebnisse und den späteren Umgang damit. Auf meine Frage: »Werner Bergmann hatte extreme Erlebnisse als Frontkameramann der Wehrmacht. Hattet ihr euch jemals, vielleicht auch mit anderen Kollegen der

DEFA, über den Krieg ausgetauscht, oder hatte jeder *seinen* Krieg erlebt?«, antwortete Otto Hanisch:

«Ich habe zur DEFA-Zeit darüber geschwiegen. Nicht einmal meine Kollegen zum Beispiel wussten was. Nur meine langjährigen Assistenten kannten einiges aus dieser Vergangenheit. Mit Werner Bergmann habe ich mich in den letzten Jahren ganz gut verstanden. Er war ein Individualist. Dabei ein angenehmer und ehrlicher Mann. Zu seinem 65. Geburtstag besuchte ich ihn. Wir kamen ins Gespräch, und da hat er zum ersten Mal von mir erfahren, dass ich Marinesoldat war und dass ich in russische Gefangenschaft kam. »Das habe ich nicht gewusst«, sagte er zu mir. - »Aber Herr Bergmann, was sollte es denn für einen Zweck gehabt haben, wenn Sie es gewusst hätten.« Werner Bergmann hat es akzeptiert: »Das plötzliche Sterben ist eines, aber das langsame Sterben, wenn Körperteile weggeschossen werden, ist



Szenenbildentwurf von Alfred Hirschmeier zu **Der geteilte Himmel** (Konrad Wolf, 1964): Park in Westberlin

Hans Kratzert über den Szenenbildner Alfred Hirschmeier

- Auszug aus: Günter Agde (Hg.): **Spielräume. Aus der Werkstatt des Filmszenographen Alfred Hirschmeier.** Berlin: Akademie der Künste der DDR 1989, S. 13-14.

Jahre vor unserer ersten - und leider einzigen - direkten Zusammenarbeit lernte ich Alfred Hirschmeier kennen. Es war 1963. Ich studierte im dritten Jahr Regie an der damaligen Deutschen Hochschule für Filmkunst in Babelsberg (heute [1989] Hochschule für Film und Fernsehen der DDR »Konrad Wolf«) und war Konrad Wolf als Praktikant zugeteilt. Wolf bereitete gerade *Der geteilte Himmel*¹ vor, und in seinem engsten Team war Alfred Hirschmeier, schon damals - auch unter uns Studenten - ein bekannter, anerkannter, aber durchaus auch umstrittener Szenenbildner. Vor allem der Bildstil und die szenografische Gestaltung insbesondere des Films *Königskinder*² hatten dies bewirkt.

Und so war ich auf die erste persönliche Begegnung mit Hirschmeier doch ziemlich gespannt. Sie fand, wenn ich mich recht erinnere, zu Beginn der Dreh-

bucharbeiten am *Geteilten Himmel* in Werner Bergmanns Haus, unweit des Spielfilmstudios in Babelsberg, statt.

Ich muss Hirschmeiers damaliges Äußeres nicht beschreiben, es hat sich in den inzwischen vergangenen 25 Jahren nicht wesentlich verändert: noch immer die breite, in sich zu ruhen scheinende Statur, noch immer das offene sympathische Jungengesicht, noch immer die Lachfältchen in den Augenwinkeln - vielleicht hat er damals allerdings kräftiger gelacht -; noch immer fühlt man in seiner Nähe - im Gespräch, in der Versammlung, auf dem gemeinsamen Weg zur Arbeit, wo auch immer - Wärme und Vertrauen, stärker aber auch seine Unruhe und Sorge über die Zukunft des Films und des Kinos.

Ich lernte Hirschmeier damals als einen kreativen Künstler und fleißigen Arbeiter kennen und schätzen.



Szenenbildentwurf von Alfred Hirschmeier zu **Der geteilte Himmel**: Bahnhofsvorplatz (Bahnhof Bergholz)

Das eine ist bei ihm vom anderen nicht zu trennen. Allein die Vorarbeiten zu **Der geteilte Himmel** sind schon ein beredtes Zeugnis dafür. Die weit mehr als 500 Einstellungs-Skizzen für den Film entsprachen so genau den mit Wolf und Bergmann erarbeiteten Abmachungen, so genau den gemeinsamen Vorstellungen, dass sie später beim Drehen geradezu wie eine Art »Schnitt- und Musterbogen« benutzt werden konnten.

Von Hirschmeiers eigentümlicher Methode, RAUM in KUNST-RAUM zu verwandeln, werden sicher Berufener berichten können. Ich erhielt damals eine Ahnung davon, wenn – um nur ein, auf den ersten Blick nebensächlich erscheinendes Beispiel zu nennen – für eine kurze Szene an einer Straßenbahn-Haltestelle in **Der geteilte Himmel** nicht eine der vielen im Drehort

Halle (Saale) vorhandenen verwendet wurde, sondern, um eine ganz bestimmte Bildwirkung zu erreichen, eine solche Haltestelle auf einem großen Platz inmitten der Stadt speziell für den Film gebaut wurde, allerdings mit den sparsamsten Mitteln. Und auch dies ist zu erwähnen: Hirschmeier baute – und baute nie fürs Auge, sondern immer für die Kamera. Selbst Fachleute hat dies manchmal bei Dekorationsabnahmen verwirrt. Ich erinnere mich, dass dann Hirschmeier den Zweiflern antwortete: »Das musst du dir durch die Kamera ansehen!« Die Probe aufs Exempel gab ihm zumeist recht. Ich muss gestehen, dass ich damals mit Hirschmeiers Methode einige Schwierigkeiten hatte, denn die »Neue Welle« in Frankreich, »Cinéma vérité« und der stärker werdende Einfluss des »dokumentarischen Stils« insgesamt ließen uns junge Studenten alles ablehnen, was nach unserem Verständnis irgendwie nach »Ufa-Tradition« roch. Atelier-Dekorationen, »gebaute« Bilder, gestaltete Lichtbestimmungen und manches andere hielten wir damals pauschal für überholt.

Ich weiß nicht genau, wieweit sich Hirschmeier verbal an den späteren hitzigen Diskussionen um den »dokumentarischen Stil« beteiligt hat, in seiner Arbeit hat er sich sehr wohl, und zwar ganz praktisch damit auseinandergesetzt und gültige Antworten gegeben, jenseits von kleinlichem Gezänk und Besserwisserei. ■

In der Mitte Szenenbildner Alfred Hirschmeier, links: Kameramann Claus Neumann, rechts: Regisseur Lothar Warneke bei den Dreharbeiten zu **Addio, piccola mia** (1978)



Endnoten

- 1 **Der geteilte Himmel**: 1964; Regie: Konrad Wolf; Kamera: Werner Bergmann; Szenenbild: Alfred Hirschmeier; Drehbuch: Christa und Gerhard Wolf/Konrad Wolf/Willi Brückner/Kurt Barthel.
- 2 **Königskinder**: 1962; Regie: Frank Beyer; Kamera: Günter Marcinkowsky/Karl Drömmel; Szenenbild: Alfred Hirschmeier; Drehbuch: Edith und Walter Gorrish.



Bei der **Goya**-Filmpremiere in Moskau 1971: Regisseur Konrad Wolf, Dramaturg Walter Janka, Charlotte Janka und Marta Feuchtwanger

Die *Goya*-Verfilmung

Marta Feuchtwangers Freundschaft mit Konrad Wolf
oder Der *lange* Weg der Erkenntnis

■ Mariana Ivanova



Konrad Wolf bei den Dreharbeiten zu **Goya** (1971)

»Daraus könnte man einen erregenden Film machen ... historisch und gegenwärtig ... Nur schade, daß wir die Rechte nicht bezahlen können ... und daß ihn die Amerikaner machen werden ... anders als wir es können« – so Friedrich Wolf, der große Dramatiker, Schriftsteller und Arzt, der 1951 Walter Janka den gerade veröffentlichten Roman »Goya oder der arge Weg der Erkenntnis« von Lion Feuchtwanger mit diesen Worten schenkte und warm empfahl.¹ Ein Jahrzehnt später, nach dem Tod der beiden bekannten Exil-Autoren, wird sich Janka um die Rechte des Textes bemühen und Wolfs jüngeren kunstbegabten Sohn, Konrad, überzeugen, den großen Antikriegsroman zu verfilmen. So beginnt eine langjährige Freundschaft zwischen Konrad Wolf und Marta Feuchtwanger, Lions Lebensgefährtin, Mitstreiterin, Ehefrau und Erbin. Diese Verbindung bringt Wolf in die USA auf eine lang erträumte Reise und auf eine Filmtour an mehrere amerikanische Universitäten und Colleges.

Die Feuchtwangers kannten Friedrich Wolf persönlich schon seit ihrem kurzen Aufenthalt in Lugano Anfang April 1933, als der Dramatiker und seine Frau Else wie auch ihre beiden Söhne Markus und Konrad – zusammen mit Bertolt Brecht, Leonhard Frank und anderen Intellektuellen – im nächsten Ort Carona, auf der Flucht vor dem Nazi-Regime, quartierten.² Das muss auch der erste Anlass gewesen sein, bei dem sich Konrad Wolf, damals erst acht Jahre alt, und Marta Feuchtwanger, damals 41, gesehen haben. Ab Ende April 1933 wohnten beide Familien in Sanary-sur-Mer, wo sie sich im Laufe des Frühlings wohl wieder mehrmals getroffen und ausgetauscht haben müssen.³ Danach ging es bekanntlich für die Wolfs nach Moskau, von wo aus Friedrich mit Lion und Marta weiter schriftlich verkehrte. 1937 erhielt Marta einen Brief von ihrem Mann aus

Moskau, in dem er berichtet, dass er sich gerade mit Friedrich Wolf auf einer Feier in Moskau getroffen habe.⁴ Danach haben sich die beiden Autoren wohl wieder 1938 in der Villa Valmer in Sanary-sur-Mer gesehen. Nach seiner Teilnahme am Spanischen Bürgerkrieg zog Wolf es vor, »an der Cote d'Azur auszuharren, wo er vorerst sicherer war als in Moskau«, wo seine Familie sich weiterhin aufhielt.⁵ So haben die Feuchtwangers Friedrich Wolf öfter eingeladen, und die beiden Schriftsteller unterhielten sich über »Fragen der Romantechnik«. Es ist gut möglich, dass schon zu dieser Zeit die Idee zum Roman über Goya in der Luft schwang.⁶

Zusammenarbeit am **Goya**-Drehbuch

Als **Goya** 1971 in die Kinos kam, wurden Konrad Wolf als Regisseur und Angel Wagenstein als Autor des Films angekündigt. Dabei hatten Wolf und Wagenstein in zahlreichen Interviews schon vor der Premiere auf ihre bedeutende Zusammenarbeit mit Walter Janka als DEFA-Dramaturgen und Marta Feuchtwanger als Beraterin beim Projekt verwiesen. Janka hat Konrad Wolf und Marta Feuchtwanger 1963 erneut vorgestellt, und es begann ein langer Prozess der Beratung und Korrespondenz über die Verfilmung.⁷ Weitere Details über diese Freundschaft und die Diskussionen über **Goya** liefert der ausführliche Briefwechsel zwischen Janka und Feuchtwanger, später auch der mit Wolf. Es ist bekannt, dass der Austausch mit Wolf das Drehbuch zu **Goya** maßgeblich beeinflusste, wohingegen Feuchtwangers Beitrag bis heute weitgehend unerforscht bleibt.



Pressekonzferenz zur **Goya**-Filmpremiere 1971 in Moskau:
Im Zentrum von links nach rechts: Marta Feuchtwanger,
Hauptdarsteller Donatas Banionis und Regisseur Konrad Wolf

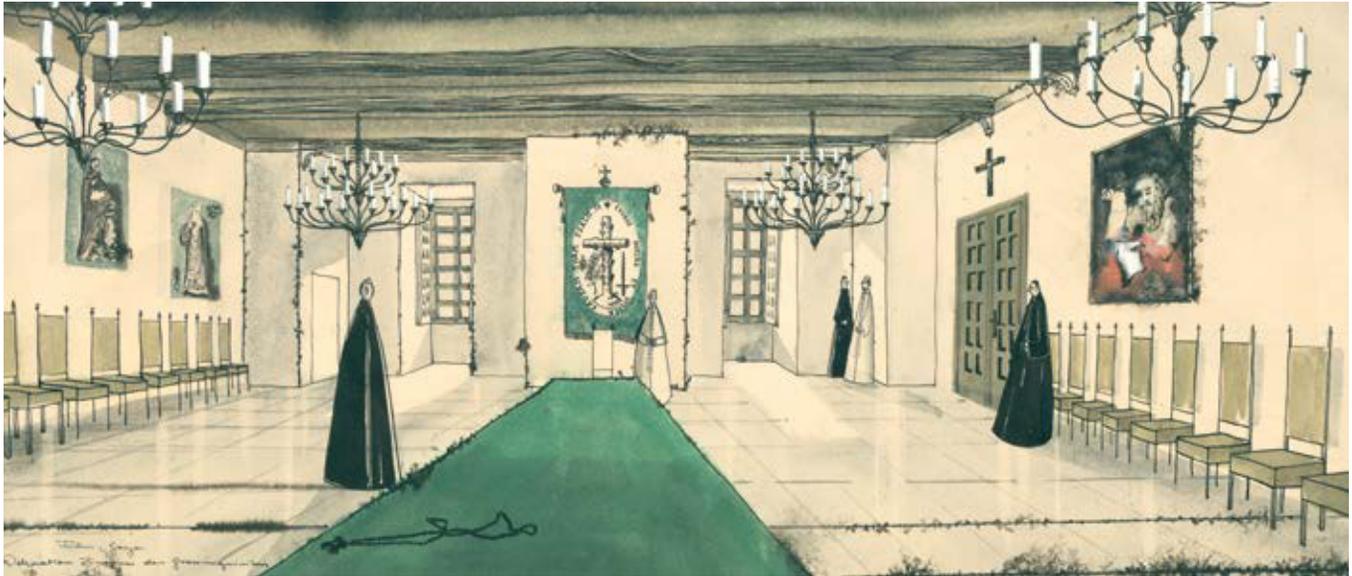


Hauptdarsteller Donatas Banionis als Goya mit dem Bild »Die nackte Maja«, einem von 80 Gemälden Goyas, die in Originalgröße von Kunstmalern des DEFA-Studios für Spielfilme kopiert wurden.

Den ersten strategischen Schritt, Marta Feuchtwanger zu kontaktieren und ihr die Verfilmung vorzuschlagen, hatte Janka gemacht. Als Herausgeber beim Verlag »Das freie Buch«, der damals in Mexiko gegründet war, hat er das Werk von Lion Feuchtwanger, Thomas Mann, Anna Seghers und anderen prominenten Exil-Autoren und -Autorinnen publiziert. 1962 wandte sich Janka (nun in seiner Position als DEFA-Dramaturg) an Marta Feuchtwanger, um die Rechte für den Roman »Goya oder der arge Weg zur Erkenntnis« für eine Adaption zu erwerben. Sofort drückte sie ihr Einverständnis aus, mit der DEFA arbeiten zu wollen, und wies darauf hin, dass die Rechte bereits mehrfach von Produzenten in Hollywood und Westeuropa angefragt worden seien, der Film aber noch nicht zustande gekommen ist. Am 9. Dezember 1962 schrieb Feuchtwanger an Janka: »Ihr Interesse am Goya-Roman hat mir Freude gemacht. Hier (USA. – W. J.) wurde der Roman mehrmals an Filmgesellschaften verkauft, doch scheiterte die Herstellung jedesmal (sic) an dem Widerstand der spanischen Regierung. Infolgedessen sind die Rechte an Lion Feuchtwanger zurückgefallen.«⁸ Weiterhin erklärte sie: »Wir wollen vorläufig die finanzielle Seite nicht berühren. Mich interessiert zunächst die künstlerische Seite. Haben Sie die Absicht, den Film in Gemeinschaft mit einem anderen Lande herzustellen, wie das häufig der Fall ist? Ich habe herrliche russische Filme hier

gesehen, und ich würde es sehr begrüßen, wenn sich da die Möglichkeit einer Zusammenarbeit böte ...«⁹ Janka erinnerte sich später, dass »die aufmerksame und schöpferische Mitarbeit von Marta Feuchtwanger« ausschlaggebend für die **Goya**-Verfilmung war. »Wir haben ihr im Vertrag selbst das Recht der Kritik zugestanden«, führt er aus, »mit sehr viel Feingefühl und selbstsicherem Takt hat sie dann auch Gebrauch davon gemacht. Alle ›Stufen‹ der literarischen Vorarbeit[,] von der Konzeption bis zum Drehbuch, hat sie erhalten, gelesen, beurteilt und soweit sie es für erforderlich hielt, unter Kritik gestellt. Daß es da gelegentlich auch unterschiedliche Vorstellungen gab, ist nicht verwunderlich. Die gab es auch unter uns. Und was uns zusteht, das darf wohl auch die lebendige Mitarbeiterin von Lion Feuchtwanger in Anspruch nehmen.«¹⁰

In einem nächsten Schritt nahm Feuchtwanger das bescheidene Angebot der DEFA in Höhe von 25.000 DDR-Mark an und betonte ihr Interesse an den künstlerischen Qualitäten der Produktion, und nicht am Profit.¹¹ Feuchtwanger erklärte sich bereit, mit Konrad Wolf zusammenzuarbeiten, da er offen für ihre Änderungsvorschläge sowohl zum Drehbuch als auch zum fertigen Film war. Später war diese gute Zusammenarbeit Garant für Feuchtwangers Beteiligung während der Fertigstellung und bei der Premiere des Films, bei der sie als Ehrengast auftrat. Feuchtwangers Textände-



Goya-Szenenbildentwurf von Alfred Hirschmeier: Das Zimmer des Großinquisitors

ungen wurden zunächst an Janka geschickt, der sie an Wagenstein und Wolf vermittelte. Im Februar 1963 erhielt Feuchtwanger per Post das 12-seitige Konzeptpapier, das ihr Einverständnis mit der geplanten Verfilmung sichern sollte. Mit Feuchtwangers Zustimmung konnten dann Wolf und Wagenstein mit der längeren Fassung des Drehbuchs fortfahren.

Die Anregungen Feuchtwangers waren für Wolfs eigene Interpretation des Romans sicherlich richtungsweisend, und wie er in späteren Interviews zugab, setzte er ihre Ideen mit Sensibilität und Aufnahmebereitschaft um.¹² Einen weiteren Beleg hierzu liefert ein Vergleich des Drehbuchs von 1964, auf das sich Feuchtwanger in dem oben zitierten Brief bezog, mit der endgültigen Fassung von 1967.¹³ Die Drehbuchfassung von 1964 sah mehrere Szenen grotesker Begegnungen Goyas mit der Inquisition, mit Blutvergießen auf den Straßen Madrids und mit einem düsteren Ende des kranken, tauben Goya auf der Flucht in die Berge vor. Darauf reagierend schrieb Feuchtwanger in einem Brief an Janka vom 8. Oktober 1964:

»Mein größter Einwand ist, daß die Inquisition einen zu großen Raum einnimmt. (...) [Doch] muß man bedenken, daß zu Goyas Zeiten, obwohl immer noch schreckenerregend und furchtbar, die Inquisition schon im Abklingen war. (...) Es gibt dem ganzen etwas Mittelalterliches, das uns von jener Zeit entfernt.«¹⁴

Später schreibt sie im selben Brief:

»Auf keinen Fall - und dies ist mein einziger wesentlicher Einwand - soll Goya auf diese romantische Weise fliehen, wie es am Ende des Szenariums geschildert

wird. Ich glaube, Sie selbst werden bei einiger Überlegung zu dem Schluß kommen, daß Feuchtwanger die historische Wahrheit nie so wesentlich verändert hatte.«¹⁵

In der endgültigen Fassung vom März 1967, die Wolfs handschriftliche Notizen und Änderungen enthält, wurden Feuchtwangers Forderungen dementsprechend minutiös eingearbeitet: Erstens lud die Inquisition Goya zu einem Tribunal ein, anstatt physische Gewalt anzuwenden; zweitens wurden die ursprünglichen Szenen der revolutionären Aktion durch eine Montage im Stil Tarkowskis von Goyas Zyklus »Los Desastres de la Guerra« ersetzt; und drittens wurde das Ende des Films geändert, um Goyas Kampf als Künstler zu unterstreichen.¹⁶

Feuchtwangers Änderungen übten einen erheblichen Einfluss auch auf die Regie-Entscheidungen und die ästhetische Botschaft der Adaption aus. Wie Wolf erklärt, war es Feuchtwangers Idee, die Schrecken des Krieges durch Goyas Zyklus »Los Desastres de la Guerra« sowie durch das Gemälde »Der zweite Mai 1808« zu vermitteln.¹⁷ Es sind Beispiele dafür, wie Feuchtwanger die visuelle Übersetzung des Romans ihres Mannes auf die Leinwand gestaltete, und sie zeigen, dass ihr Wirken über die literarische und dramaturgische Vorarbeit hinausging und einen eindeutigen Einfluss auf Wolfs optisches Drehbuch und seine visuelle Darstellung hatte. Auch Janka führt zahlreiche weitere Fälle von redaktioneller Arbeit am Text, Überarbeitungen von Szenen, Diskussionen über den Dialog und Vorschläge für Musik und Stil an, nachdem Feuchtwanger Michail Kalato-

sows (Regie) innovative Kameraarbeit (Kamera: Sergei Urussewski) in *Die Kraniche ziehen* (*Letiat Zhuravli*, UdSSR, 1957) wahrgenommen und bewundert hatte.¹⁸

Für Konrad Wolf hatte *Goya* eine enorme Bedeutung als »ästhetisches Experiment«, wie er in Gesprächen immer wieder betonte.¹⁹ Wolf sah in der internationalen Produktion ein großes Potenzial, doch ging es ihm weniger darum, einen protzigen Historienfilm zu drehen, als vielmehr ein junges, internationales Publikum zu erreichen. Gleichzeitig verstand er sein »Experiment« im Sinne einer gemeinsamen Arbeit des gesamten künstlerischen Teams, so auch der engen Zusammenarbeit mit der Beraterin und Mitarbeiterin, die er nun in Marta Feuchtwanger gefunden hatte. Die Zusammenarbeit Wolfs mit dem Architekten Alfred Hirschmeier am optischen Drehbuch bot weitere Möglichkeiten, die künstlerischen Ideen Feuchtwangers sorgfältig zu implementieren und in jedes Bild und jede Einstellung einzuweben. Für jede Szene wurden ein visueller Entwurf und eine Ikonografie entwickelt, die die Identifikation des Publikums mit dem Maler ermöglichen sollten. Später, während der Dreharbeiten, gab dies Wolf einen gewissen Spielraum für Improvisationen; er konnte Szenen neu konzipieren oder aus verschiedenen Blickwinkeln neu drehen.

Mit ihrer Arbeit an *Goya* gewann Feuchtwanger eine angesehene Rolle als Kulturvermittlerin zwischen Ost

und West. Während dieser Zeit besuchte sie im Frühjahr 1969 die DDR und konnte sich mit Wolf bei der letzten Phase der Drehbucharbeit treffen. Im Juli 1971 kam die prominente Exilantin wieder nach Ostberlin, wo sie den Goldenen Stern der Völkerfreundschaft erhielt – die höchste Auszeichnung, die in der DDR an Intellektuelle und Politiker vergeben wurde, die sich im Ausland für sozialistische Ideale einsetzten.²⁰ Das DDR-Fernsehen berichtete ausführlich über Feuchtwangers Besuch, bei dem sie wichtige Stätten der deutschen Geschichte und des Kulturerbes wie Sanssouci besuchte und sich mit ehemaligen Exilschriftstellern und -künstlern wie Alexander Abusch und Hermann Budzislawski traf.

Anschließend reiste sie in die sowjetische Hauptstadt, wo sie als Ehrengast bei der *Goya*-Premiere auf dem siebten Moskauer Filmfestival auftrat. Der Vorführung des Films in einem ausgebuchten Kino ging eine lange Rede voraus, in der ihre Großzügigkeit und Mitarbeit an der Erstellung des Films gewürdigt wurden. Danach wurde sie auf die Bühne gebeten und mit einem riesigen Blumenstrauß beschenkt.²¹ Während Andrzej Wajda für sein Historiendrama *Brzezina* (*Das Birkenwäldchen*, VR Polen, 1970) den Preis für die beste Regie erhielt, bekam *Goya* den Preis der Jury. Für die achtjährige Koproduktion, die von mehreren sozialistischen Ländern realisiert wurde, bedeutete der Preis, wenn auch bescheiden, eine internationale Anerkennung.



Filmstill: *Goya* (Donatas Banionis) im Zimmer des Großinquisitors (Mieczyslaw Voit)

Feuchtwangers Rolle für Goyas Verleih in den USA

Am 7. Februar 1969 schrieb Feuchtwanger an Janka, dass sie sich schon Gedanken mache über den Verleih des Films in den USA: »Ich kenne allerdings nur die Reaktion der hiesigen Welt, des hiesigen Publikums«, schreibt sie und geht im Detail auf eine Liebesszene ein, bei der sie befürchtet, dass das amerikanische Publikum Herzogin Alba auslachen würde, so wie es Ende der 1960er-Jahre Greta Garbo als lächerlich empfand.²² Einerseits kommt der Vergleich zu Hollywood-Filmen unerwartet, verrät aber, dass Feuchtwanger sich den Film schon damals in den amerikanischen Kinos wünschte.

Ohne Feuchtwangers Einsatz und Beständigkeit wäre **Goya** für das akademische und künstlerische USA-Publikum zu Wolfs Lebzeiten unbekannt geblieben. Aus der detaillierten Korrespondenz in Feuchtwangers Archiv an der University of California in Los Angeles und im Konrad-Wolf-Archiv der Akademie der Künste, Berlin geht hervor, dass sie sich als Erstes um Filmvorführungen in filmindustriellen und akademischen Kreisen bemüht hat.²³ Feuchtwangers Vermittlung wurde durch die Verhandlungen über die Anerkennung der DDR, die auf das Vier-Mächte-Abkommen über Berlin im September 1971 bald erfolgte, verstärkt. Während dieser Zeit reiste Wolf durch die westlichen Länder, um die **Goya**-Verfilmung in Schweden, Frankreich, Finnland, Italien und sogar Japan zu zeigen. Kurz vor der Unterzeichnung des Grundlagenvertrags zwischen Ost- und Westdeutschland im Dezember 1972, der beiden deutschen Staaten gegenseitige Souveränität garantierte, schrieb Wolf am 13. November an Feuchtwanger: »Leider waren diese Vorführungen – mit Ausnahme von Japan und Finnland – noch nicht für ein breites Publikum, sondern im Rahmen von Sondervorführungen, deren Werbebedeutung man jedoch auch nicht unterschätzen sollte, durchgeführt worden.«²⁴

Dann wagt Wolf einen entscheidenden Vorschlag:

»Zur Zeit wird mit der Columbia Pictures-New York über die Verleihrechte für einen größeren Distributionsraum verhandelt (natürlich einschließlich USA). Diese Verhandlungen sind schon seit geraumer Zeit im Gange, leider liegt noch keine definitive Antwort vor. Vielleicht sehen Sie, Frau Feuchtwanger, eine Möglichkeit, auf die etwas zaudernden Herren Einfluss zu nehmen? Sie werden – wie ich hoffe – schon durch eine telegrafische Mitteilung darüber informiert sein, dass auch eine 35-mm-Cinemascope-Fassung unseres Films mit engl. Untertiteln bei der »Columbia« liegt. Unser Außenhandelsunternehmen »DEFA-Außenhandel« hat die Herren informiert, dass Ihnen bzw. Ihrem Vertreter eine Kopie zur Verfügung gestellt wird, sobald Sie dies wünschen.«²⁵

In diesem Brief drückt Wolf auch »die Hoffnung« aus, dass er sogar Feuchtwanger in ihrer »sagenumwobenen Burg« in Kalifornien mal besuchen dürfe,

»vielleicht wird unser **Goya** auch dieses Wunder vollbringen«, fügt er hinzu.²⁶ Am Ende des Briefes betont Wolf erneut, dass der Film im (westlichen) Ausland vorwiegend in Sondervorführungen für ein ausgewähltes Publikum gezeigt wurde und somit nicht, wie er es sich vorgestellt hatte, ein breiteres internationales Publikum erreichte. »Wichtig wäre jedoch«, schreibt der Regisseur abschließend, »daß der Film jetzt möglichst bald international umfassend für ein breites Publikum eingesetzt wird.«²⁷ Aus diesem langen Brief Wolfs in vertrauensvollem Ton geht nicht nur hervor, dass seine Freundschaft zu Marta Feuchtwanger weiter gewachsen ist, sondern auch, dass sie sich nun verbünden konnten für den erfolgreichen Vertrieb des Films in Nordamerika.

Feuchtwangers Einsatz und die Schritte, die sie unternommen hat, um **Goya** in den USA zu popularisieren, ging weit über ihren Einsatz für andere DEFA-Filme hinaus. So wirft die Rezeptionsgeschichte **Goya** ein Licht auf eine wichtige Art der Kulturvermittlung zwischen der DDR und den USA, nämlich auf die einer sehr persönlichen Ebene. Während sie sich in den 1960ern von Walter Janka überzeugen ließ, von der DEFA den letzten Roman ihres Mannes verfilmen zu lassen, wurde sie nun in den frühen 70ern von ihrer Freundschaft zu Konrad Wolf bewegt. Sie nutzte ihre Verbindungen, um seinen Film auch in den USA bekannt zu machen. Zeitweise wurde sie dabei vom DEFA-Außenhandel und der jungen DDR-Botschaft in Washington unterstützt, manchmal schrieb sie sogar an Lenfilm, und öfter musste sie um eine schnellere Lieferung des Materials kämpfen und verschiedene Parteien über die unterschiedlichen Prioritäten aufklären, die in den US-Filmwirtschaftskreisen herrschten. 1973, nach der Anerkennung der DDR, erhielt sie sogar ihre eigene persönliche Kopie des Films und setzte sie ein.²⁸

Zunächst empfahl sie **Goya** Max Laemmle, dem Cousin des berühmten Gründers von Universal Pictures Carl Laemmle, der eine der größten amerikanischen Theaterketten besaß und europäische Meisterwerke in den Vereinigten Staaten vertrieb; doch dieser Plan scheiterte erst einmal, da die versprochene Sovexport-Kopie sie nie erreicht hat.²⁹ Im Juli 1974 bestätigt Feuchtwanger in einem Brief an Wolf, dass sie die Filmkopie endlich vom DEFA-Außenhandel bekommen hat. Die persönliche Kopie des Films sollte nun als Bestandteil der Feuchtwanger Memorial Library an der University of California aufbewahrt und zu Lehrzwecken gelegentlich Studierenden vorgeführt werden.³⁰

In einem nächsten Schritt, organisierte Feuchtwanger eine geschlossene Vorführung am hoch angesehenen American Film Institute in Los Angeles, wo sie versuchte, die Unterstützung von prominenten deut-

schen Exilanten für die geplante Filmtour von Konrad Wolf zu gewinnen. Am 27. Februar 1975 schrieb Marta Feuchtwanger:

»Der *Goya*-Film wurde gestern Abend im Amerikanischen Film-Institut gezeigt, das sich im ehemaligen Schloss (genannt Graystone Haus) der Doheny Familie befindet. Der Eindruck auf ein kleines ausgewähltes Publikum war überwältigend. Alle Zuschauerinnen und Zuschauer rühmten die kraftvolle und aufrüttelnde Wirkung des Films; man war voll Bewunderung für den Regisseur Konrad Wolf und für das Werk Walter Jankas.«³¹

Feuchtwanger hatte auch Max Laemmle eingeladen und versuchte, durch ihn einen russischen Verleiher, der osteuropäische Filme in den USA vertrieb, für den DEFA-Film zu interessieren. Laut eines Briefes hatte er aber keinen Erfolg mit seinem Vorschlag, *Goya* kommerziell zu vertreiben.³²

Feuchtwangers Einsatz ging nun viel weiter. Sie begann mehrere Universitäten in den USA anzuschreiben, in der Hoffnung, eine Filmtour für Konrad Wolf zu organisieren. Neben der University of South California, die den Lion-Feuchtwanger-Nachlass schon verwaltete, wandte sie sich auch an Universitäten an der West- und Ostküste, wie auch in New York. Die University of Alaska erklärte sich als Erste bereit, eine Einladung an den DEFA-Regisseur auszusprechen – das war das Wunder, auf das er gewartet hatte.³³ Nun gewann Feuchtwangers Vermittlungsrolle eine diplomatische Dimension, in der sie sich bei der damaligen US-Botschaft in Ostberlin für Wolfs Besuch in Alaska und der Villa Aurora in Kalifornien einsetzte. Sie erhielt die Antwort, dass Wolf auf einer »privaten Reise« in den USA sein wird, und dass sich die Botschaft nicht einmischen könne, welche Städte der Regisseur besuchen würde.³⁴

Am 24. März 1975 erhielt Feuchtwanger ein Telegramm aus New York, dass Konrad Wolf eingetroffen ist. »Willkommen in der Neuen Welt!«, schreibt sie am 26. März 1975 voller Begeisterung, »der *Goya*-Film in zwei Kanistern ist heute (einem Tag nach dem Erhalt des Telegrammes) an die Universität von Alaska, Office of the President, Fairbanks Alaska (...) abgegangen.«³⁵ Und am Ende fügt sie voller Erwartung handschriftlich hinzu: »Gut Glück, gute Grüße und ein frohes Wiedersehen.« Auch wenn Wolfs Besuch in der Villa Aurora in der Korrespondenz nicht dokumentiert ist, gilt als gesichert, dass er den Vorführungen seines Films in Alaska und Kalifornien beiwohnen und sich mit der Exilgemeinde der Freunde Feuchtwangers in Los Angeles treffen konnte. Einen Monat später, am 26. April 1975, schreibt Konrad Wolf aus New York:

»Meine große und erlebnisreiche Reise geht nun bald dem Ende zu und ich muß Ihnen wenigstens noch einige Zeilen senden. Das Wichtigste – die Tage bei Ihnen waren so schön, so einmalig für mich, daß ich

sie gewiß nie vergessen werde! Sie glauben mir hoffentlich, daß ich das nicht als Höflichkeitsfloskel meine. Deshalb möchte ich mich so sehr bei Ihnen bedanken für Ihre Gastlichkeit, für Ihre rührende und so umsichtige Sorge um mein Wohlergehen und insbesondere für die unvergleichlichen Stunden in Ihrem Haus und in der Bibliothek! Erst jetzt glaube ich[,] Lion Feuchtwanger und Sie etwas näher zu kennen, zu verstehen.«³⁶

Nachdem eine Filmvorführung in New York aus technischen Gründen nicht zustande gekommen ist, wollte Wolf in die DDR-Botschaft nach Washington, D.C. reisen, um die letzte *Goya*-Vorführung seiner Tour dort am 28. April zu erleben. Wolfs Besuch in Amerika schlug Wellen, sowohl das Komitee für Freundschaft mit der DDR in New York als auch die Botschaft der DDR in Washington organisierten weiter *Goya*-Vorführungen, auch im Sommer nach der Abreise des Regisseurs.³⁷ Am 8. Mai 1976 gelang es Feuchtwanger endlich, den Film auch in vollem Glanz an der University of Southern California zu zeigen und somit weitere Prominente dafür zu interessieren. Am 24. Mai schreibt sie an Wolf:

»[A]m 8. Mai war hier die feierliche Erstaufführung des *Goya*-Filmes. Es war ein großes gesellschaftliches Ereignis, das der Dekan der Graduate School (das ist die höchste Instanz nach dem Präsidenten) unternommen hatte. (...) Der Film wurde eingeleitet durch den Dekan Harold von Hofe, der über das Buch »Goya« und über das Leben und das Bekenntnis Lion Feuchtwangers sprach. (...) Ihre Inszenierung, lieber Konrad Wolf, wurde enthusiastisch aufgenommen. Der Sohn des Komponisten Arnold Schoenberg, ein Richter hier, sagte, er habe seit vielen Jahren keinen so schönen Film gesehen. Die Staatsuniversität will nun auch den Film vorführen, wahrscheinlich in der großen Konzerthalle.«³⁸

Nach der erfolgreichen Rezeption des Films unter Akademikern, Cineasten und Intellektuellen setzte sich die neu gegründete Botschaft der DDR in Washington, D.C. mit Feuchtwanger in Verbindung, um ihr zu danken und ihre Institution als neuen Partner vorzustellen.³⁹ Marta Feuchtwanger arbeitete, wie es ihr DEFA-Vertrag vorsah, in Zusammenarbeit mit Wolf weiter an der US-Fassung des Films – bis es ihr 1977 gelang, eine synchronisierte Fassung in mehrere US-Großstädte zu bringen.⁴⁰

Die Freundschaft zwischen Konrad Wolf und Marta Feuchtwanger wuchs weiter, sie machten Pläne, sich gegenseitig zu besuchen. Auch wenn ein Wiedersehen ein Wunschtraum blieb, beweisen die Telegramme, Neujahrsgrüße und Geburtstagswünsche, die in den Archiven aufbewahrt sind, eine Verbindung, die die beiden Künstler enorm schätzten. Feuchtwanger nannte Wolf öfter »vertrauter Freund« und vermisste später seine Briefe: »(...) wie nur er schreiben konnte, voller Freundschaft und Humor.«⁴¹



Hauptdarsteller
Donatas Banionis als Goya

In dieser Übersicht einer großen, aber noch nicht vollständig erforschten Freundschaft zwischen Marta Feuchtwanger und Konrad Wolf habe ich versucht, vor allem ihren Stimmen, Ideen und auch ihrem inspirierenden Austausch Raum zu geben. Deswegen möchte ich mit einem Auszug aus Wolfs Rede bei der Verleihung des Feuchtwanger-Preises am 17. November 1971 schließen.

»Zu diesem Zeitpunkt hat sich der Filmemacher die Frage zu stellen, ob er nicht doch lieber kapitulieren sollte, angesichts eines solchen Kolosses von Roman. Man fragt sich, ob der Lehrer und der Freund Feuchtwanger zum Feind wird und ob man nicht über den Seiten des Romans das lächelnde Gesicht des Autors sieht, der einem zusieht, einem auf die Schulter klopft, aber sicher die Möglichkeit einkalkuliert hat, daß man scheitert. Und dann ist man sich unklar auch darüber, ob es wirklich stimmt, daß Feuchtwanger die Entstehung eines Films nach seinem Roman gewünscht und gefördert hat, ob er an das Gelingen dieses Films geglaubt hat oder nicht. Um das an dieser Stelle einzuflechten: Daß Marta Feuchtwanger, in der wir den Anwalt und die Stimme Feuchtwangers anerkennen dürfen, schließlich angenehm enttäuscht war von unserem Film, ist dann in gewissem Sinne so etwas wie eine Ant-

wort auf die Frage nach dem Gelingen, immerhin. Aber ich möchte es damit bei dem vielleicht allzu Subjektiven bewenden lassen. Zu der sich für mich objektiv gestellten Aufgabe: wie gelingt es dem Regisseur eines Films mit historischem Stoff, dem doppelt gestellten Auftrag gerecht zu werden, nämlich das in einem dialektischen Sinne aufzuheben, was uns die großen Geister der Vergangenheit hinterlassen haben und in dem das Leben von Goya und von Feuchtwanger enthalten ist, gleichzeitig aber die Quintessenz dieses Erbes nicht als ein abgeschlossenes, unveränderbares Bild zu zeigen, sondern es einfließen zu lassen in die Erfahrungen unseres eigenen Lebens und unserer Zeit. Es ist selbstverständlich, daß diese zwei großen Gestalten der Vergangenheit und mein eigenes Leben jeweils nicht identisch sind. Möglicherweise stehen sich sogar konträre Erfahrungen gegenüber. Dennoch: es geht um die Verbindung unserer Achtung vor dem literarisch, epischen »Material«, das wir vorfinden, mit dem Versuch, die argen Wege der Erkenntnisse Goyas und Feuchtwangers in dem Weg unserer Erkenntnis wiederzufinden. Auch unser Weg der Erkenntnis war und ist, wie Sie wissen, nicht ohne Arg und Tadel. Aber wenn wir diesen Weg vom jeweils erreichten Ende her überblicken, dann wird es auch ein guter Weg sein zu einem guten Ende.«⁴² ■

- 1 Zitiert nach Walter Janka: »Kein Experiment **Goya** und kein Wettlauf«. In Ruth Herlinghaus: **Goya**. Vom Roman zum Film. (Arbeitshefte 7). Berlin: Deutsche Akademie der Künste 1971, S. 15-23, hier S. 17.
- 2 Manfred Flügge: Die vier Leben der Marta Feuchtwanger: Biographie. Berlin: Aufbau Verlag, 2008, S. 167.
- 3 Ebd., S. 171.
- 4 Lawrence M. Weschler: »An Emigre Life: Munich, Berlin, Sanary, Pacific Palicades«. In: Marta Feuchtwanger Papers, vol. IV. Los Angeles: Feuchtwanger Memorial Library an der University of Southern California 1976, Nr. 1678 (unpublished transcript of interviews). Das Interview wurde am 3. Oktober 1975 aufgenommen.
- 5 Flügge, Die vier Leben der Marta Feuchtwanger, S. 250.
- 6 Vgl. hier Brief vom 20. Mai 1968 von Dr. W. Pollatschek an Marta Feuchtwanger aus dem Friedrich-Wolf-Archiv. Er ließ ihr einen Brief von Lion Feuchtwanger an Friedrich Wolf vom 18. Dezember 1946 zukommen, in dem es um Gespräche über »Die Füchse im Weinberg« und »Goya ...« ging. Marta Feuchtwanger Papers.
- 7 Konrad Wolf: Direkt in Kopf und Herz. Aufzeichnungen, Reden, Interviews. Berlin: Henschelverlag 1989, S. 196; Konrad Wolf. 1925-1982. Frankfurt: Deutsches Institut für Filmkunde 1983, S. 20; Angel Wagenstein: Sechs Caprichos über **Goya**. In: Herlinghaus, **Goya**. Vom Roman zum Film, S. 7-10.
- 8 Janka, »Kein Experiment Goya und kein Wettlauf«, S. 16.
- 9 Ebd., S. 17
- 10 Ebd., S. 19. Vgl. hier Feuchtwangers Interview mit Lawrence M. Weschler, An Emigre Life: Munich, Berlin, Sanary, Pacific Palicades. In: Marta Feuchtwanger Papers, vol. IV, Nr. 1679-...1681. Das Interview war am 3. Oktober 1975 aufgenommen.
- 11 Wolfgang Jacobsen/Rolf Aurich: Der Sonnensucher Konrad Wolf. Biographie. Berlin: Aufbau-Verlag, 2005, S. 343.
- 12 Konrad Wolf, Direkt in Kopf und Herz, S. 196. Vgl. »Der arge Weg der Erkenntnis. Gespräch über die Konzeption des 70-mm Farbfilm **Goya**« in: Konrad Wolf: 1925-1982, S. 19-20.
- 13 Beide Drehbücher befinden sich im Konrad-Wolf-Archiv, Akademie der Künste Berlin (AdK), Nr. 527.
- 14 Janka, »Kein Experiment **Goya** und kein Wettlauf«, S. 20.
- 15 Ebd., S. 21.
- 16 Konrad-Wolf-Archiv, AdK, Nr. 641.
- 17 Konrad Wolf, Direkt in Kopf und Herz, S. 196-197.
- 18 Janka, »Kein Experiment **Goya** und kein Wettlauf«, S. 23.
- 19 Siehe hier unterschiedliche Interviews mit dem Regisseur, »Gespräche mit Konrad Wolf«. In: Herlinghaus, **Goya**. Vom Roman zum Film, S. 11-14, S. 126-129, S. 157-160; Konrad Wolf, Direkt in Kopf und Herz, S. 196-197.
- 20 Flügge, Die vier Leben der Marta Feuchtwanger, S. 377-379.
- 21 Ebd., S. 381.
- 22 Janka, »Kein Experiment **Goya** und kein Wettlauf«, S. 23.
- 23 Weschler, An Emigre Life: Munich, Berlin, Sanary, Pacific Palicades. In: Marta Feuchtwanger Papers, vol. IV, Nr. 1683; Konrad-Wolf-Archiv, AdK, Nr. 1066.
- 24 Konrad-Wolf-Archiv, AdK, Nr. 1066. Vgl. Kopie in Marta Feuchtwanger Papers.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd.
- 27 Ebd.
- 28 Siehe DEFA-Außenhandel Schreiben an Feuchtwanger vom 1. Nov. 1972, Marta Feuchtwanger Papers.
- 29 Vgl. Brief von Feuchtwanger an Wolf vom 9. Juli 1973, in dem sie schreibt: »Max Laemmle, der Neffe Carl Laemmles, einer der Gründer der Filmindustrie, interessiert sich für den **Goya**-Film und lässt fragen, ob Sie mir nicht eine Kopie schicken könnten.« Feuchtwanger verfasst dann einen Brief an Sovexportfilm, in deutscher und englischer Sprache, vom 23. Januar 1974. Vgl. dann einen weiteren Brief vom 12. März 1974, in dem Marta Feuchtwanger bedauert, dass die Kopie von Sovexportfilm nie eingetroffen ist und dass nun die DEFA ihr eine Kopie schicken muss. Konrad-Wolf-Archiv, AdK, Nr. 1066.
- 30 Brief von Marta Feuchtwanger an Konrad Wolf, vom 23. Juli 1974, Konrad-Wolf-Archiv, AdK, Nr. 1066.
- 31 Brief von Marta Feuchtwanger an Konrad Wolf vom 27. Februar 1975, Marta Feuchtwanger Papers. Vgl. dazu »In einer ganz anderen Umgebung«, Konrad Wolf. 1925-1982, S. 42.
- 32 Brief von Marta Feuchtwanger an Konrad Wolf vom 27. Februar 1975, Marta Feuchtwanger Papers.
- 33 Antwort-Brief von Robert W. Hiatt, dem Präsidenten der University of Alaska, an Marta Feuchtwanger vom 2. Mai 1975, Marta Feuchtwanger Papers.
- 34 Siehe Antwort-Brief von Wallace W. Littell, First Secretary for Press & Culture an Marta Feuchtwanger, vom 12. März 1976, Marta Feuchtwanger Papers.
- 35 Brief von Marta Feuchtwanger an Konrad Wolf vom 26. März 1975, Marta Feuchtwanger Papers.
- 36 Brief von Konrad Wolf an Marta Feuchtwanger vom 26. April 1975, Marta Feuchtwanger Papers.
- 37 Brief von Max Kurz, General Secretary of the Committee for Friendship with the GDR vom 18. Juni 1975; Brief von Sonja Elm, Kultur-Attaché der DDR-Botschaft in Washington, D.C. an Marta Feuchtwanger, vom 2. Juli 1975, Marta Feuchtwanger Papers.
- 38 Brief von Marta Feuchtwanger an Konrad Wolf vom 27. Mai 1976, Marta Feuchtwanger Papers. Vgl. hier Feuchtwangers Interview mit Lawrence M. Weschler, An Emigre Life: Munich, Berlin, Sanary, Pacific Palicades. In: Marta Feuchtwanger Papers, vol. IV, Nr. 1681-1682.
- 39 Brief von Sonja Elm an Marta Feuchtwanger vom 13. November 1975, Marta Feuchtwanger Papers.
- 40 Brief von Konrad Wolf an Marta Feuchtwanger vom 17. Januar 1977, Marta Feuchtwanger Papers. Vgl. zu ihrem Brief an Konrad Wolf vom 14. Dezember 1977, in dem sie von einer erfolgreichen Filmvorführung in Minneapolis berichtet. Konrad-Wolf-Archiv, AdK, Nr. 1066. Vgl. hier Feuchtwangers Interview mit Lawrence M. Weschler, An Emigre Life: Munich, Berlin, Sanary, Pacific Palicades. In: Marta Feuchtwanger Papers, vol. IV, Nr. 1682-1683.
- 41 Brief von Marta Feuchtwanger an Inge-Lore Wolf vom 10. März 1982, Marta Feuchtwanger Papers.
- 42 Konrad Wolf: Rede zur Verleihung des Lion Feuchtwangers Preises. In Konrad Wolf: Direkt im Kopf und Herz. Aufzeichnungen, Reden, Interviews, S. 208-210, hier S. 209.