



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 hergestellt, 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 »poesieempfindlicher«.

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 Partisanenarmee abwerben, sie begegnen einem Waggon kriegsgefangener Deutscher und einer der vier rennt dem Zug hinterher, um den Soldaten gekochte Kartoffeln zu reichen. Vorher mühsam eingetauscht. 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-



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

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 morden, 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. ■

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.