



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

gearbeitet) und zugleich künstlerische Partnerinnen der Regisseure (und wenigen Regisseurinnen). Denn Schnitt ist mehr als ›Zuschneiden‹ und ›Zusammennähen‹, Schnitt bedeutet einen Pfad zu erkunden, bedeutet Farbe, Struktur, Dynamik, Manipulation von Zeit und vieles mehr.¹

Dies ist der Versuch einer skizzenhaften Rekonstruktion und einer kleinen Würdigung zweier Schnittmeisterinnen Konrad Wolfs: Christa Wernicke (geb. 1933) und Evelyn Carow (geb. 1931). Beide kamen über eine Lehre in den Kopierwerken zum Schnitt in die DEFA-Spielfilmstudios. Dort wurde in den 1950er-Jahren dringend Nachwuchs gesucht. Christa Wernicke arbeitete mit Wolf in vier Filmen zusammen: *Sonnensucher* (1958), *Sterne* (1959), *Leute mit Flügeln* (1960) und *Professor Mamlock* (1960/61). Evelyn Carow schnitt fünf spätere Filme Wolfs: *Ich war neunzehn* (1967), *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (1973), *Mama, ich lebe* (1976), *Solo Sunny* (1978/79) und zwei Folgen von *Busch singt* (1982).

Wernicke war noch sehr jung, als sie unerwartet für *Sonnensucher* ausgewählt wurde. Sie reiste in die Wismut, fuhr mit in den Schacht. Die nötige Intuition für einen ›guten‹ Schnitt brachte sie mit. Die Hauptaufgabe der Schnittmeisterin oder des Schnittmeisters: den Blick des Publikums zu übernehmen. Was wird es in einem bestimmten Moment erwarten? Worüber soll es, muss es nachdenken? Worauf wird es seinen Blick richten? Was soll es fühlen? Wolf saß nicht neben Wernicke im Schneiderraum und gab Anweisungen. Er habe sich die Rollen meist in der Früh angesehen, wenn sie noch nicht da war, erinnert sich Wernicke. Als sie dann kam, drehte sich »der große Rücken« um, lobte und machte Änderungsvorschläge. Wenn es spät wurde, habe er sich manchmal dazugesetzt, um ihr Gesellschaft zu leisten.² Aber meist ist Schnitt eine einsame Beschäftigung. Die Beziehung zwischen Wernicke und Wolf war von gegenseitigem Respekt geprägt. Film verstanden als Teamarbeit.

Die Vorbereitung zu den Filmen verlief immer akribisch. Lange arbeitete Wolf mit optischen Drehbüchern, in denen Einstellungen vorab skizziert waren. Wolf vertrat die Meinung, durch dieses »Gerüst« zielicherer improvisieren zu können, weil auf diese Weise alles »im großen Strom der Konzeption« bliebe.³ Natürlich arbeiteten auch die Schnittmeisterinnen mit diesen Drehbüchern. Während der Dreharbeiten zu der bulgarisch-deutschen Koproduktion *Sterne*, bei denen Wernicke nicht mit nach Bulgarien reisen durfte – sie hatte kurz zuvor geheiratet und war nach Westberlin gezogen –, kommunizierten Wolf und Wernicke haupt-



■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■
Schnittmeisterin
Christa Wernicke,
1953

sächlich schriftlich, denn die Telefonverbindungen waren schlecht. Wolf hatte wiederholt versucht, Wernicke nach Sofia zu holen – ohne Erfolg. »Ich bitte Sie, diese nicht gerade sehr erfreulichen Umstände nicht persönlich aufzufassen (...). Wir müssen also beide sehen, wie wir auch weiterhin mit unserer Arbeit gut über die Runden kommen«, schrieb Wolf an Wernicke im Oktober 1958 aus Sofia.⁴ *Sterne* enthält zahlreiche bewegende Einstellungen und Schnitte, unvergessen das Ende des Films, wenn der Zug hochsymbolisch vom Rauch der Lokomotive im Tunnel verschluckt wird und die Zuschauerinnen und Zuschauer ein letztes Mal der Blick der Jüdin Ruth trifft. In Cannes gewann *Sterne* den Sonderpreis der Jury. Darauf wurde gemeinsam im Schneiderraum angestoßen.

Wolf setzte sich mehrfach für Wernicke ein: Ein Jahr später bat er in der bulgarischen Botschaft um ein Einreisevisum für Wernicke, damit sie am Schwarzen Meer ihren Sommerurlaub verbringen durfte.⁵ Und bei der Vorbereitung zu *Professor Mamlock* protestierte Wolf nicht ohne Schärfe beim Studiodirektor Albert Wilkening, der Wernicke dem italienischen Gastregisseur Glauco Pellegrini für dessen Film *Italienisches Capriccio* (1961) zugeteilt hatte und Wolf eine andere Schnittmeisterin bekam: »Auf Grund meiner langjährigen Zusammenarbeit mit der Kollegin Wernicke und der von mir seit jeher praktizierten Methode der Schaffung eines festen konstanten Kollektivs von Mitarbeiter [sic!] sehe ich nicht die geringste Veranlassung, mit einer anderen Schnittmeisterin zu arbeiten.« Seit Monaten warte er darauf hin, dass er Wernicke »benötige« und ohne ihre Mitarbeit »nicht in der Lage« sei, »verantwortungsbewusst die Dreharbeiten für unseren Film fortzusetzen«.⁶ Am Ende schnitt Wernicke beide Filme. Der Kontrast könnte kaum größer sein: auf der einen Seite ein Film, den die Filmkritik als niveaulosen, unorganischen Klamauk abtat, auf der anderen Seite ein Film, in den das Team ungewöhnlich viel Nachdenken in Inhalt und Form investiert hatte, mit humanistischer Botschaft

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 (Jaeki 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 ambigue 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.