

Günter Agde

«Unmittelbar - und gerade jetzt!». Gerhard Kleines Filmarbeit am Beispiel des DEFA-Films BERLIN - ECKE SCHÖNHAUSER (1957)

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2608>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Agde, Günter: «Unmittelbar - und gerade jetzt!». Gerhard Kleines Filmarbeit am Beispiel des DEFA-Films BERLIN - ECKE SCHÖNHAUSER (1957). In: *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 54/55: Medien der 1950er Jahre (BRD und DDR) (2012), S. 133–144. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2608>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

«Unmittelbar – und gerade jetzt!»

Gerhard Kleins Filmarbeit am Beispiel des DEFA-Films BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER (1957)

1.

Wer sich je mit der Filmentwicklung der DDR ernsthaft auseinandergesetzt hat, räumte BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER einen bemerkenswerten Platz ein und widmete ihm eingehende Betrachtungen. Schon längst ist Heinz Kerstens frühe Rubrizierung des Films als bloß «antiwestlich»¹ zugunsten einer sachlich-differenzierenden Betrachtung überwunden. Kersten selbst hat 14 Jahre nach seinem herben Diktum dem Film bescheinigt, dass er der «bekannteste Film» der sogenannten Berlin-Serie sei. Kersten unterstrich die internationale Zuordnung des Films in die neorealisticen Werke jener Jahre sowohl aus Italien als auch aus Polen (DIE FÜNF AUS DER BARSKASTRASSE, Polen 1954, Aleksander Ford).² Diese Zuordnung freilich stammte bereits von den Filmemachern selbst, die im Selbstbekenntnis gern italienische Filme als ihre Leitfilme jener Jahre angaben. Auch die zeitgenössische Kritik in den Tageszeitungen wies darauf hin.³

Alle diese Zuordnungen sind seitdem immer wieder berufen worden und haben ihre Beständigkeit und Richtigkeit bewiesen, ohne dass im Einzelnen die besonderen Stilmittel Gerhard Kleins detailliert untersucht wurden. Auch Wolfgang Kohlhaase, der Verfasser des Szenariums, hat sich in seinen zahlreichen Selbstreflexionen über seine Arbeit stets an den Film BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER erinnert, zuerst in dem materialreichen DEFA-internen Sammelband *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*⁴, zuletzt in dem Fernsehporträt *Der liebe Gott in Berlin – Gerhard Klein* (1997, Fred Gehler und Ulrich Kasten.) Rund 55 Jahre nach seiner Uraufführung fehlt der Film bei keiner seriösen DEFA-Retrospektive. Die bislang jüngste

1 Heinz Kersten: *Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands*, Bonn/Berlin 1963, S. 349.

2 Heinz Kersten: Entwicklungslinien, in: *Film in der DDR*, hrsg. von Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, München/Wien 1977, S. 35 ff.

3 Z. B. Horst Knietzsch: Wo wir nicht sind... in: *Neues Deutschland*, 3. September 1957, wobei der Autor freilich zwischen «wirklichen» und «modischen» «Halbstarken»-Filmen unterscheidet.

4 Er suchte die Poesie, die in den Dingen steckt, Gespräch mit dem Autor Wolfgang Kohlhaase, in: Hannes Schmidt, *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, Nr. 2/1984 der Schriftenreihe *Aus Theorie und Praxis des Films*, hrsg. von der Betriebsakademie des DEFA-Studios für Spielfilme, S. 6 ff.

Beachtung: Die Bundeszentrale für politische Bildung nahm ihn 2006 in ihr Programm unter dem Titel «Parallelwelt: Film, Ein Einblick in die DEFA» auf – 12 DEFA-Filme auf DVD in einem Schuber – und versah ihn unter der Rubrik «Arbeit und Alltag» mit den dort üblichen sachlich-konkreten Arbeitsblättern. Nicht zuletzt ist der Film auch als eigenständiges, besonderes Dokument in der deutschen Nachkriegsfilmgeschichte verankert, zusammen mit dem Film *DIE HALBSTARKEN*, seinem zufälligen Pendant, das ein Jahr vor *BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER* in die Westberliner Kinos kam. Die Faszination, die *BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER* verbreitet, bleibt anhaltend und ungebrochen.

2.

Um diesen Film hatte es seinerzeit heftige Querelen geben, politische und politisch gemeinte, interne und öffentliche, offene und Stellvertreter-Diskussionen, die von den DDR-Obersten geführt wurden, um den sozialistischen Realismus nach ihrer Interpretation auch in der Filmkunst der DEFA durchzusetzen.⁵ Diese Debatten und ihre vertrackten inneren, heutzutage kaum noch verständlichen Mechanismen, eingeschlossen die temporären Selbstbehauptungs- und Abwehrkämpfe, sind seither gründlich und kompetent aufgearbeitet worden.⁶ Diesen Erkenntnissen ist kaum Neues hinzuzufügen. Wichtig bei allen diesen Übersichten bleibt jedoch, dass sie auf einen zeitgenössischen ideellen Kontext verwiesen, der über die DDR-Filmproduktion selbst weit hinausging. Die relative (und dann zeitlich begrenzte) Tauwetter-Phase in der Sowjetunion (nach dem Entstalinisierungs-Parteitag der KPdSU 1956) strahlte auf alle Bereiche der Künste auch in der DDR ab und setzte – in Grenzen – neue ideologische Leitlinien, avisierte neue Vorbilder und befragte traditionelle Formen. Diese Hintergründe konnten nicht allein auf die Filmkunst in der DDR begrenzt bleiben, obwohl sie für viele DEFA-Filmemacher die wichtigsten blieben. Der vielgestaltige Paradigmenwechsel vollzog sich im Stillen, sozusagen subkutan und wirkte lange fort. Auseinandersetzungen und Streit gab es im Folgenden fortwährend um den Realismus-Begriff in den Künsten. In den damaligen Auseinandersetzungen um den Film wurde die besondere Bildästhetik des Regisseurs Gerhard Klein nur insofern als Argument angeführt, als der ganze Film verallgemeinernd als Surrogat des italienischen Neorealismus aufgefasst wurde, als bloß sozialkritisch, aber nicht sozialistisch-realistisch und insofern für die Gestaltung der neuen Realität in der DDR als nur begrenzt brauchbar angesehen wurde.

5 Prononciert Hermann Schauer: Zur schöpferischen Konferenz des Spielfilm-Studios in: *Deutsche Filmkunst* Nr. 6 /1958, S. 162 f.

6 Etwa Thomas Heimann: Nahaufnahmen: «Revisionistische Tendenzen» im Film. Die Parteikritik an den «Berlin-Filmen» und anderen (Fallbeispiele), in: Thomas Heimann: *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik*, Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 46/1994, S. 290 ff., Ralf Schenk: Mittem im Kalten Krieg, 1950 bis 1960 in: *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg DEFA-Spielfilme 1946–92*, hrsg. vom Filmmuseum Potsdam, Berlin 1994, Red. Ralf Schenk, S. 51 ff.

Das Etikett «Neorealismus» wurde oft als Vorwurf benutzt: mit ihm werde eine Ästhetisierung der politischen Teilung der Welt betrieben. Die Parteimeinungen gegen den Neorealismus waren auch immer verdeckte Attacken gegen eine neue, moderne, frische Sicht auf die Realität abseits von bisherigen Klischees.

In den internen Diskussionen während der AbnahmeprozEDUREN zu dem Film, die sonst eher penibel, detailversessen und politisch-ideologisch orthodox verliehen, wurde beiläufig und eher nivellierend auf Stilistisches verwiesen: DEFA-Chef-dramaturg Rudolf Böhm bescheinigte in der Studioabnahme am 17. Mai 1957 dem Film «künstlerische Mittel», die «packen». ⁷ Slatan Dudow, künstlerische Leitfigur für Klein und nahezu unanfechtbare Autorität bei der DEFA, äußerte sich in der gleichen Diskussion nicht zum Stil des Films, was einigermaßen irritiert: Die ästhetischen Mittel Kleins waren ihm schlicht nicht aufgefallen. Dudow, dem sich Klein gerade in Sachen Stil verbunden sah, war Leiter der Künstlerischen Arbeitsgruppe (KAG) «Berlin», der außerdem noch Heiner Carow, der Dramaturg Klaus Wischnewski und die beiden Autoren Vera und Claus Küchenmeister angehörten. Vier Wochen später wurde – offenbar als flankierende Maßnahme zur Meinungsfindung der Kulturfunktionäre im Zensur-Procedere – der Film den Mitgliedern des Zentralrats der DDR-Jugendorganisation FDJ gezeigt. Man nahm wohl intern an, dass ein Film mit Jugendlichen gerade von Jugendlichen besonders treffend begutachtet werden könnte. Daran nahmen Funktionäre des Jugendverbandes teil, die später hohe politische Funktionen in der DDR einnahmen, unter ihnen Günter Stahnke, der sich zu einem eigenwilligen DEFA-Spielfilmregisseur entwickelte und mit seinem Spielfilm DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT (1965) ein Opfer jenes berüchtigten Kahlschlag- Plenums vom Dezember 1965 wurde. Auch hier wurden vor allem politische Fragen diskutiert. Jgdfrd. (Jugendfreund) Viergutz fand «die Darstellung zu grau in grau. So grau ist unsere DDR nicht.» ⁸ Ihm antwortet Jgdfrd. Kehler: «Zur Frage <grau in grau>: das Milieu gehört einfach zu den Menschen dazu.» ⁹ Dieser – ohne Frage oberflächliche – Eindruck zielte auf die Kleinsche Erzählweise ab.

Weil die Funktionäre die stilistischen Eigenheiten Kleins übersahen, konnten sie sich ganz auf Ideologisches konzentrieren und mussten sich nicht auf eine schwierige ästhetische Auseinandersetzung einlassen. Zudem erschien es ihnen wegen der Heftigkeit der politischen Debatte opportun (und wohl auch bequem), die Neuartigkeit von Kleins (und Kohlhaases) Zugriff auf DDR-Realitäten nur thematisch-ideologisch zu begreifen und nicht als ästhetisches Mittel. In der (entscheidenden) Abnahme des Films in der Hauptverwaltung Film des DDR-Kulturministeriums am 20. Juni 1957 äußerte der tonangebende Alexander Abusch, Staatssekretär im Kulturministerium, Bedenken gegenüber den Proportionen im Film zwischen ech-

7 Protokoll über die (Studio-)Abnahme des Films BERLIN-ECKE SCHÖNHAUSER am 17. Mai 1957, Bundesarchiv Berlin DR 1-Z, 268, S. 1.

8 Bundesarchiv Berlin, «Abt. Filmabnahme und -kontrolle, Protokoll, DR 1-Z, 268, Bl. 9.

9 Ebd., S. 10.

ten Konflikten und der Veränderung von Menschen: «Nicht einer verändert sich. Die Wirklichkeit zeigt doch aber, dass es viele Menschen gibt, die sich verändern.»¹⁰ Nicht zufällig erwähnte Anton Ackermann, Leiter der Hauptverwaltung (HV) Film im DDR-Ministerium für Kultur, den sowjetischen Spielfilm *DER FALL RUMJANZEW* (UdSSR 1955, Josif Cheifiz), der im Gewande eines Kriminalfilms «mit guter Aufklärung» (Ackermann) aktuelle moralische Fragen des sowjetischen Alltags diskutiere und insofern Analogien zu den moralischen Fragen von *BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER* aufweise. Hier stimmten für Ackermann politische und ästhetische Komponenten überein. Klein selbst berief sich ziemlich entschieden auf «das Nachdenken, das wir beim Publikum erreichen wollen». Auch hier wurden dramaturgisch-ideologische Argumente ausgetauscht. Von Kleins Ästhetik war nicht die Rede.¹¹ Fünf Jahre später wurde die Erzählweise des Films überraschend von den Behörden entdeckt und sogar als Argument für den weiteren Kinoeinsatz notiert: In der Verlängerung der Erstzulassung vermerkte die Hauptverwaltung Film: «Die *künstlerische Gestaltung* des Films sichert seine Überzeugungskraft.»¹² (Hvhg. GA)

Die Filmkritiken in den DDR-Tageszeitungen begrüßten den Film nahezu überschwänglich. Allen war eine gemeinsame lautstarke Erleichterung zu entnehmen, dass – nach langer Zeit – endlich wieder ein DEFA-Film in die Kinos gekommen war, der sich durch Lebhaftigkeit seiner Geschichte, gekonnte Dialoge und außergewöhnliche Schauspielerleistungen von anderen DEFA-Produktionen (und von diversen Importen in den Kino-Repertoires) unterschied. Zugleich wurde der Film unisono auf eine bloße Wortmeldung (via Kino) in der Diskussion um die Erziehung von Jugendlichen zurückgeschnitten. Diese Einengung besorgten die Zeitungen dann vor allem über Leserbriefe und Leserdiskussionen, die offenbar gezielt organisiert worden waren, z.B. in der Leipziger Volkszeitung vom 30. August, vom 20. September und vom 17. Oktober 1957.

Wie schon anlässlich der Zulassungsverhandlungen um den Film hat sich die DDR-Jugendorganisation Freie Deutsche Jugend (FDJ) des Films angenommen. Nun startete sie – in ihrem Zentralorgan, der Tageszeitung «Junge Welt» – eine großräumige Öffentlichkeitskampagne. Deren Filmkritiker Günter Stahnke hatte bereits in Vorbereitung auf die Premiere des Films eine Drehreportage (mit Zeichnungen, 12. Januar 1957) gedruckt. Er organisierte unter dem weitgedachten Motto «Leser schreiben zu *BERLIN-ECKE SCHÖNHAUSER* – und was sagst Du?» die um-

10 Abt. Filmabnahme und -kontrolle, *Protokoll über die Diskussion bei der Abnahme des DEFA-Films BERLIN-ECKE SCHÖNHAUSER am 20. Juni 1957*, Bundesarchiv Berlin, DR 1-Z/268, Bl. 11 ff.

11 In den Abnahmedokumenten der Produktionsakte ist auch ein mehrseitiges Dokument mit der handschriftlichen Überschrift «Berlin-Ecke Schönhauser» enthalten, das ziemlich rigorose und ideologisch weitgehende Einwände zu dem Film formulierte. Da das Papier anonym ist, soll es hier nicht herangezogen werden. Ralf Schenk hat das Papier (bei unsicherer Zuschreibung) zitiert in: Ralf Schenk: *Mitten im Kalten Krieg, 1950 bis 1960 in: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg DEFA-Spielfilme 1946–92*, a.a.O., S. 130 f.

12 HV Film: *Zusatzprotokoll zum Protokoll Nr. 342/57 vom 3. August 1962*, Bundesarchiv Berlin, DR 1-Z 268, Bl. 15.



BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER (R: Gerhard Klein, 1957)

fänglichste Zuschauerdiskussion in der DDR. Am 26. Juli 1957 veröffentlichte die Zeitung eine Vorausschau vor der Premiere (deren Autor Hermann Kähler auch an jener internen Debatte teilgenommen hatte), ließ Autor Wolfgang Kohlhaase zu Wort kommen (13. August 1957), druckte am 31. August 1957 ein leidenschaftliches Plädoyer für den Film (von Stahnke selbst), am 5. September eine Kompilation von Kritikerstimmen aus anderen Ostberliner Blättern, am 12. September und am 5. Oktober 1957 diverse Zuschauermeinungen. Zum Abschluss der Kampagne publizierte die Zeitung eine ganze Seite «Dieter», eine Prosafassung einiger Szenen

aus dem Drehbuch (20. Dezember 1957) und am 1. Januar 1958 nochmals Auszüge aus dem Drehbuch. Mit Vergnügen präsentierte Günter Stahnke in seiner Zeitung zwischendurch auch ein – zufällig erhaschtes – Lob des westdeutschen Filmstars Dieter Borsche, der privat eine Repertoirevorstellung des Films im Ostberliner Kino «Babylon» besucht hatte: «Ich halte das für einen ausgezeichneten Film. Großartig in der Thematik und hervorragend besetzt.»¹³

Tenor aller Zuschauermeinungen und auch vieler Kritiker war eine angeblich wachsende Sorge der «Älteren» um die «Haltlosigkeit» junger Menschen, für die gerade die zweigeteilte Stadt mit ihrer offenen Grenze vielerlei Verlockungen des Kapitalismus bereithielt, denen energisch zu begegnen sei. Zugleich bewiesen aber die sehr unterschiedlichen Leser-(Zuschauer-)Meinungen, wie lebhaft der Film die Zuschauer erreichte. Diese Meinungen trafen sich mit den ideologischen Vorbehalten, die bereits bei den Abnahmen des Films und bei jener FDJ-Debatte virulent geworden waren. Die Vorbehalte hielten lange an. Sie überdeckten auch die besondere künstlerische Leistung Kleins, dem freilich allgemein eine starke filmische Leistung zugutegehalten wurde. (Lediglich die schauspielerische Leistung Ekkehard Schalls als Dieter wurde als exzentrisch und ungewöhnlich gegenüber dem sonstigen Stil der Darsteller bemerkt, erstes Indiz einer latenten Affinität zu Brechts Theaterarbeit.) Gerhard Klein selbst hat in einer aktuellen, ziemlich opportunistischen und extrem selbstkritischen Antwort auf die herbe Kritik an dem Film seine eigene Stilstilistik nicht als Argument oder als auch nur bedenkenswertes Kriterium ins Feld geführt, sondern nur agitatorisch-politisch argumentiert, wohl auch, um sich und seinen Film zu schützen.¹⁴ Ganz offenbar war Klein zudem noch unsicher in seiner Ästhetik und schon gar in deren Formulierung. Eine differenzierte Wertung und die historische Einordnung jener Filmdebatten verliehen dem Film später und quasi unter der Hand den zusätzlichen Glanz eines außergewöhnlichen Artefakts, der zu dem Wert des Films «an sich» hinzuaddiert wurde.

3.

Alle überlieferten Berichte über Kleins Regiearbeit «vor Ort» lassen den Schluss zu, dass Klein beim Ausprobieren szenischer Möglichkeiten und beim Probieren mit den Schauspielern unmittelbar vor dem Drehen zu seinen Lösungen kam. Er musste etwas «machen» und musste ausprobieren. Klein hat vor dem Drehen über Kamera und Standorte nachgedacht und «wusste ungefähr, welche Pointen er von der Struktur der Bilder her haben wollte»¹⁵, und er hatte «ein Grundmuster» (von der Szene). Nach dieser inneren Maßgabe probierte er. Klein war Empiriker, folglich

13 Dieter Borsche über BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER, *Junge Welt*, 19. September 1957.

14 Vgl. Gerhard Klein, Das Große im Kleinen spiegeln, in: *Deutsche Filmkunst* Nr. 10/1958, S. 300.

15 Er suchte die Poesie, die in den Dingen steckt, Gespräch mit dem Autor Wolfgang Kohlhaase, in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrten mit Gerhard Klein*, a.a.O., S. 12.

dachte und redete er sich an seine Eigenheiten und Möglichkeiten heran, umkreiste sie und kreiste sie ein, fabulierte, kontrollierte sie, um seine besonderen, nur ihm eigenen Anforderungen benennen zu können. Zudem schälten sich seine Kunstmerkmale erst allmählich heraus. Sein – wie man sagen kann – Ringen um Formulierungen bildete sozusagen seine eigene Filmästhetik in statu nascendi ab. Und das Offene dieses Prozesses bot ihm stets eine Chance des Suchens, Infragestellens und des Neuanfangs, auch hier eine deutliche Nähe zu Brechts Arbeitshaltung. Klein war kein Theoretiker, sondern Pragmatiker. Ein Credo formulierte er nicht. Und er sprach nur aus, wovon er selbst überzeugt war.

Und schließlich verfügte Klein («ein monomanisch arbeitender Mensch», Kohlhaase¹⁶) auch über eine Menge Inspiration und Spontanität, wohl auch Improvisation, die rational allein nicht zu fassen waren. Von fernher wird man an Kleists Formulierung über «die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden» erinnert, auch wenn diese Analogie etwas vermessen erscheint. Hinter seiner oft zitierten, schnoddrigen Redewendung «Ich weiß nicht, aber ich hab's im Urin!»¹⁷ verbergen sich dann auch das ambivalente Unvermögen, sein Anliegen präzise und sofort zu formulieren, und ein Gutteil eigener Unsicherheit. Dem entsprach die andere ebenso unpräzise wie treffsichere Gefühlsäußerung bei der Drehortsuche nach der Straßenkreuzung Schönhauser Allee: «Ich wollte schon immer mal was an dieser Ecke drehen!»¹⁸ Das eigene Gedächtnis als Speicherort für Erinnerungen an Emotionen und an Orte stand Klein – auch als Raum für Fabulierfreudigkeit – immer zur Verfügung. Auch Kleins beinahe versessene Akribie bei der Schauspielerauswahl und bei Probeaufnahmen hat hier ihren Ursprung. Alle diese Grundelemente in Kleins Regiearbeit korrespondierten mit seiner privaten, nahezu kindlichen Freude an mechanischem Spielzeug, an die sich alle Freunde erinnerten.¹⁹ Kohlhaase fügte dieser Position Kleins eine poetisch-feuilletonistische, dennoch zutreffende, weil sozial grundierte Nuance hinzu. Klein konnte – so Kohlhaase – zeigen, dass «selbst die leeren Straßen von denen reden, die in ihnen wohnen.»²⁰ Und: »Er war überzeugt, dass ein Satz in der Küche anders gesagt wird als in der Stube. Er konnte

16 Ebenda, S. 13.

17 Krause, mach' die Lampen aus, wir wollen drehen! Gespräch mit dem Kameramann Peter Krause in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S. 120.

18 Wolfgang Kohlhaase: Er suchte die Poesie, die in den Dingen steckt, in: ders.: *Ortszeit ist immer auch Weltzeit*, in: *Aus Theorie und Praxis des Films*, hrsg. Betriebsakademie des VEB DEFA Studios für Spielfilme, H. 1/2, 1984, S. 24

19 Vgl. Er war ein Politiker, dessen Sprache der Film war, Gespräch mit Prof. Dr. Albert Wilkening, in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S.45 ff. und: Er hat der Realität nie mit einer vorgefassten Meinung gegenüber gestanden, Gespräch mit dem Filmregisseur Helmut Nitschke, in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S. 64f.

20 Er suchte die Poesie, die in den Dingen steckt, Gespräch mit dem Autor Wolfgang Kohlhaase, in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S.124.

zeigen, wie ein Hof riecht.»²¹ Der Rest ist Begabung oder eben Kunst, verbunden mit einem ausgeprägten, eigenwilligen Subjektivismus.

4.

Alle Interpreten des Films haben ihre eigene Fabelerzählung formuliert. Freilich war mit der Erzählung der Vorgänge allein die Besonderheit gerade dieses Films nicht zu fassen. Jeder, der sich mit dem Film auseinandergesetzt hat, stellte die besondere, ungewöhnliche Stilistik fest. Die erstaunliche Wiederkehr gerade dieser Beobachtung über die Jahre hin bildet auch einen bleibenden, wenngleich schmalen Wert. Um diesem Phänomen näherzukommen, muss man das filmische Vorfeld Kleins, seine Filme vor BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER, betrachten.

Klein kam vom Dokumentarfilm. Als Autodidakt hatte er hier durchweg pragmatisch gelernt, Filme zu machen. So nüchtern und karg und mit nur schmaler Erzählsubstanz wie vor allem seine Filme KALI (1949, sw, 343 m) und BAUSTELLE X (1950, sw, 367) erschienen, so klar und schmucklos war Kleins präziser Blick: Er sah genau den Arbeitsvorgängen auf einer Baustelle zu, wobei ihm die Bauarbeiter selbst nur als Vollzieher manueller Verrichtungen galten und nicht als souveräne Akteure einer Story. Die räumliche Offenheit der Baustelle im Tageslicht gestattete ihm die freie Bewegung im Raum. Dabei lernte er erste Grundregeln des Filmemachens: Ökonomie der Erzählung, genaue Beobachtung, auch Technisches: flexiblen Umgang mit Licht, mit Kamerapositionen und -bewegungen. Wachsende Erfahrung mit Schnitt und Montage kamen hinzu. Die Filme waren Aufträge, die die DEFA für Ostberliner Behörden realisierte – so hatte Klein weitgehend freie Hand bei der Auswahl von Schauplätzen und Vorgängen. Einen wichtigen Übergangsschritt für die künstlerischen Entwicklung Kleins vom Dokumentar- zum Spielfilm bildete die Begegnung mit dem Moskauer Puppenspieler Sergej Obraszow, der mit seinem Ensemble in der DDR gastierte und allenthalben vom Publikum gefeiert wurde. Auf Bitten der DEFA-Leitung drehte Klein die beiden kurzen Dokumentarfilme GÄSTE AUS MOSKAU (1131 m, sw, 1951) und ALADIN (822 m, sw, 1951): zusammen mit Wolf Göthe nahm er einige Auftritte Obraszows bei Live-Auftritten in DDR-Theatern auf.²²

Obraszows kabarettistische Kurz-Szenen lebten von der live-Kunst des Mannes: von seiner körperlichen Beweglichkeit und insbesondere von der Agilität seiner Hände, die Obraszows Hauptwerkzeuge für die Bewegung der Marionetten waren. Zudem versteckte sich Obraszow nicht hinter seinem Spiel, sondern trat leibhaftig als Animator, Conférencier und Spieler in die Szenerie und zeigte offen und mit Augenzwinkern zum Publikum, wie er seine Puppen bewegte («verlebedigte»). Es war

21 Kohlhaase, ebenda.

22 DEFA-Studiodirektor Albert Wilkening übernahm die Originaltitel der Obraszow-Szenen UNTER DEM RAUSCHEN DEINER WIMPERN und ALADINS WUNDERLAMPE als Filmtitel. siehe: Er war ein Politiker, dessen Sprache der Film war, Gespräch mit Prof. Dr. Albert Wilkening in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S. 45.

wie «offenes» Theater: der Zuschauer sah zu – und auch in die Innenarchitektur des Spiels hinein –, wie Kunst gemacht wurde. Zudem sprach Obraszow mit seiner eigenen Stimme (und die Mischung aus Russisch und Deutsch gewann einen charmanten Reiz, der sich auf das Spiel und die Zuschauer übertrug.) Obraszow bot gewissermaßen Verfremdung en miniature an und auf heitere Weise. Klein (zusammen mit Wolf Göthe) legte seine Kurzfilme als Reportagen an, ohne eigenen Kunstanspruch: Er sah dem Mann bei seiner Arbeit zu. Man erkennt, wie sehr Klein von Temperament und Aura Obraszows fasziniert war, von der graziösen Leichtigkeit und der improvisatorischen Gabe und der eleganten Offenheit, mit der Obraszow seine Arbeit, seine Gestik ausstellte. Dieses Demonstrative und die völlige Offenlegung des Handwerks stellten Obraszows Kunst in die Nähe Brechts. Aus der bloßen Dokumentation der Obraszow-Auftritte, wie sie das Studio von Klein erwartete, und überrumpelt von der Kunst Obraszows, entstanden unter der Hand eigenständige Filme Kleins. Das graziös Spielerische und die lockere Werk-Offenheit des Puppenspielers legten eine praktikable Prädisposition für Kleins spätere Spielfilme. Mit seinem Spielfilmdebüt «ALARM IM ZIRKUS» (1954) und dem folgenden Film «BERLINER ROMANZE» (1956), beide nach Szenarien von Wolfgang Kohlhaase, gelangte Klein endgültig und dauerhaft zum Spielfilm. Mit diesen beiden Brückenfilmen festigte und verfeinerte Klein sein inszenatorisches Können und sein Improvisationstalent und bereitete sich mental auf die Besonderheiten von BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER vor. Was hier als lineare Abfolge – additiv von Film zu Film – erscheint, war in der Entwicklung Kleins ein erheblich komplizierterer, mehrfach verschlungener Prozess.

5.

«Krause, mach' die Lampen aus – wir wollen drehen!»²³ An dieses Kommando Gerhard Kleins erinnerte sich der Kameramann Peter Brandt besonders: Im Drehalltag stieß dieser Befehl den Kameramann auf die Grundbesonderheit solcher Filmbilder, die Klein für seinen Film haben wollte. Brandt hatte zwar nicht BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER aufgenommen, drehte aber mit Klein die Filme BERLIN UM DIE ECKE (1965), die vierte Episode in GESCHICHTEN JENER NACHT 1967 und den Fragment gebliebenen, nach Kleins Tod 1970 von Helmut Nitschke beendeten Kriminalfilm LEICHENSACHE ZERNICK (1970). Krause bezog sich bei seiner Erinnerung an Klein ausdrücklich und gern auf seinen eigenen künstlerischen «Ziehvater», den Kameramann Wolf Göthe, der bei BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER und schon vorher mit Klein gearbeitet hatte. Krause hielt auch ausdrücklich die künstlerische Kongruenz zwischen Klein und Göthe fest. Kleins rigorose Entscheidung für normales Licht am Drehort, ohne zusätzliche Scheinwerfer, wie Krause es beschreibt, entsprach direkt Kleins Authentizitätsanspruch.

23 Krause, mach' die Lampen aus – wir drehen!, Gespräch mit dem Kameramann Peter Krause, in: Hannes Schmidt, Werkstattfahrten mit Gerhard Klein, a.a.O., S. 118.

Klein hat alle Außenszenen an den authentischen Schauplätzen in Ostberlin, vor allem an der großen Kreuzung Schönhauser Allee, gedreht. Kohlhaase erinnert sich, dass das Team zunächst in einer kleinen Seitenstraße in der Nähe drehen wollte, sich aber dann doch für genau diese Kreuzung entschied. Kohlhaase und vor allem Klein interessierten sich leidenschaftlich für gerade diesen besonderen Ort des damaligen Ostberlin als Verkehrsknotenpunkt mit einem großen, gebauten und historisch gewachsenen Umfeld. Hier kreuzten sich die oberirdisch geführte U-Bahn und mehrere verkehrsreiche Straßen. Der Sonderfall von Stadtarchitektur in der Mehrachsigkeit und in den Fluchtlinien der Straßenführung bot Klein ein nahezu ideales Spielfeld für die Hauptfiguren. Dieser Ort als Stadt-Landschaft bildete den Nukleus der Fabel. Es ist nicht ohne Ironie, dass die Verkehrsmittel, die diesen Ort durchfahren, im Film keine Rolle spielten; weder U-Bahn noch Straßenbahn, noch Autos haben Fabelbedeutung. Lediglich Fahrräder als die mobilsten und neutralsten Verkehrsmittel tauchen auf. Alle Innenszenen wurden im Atelier gebaut und gedreht.²⁴

Klein arrangierte am Handlungsort die Schauspieler nach Logik und Ablauf des jeweiligen Szenenaufbaus. Gleichzeitig und parallel dazu setzte er das Licht, platzierte die Kamera und bestimmte ihre Bewegungen. Kameramann Wolf Göthe nahm die gleiche Arbeitshaltung ein. Nach übereinstimmenden Berichten von den Dreharbeiten verständigten sich Klein und Göthe ohne Worte, nur mit Blickkontakten. Ihr Geschmack und ihre Kunstauffassung stimmten überein, zudem «stimmte die Chemie» zwischen ihnen. Wie Klein sah Göthe sorgsam auf jedes Detail in der Komposition der Szenen und korrigierte sofort, wenn er es für nötig hielt. Er tat dies unauffällig und ohne Aufwand, auch dies ein Indiz für die ästhetische Nähe zu Klein.

6.

Klein und Göthe bevorzugten die halbnaher Einstellung: diese eignete sich für sie am besten für die dynamischen Gliederungen, die sie haben wollten. Sie bot auch den Schauspielern genug Raum für Bewegungsfreiheit und dem Regisseur und dem Kameramann Raum für die Sicht darauf. Und Raum ist hier ausdrücklich als dreidimensionales Gebilde anzusehen, da Klein stets auch den Raum mitdachte, besser: mitsah, z.B. eine Zimmerdecke als obere Abdeckung des Raumes (Klein bestand darauf, dass im Atelier ein Plafond gebaut wurde!) oder Treppen und Hauseingänge. Zudem konnten sie hier die Bewegungen der Schauspieler am besten ausleuchten, und die Kamera konnte sich gut abgemessen darin bewegen: Göthes Schwenks von Dieter (Ekkehard Schall) auf den VP-Kommissar (Raimund Schelcher) und von diesem wieder zurück auf Dieter in den Szenen zwischen den beiden. Oder von Kohle (Ernst-Georg Schwill) auf Dieter, dann auf Ilse (die Laiendarstellerin Ilse Pagé, eine Westberliner Oberschülerin), dann auf die Straßenlaterne – und schließlich auf die gaffenden Berliner (sorgfältig ausgesuchte Statisterie!). Oder die weithin diagonale

Raumgliederung in der Szene zwischen Ilse und ihrer Mutter (Helga Göring): Ilse lehnt beinahe statuarisch rechts am Küchenbuffet, während die Mutter von hinten rechts nach vorn links bis zum Bildrand agiert und zurück. Die Bewegung kommt von der Mutter, sie führt die Szene. Die Dynamik entstand aus der Gegenläufigkeit zwischen den Handlungen der Mutter in der Diagonalen und der demonstrativen, stillen, statuarischen Pose Ilses. Dem folgte das Licht, dem folgte die Kamera. Auch die Szenen im Westberliner Flüchtlingslager (mit Kohle und Dieter) und die langen Gänge Dieters waren so komponiert. Kameramann Peter Krause nannte das «schwerpunktmäßigen Bildaufbau der jeweiligen Szene plus Lichtstimmung».²⁵

7.

Kleins eigenspezifische Dynamisierung von Szenen und Einstellungen adaptierte deutlich verschiedene Erfahrungen Brechts beim Arrangement von Theater-Szenen. Brechts Überlegungen zu Drehpunkten in Szenen trafen sich mit den Filmversuchen in einzelnen Szenen Kleins. Nur: Klein konnte sie nicht so beschreiben und darbieten wie Brecht in seinem Bekenntnisbuch *Theaterarbeit* mit eindrucksvollen, großformatigen Fotos und detaillierten Beschreibungen.²⁶ Klein kannte die theatertheoretischen Texte Brechts, soweit sie damals publiziert waren, und die Auführungen des Berliner Ensembles.²⁷ Er überlegte sogar eine filmische Adaption von Brechts Stück *DER GUTE MENSCH VON SEZUAN*. Helene Weigel, Intendantin des Berliner Ensembles und Brechts Witwe, wünschte, dass Klein an ihrem Theater ein Stück Brechts inszenierte, ein einzigartiges Angebot an einen Spielfilmregisseur des DEFA-Studios.²⁸ Und er hat den Verfremdungseffekt Brechts studiert und wusste ihn, freilich nicht widerspruchsfrei, zu interpretieren.²⁹ Auch die Besetzung der Hauptrolle des Dieter mit dem Brecht-Schauspieler Ekkehard Schall, die viele Anhänger Kleins (und dann auch die Filmkritiker) wegen der Exzentrik des Schauspielers verwirrte, war dieser Nähe verpflichtet.

Hier ist auch eine der wenigen schriftlich-abstrahierenden Selbstverständigungen Kleins anzusiedeln, die Klein mit «Unmittelbarkeit des Erlebnisses» überschrieb.³⁰

25 Krause, mach' die Lampen aus; in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S. 120.

26 *Theaterarbeit, Sechs Aufführungen des Berliner Ensembles*, Redaktion: Ruth Berlau, Bertolt Brecht, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rüllicke, Hrsg. Berliner Ensemble, Helene Weigel, Dresden, o.J. (1952).

27 Vgl. Er hat der Realität nie mit einer vorgefassten Meinung gegenüber gestanden, Gespräch mit Helmut Nitzschke in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S. 71 ff. Und: Ekkehard Schall, ... hat mich der Regisseur Klein in eine Krise getrieben und mich dadurch erneuert, verändert und auch entwickelt, Gespräch mit Ekkehard Schall in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S. 77 ff.

28 Vgl. Ekkehard Schall, ebenda.

29 Vgl. Er hat der Realität nie mit einer vorgefassten Meinung gegenüber gestanden, Gespräch mit Helmut Nitzschke in: Hannes Schmidt: *Werkstatterfahrungen mit Gerhard Klein*, a.a.O., S. 64 ff.

30 In: *Deutsche Filmkunst*, Nr. 7/1958, S. 202.

In diesem Text einer Abgrenzung paraphrasierte er – scheinbar ohne erkennbaren Anlass –, wie eine Straße im Film und auf der Bühne darzustellen sei. Man könnte denken, dass Klein den Handlungsort seines nächsten Films, die Schönhauser Allee in Berlin, meinte. Klein bestand in dem Text – wie die Überschrift besagt – darauf, dass die Unmittelbarkeit des Erlebnisses beim Zuschauer das entscheidende Kriterium des Unterschieds zwischen Film und Theater sei. Ultimatив benannte er Filmkunst als «Kunst des bewegten Bildes, des zeitlich, örtlich und vom Geschehen her bis ins letzte konkreten (heute geschaffenen!) bewegten Bildes». Und auch sich selbst gegenüber schlussfolgerte er: «Nur von dieser Grundlage aus kann man weitere Fragen nach der Filmkunst überhaupt stellen.» Die originelle Sicht ist auch als behutsame Annäherung Kleins an Brechts Konzepte zu verstehen, grob gesprochen: als erste Annäherung an den Brecht'schen Verfremdungseffekt.

Klein fehlte ein konkret-praktischer Ansatz, die spezifische Methode Brechts für den Film zu übernehmen. Seine szenische Arbeit und manche Auskünfte seiner Mitarbeiter legten freilich die Richtung von Kleins «Hindenken auf Brecht zu» nahe. Die Schwierigkeiten Kleins bei seinen Formulierungen waren gewiss auch den Eigengesetzen des Mediums geschuldet. Ihm blieb – einstweilen – die genaue Arbeit an einzelnen Szenen. Hier setzte Kleins Beitrag zur Modernisierung der DEFA-Produktion an. Auch die Künstlerische Arbeitsgruppe (KAG) «Berlin», zu der Klein gehörte, hielt eine merkliche Nähe zu Brecht: Dudow aus seiner Vergangenheit sowieso (siehe den Film KUHLE WAMPE, 1932, zu dem Brecht das Drehbuch geschrieben hatte), die Küchenmeister hatten eine Zeitlang als Meisterschüler in der Theaterwerkstatt Brechts am Berliner Ensemble gearbeitet. Heiner Carow, in Temperament und ungeduldiger Phantasie Gerhard Klein sehr ähnlich, hat seinen filmischen Tribut an Brecht entrichtet, indem er in seinem Film «DAS LEBEN BEGINNT» (1960) ausführlich aus der «Courage»-Aufführung des Berliner Ensembles zitierte.

8.

Schließlich: Klein setzte resolut und gegen den anfänglichen Widerstand der Studioleitung technische, filmspezifische, jedoch theaterfremde Mittel durch: eine extrem lange Brennweite für die Kamera (ein 24er Kameraobjektiv) und als Rohfilmmaterial Ultra-Rapid, der ein grobes Korn und höhere Lichtstärke verhiess. Klein war überzeugt, dass die Emulsion des Films und das besondere Kameraobjektiv seine szenischen Zurichtungen unterstützten. Diese Wahl war für Klein zugleich ein handfestes Bekenntnis zur Stilistik der italienischen Neorealisten. Solche rein technischen Mittel standen Brecht für den Verfremdungseffekt nicht zur Verfügung, er benutzte andere, seinem Theater gemäße.

Gerhard Kleins Filmarbeit an BERLIN-ECKE SCHÖNHAUSER bietet – außer einem bemerkenswerten Spielfilm – einen aufschlussreichen Einblick in einen frühen Versuch, über eine behutsame Annäherung an Brechts Theaterarbeit die DEFA-Spielfilmproduktion zu modernisieren.