

Peter Hoff (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 25: Umsteiger, Aussteiger. Studien zum Fernsehspiel der DDR

1997

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1038>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hoff, Peter (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 25: Umsteiger, Aussteiger. Studien zum Fernsehspiel der DDR* (1997). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1038>.

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.

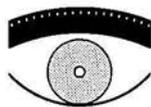
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

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.

AUGENBLICK



**Umsteiger, Aussteiger
Studien zum
Fernsehspiel der DDR**

25

SCHÜREN

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

Umsteiger, Aussteiger

Studien zum Fernsehspiel der DDR

Augen-Blick 25

Marburg 1997

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 25

April 1997

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Karl Prümm
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presserverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft DM 8.50 (ÖS 62/SFR 8.50)
Jahresabonnement (2 Hefte) DM 16.- (ÖS 117/SFr 15.-)
Bestellungen an den Verlag, Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: WB-Druck, Rieden

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-035-2

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	5
Dirk Schneider Der Umsteiger	8
Rainer Maria Jacobs-Peulings Gewinner und Verlierer im Nachkriegsdeutschland.....	24
Martin Heinzel Rote Bergsteiger Eine frühe Serie des DDR-Fernsehens	36
Peter Hoff "Meinst du, er paßt zu uns?".....	54
Dagmar Arnold Ein Mann will nach "unten"	70
Dagmar Lorenz Ein pädagogischer Versuchsballon.....	84
Katja Reister Aufstieg in die Arbeiterklasse	91

Redaktionelle Mitarbeit: Christina Bacher

Abbildungen:

Alle Bilder wurden direkt von Videoaufzeichnungen digitalisiert.

Titelillustration: Der Schauspieler Kurt Böwe in den Fernsehspielen *Weihnachtsgeschichten, Broddi, Späte Ankunft, Broddi*.

Berichtigung zu dem Aufsatz "Faschimus und Avantgarde" von Almut Müller und Gregor Pottmeier in Heft 22, Fußnote 30 auf S. 54: "Unsere Ausführungen zum Volkskörper als Maschine folgen weiterhin einem unveröffentlichten Referat-Manuskript von Judith Keilbach, Universität Bochum".

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Heftes:

Dagmar Arnold, geboren 1967, Studium der Fächer Völkerkunde, Neuere Geschichte und Medienwissenschaft, M.A., Mitarbeiterin im Forschungsprojekt "Fernsehspiel" an der Philipps-Universität Marburg.

Martin Heinzl, geb. 1968, Dipl. Medienwirt, Diplomarbeit zur Geschichte der Fernsehserie in Deutschland, freier Fernsehautor.

Peter Hoff, geboren 1942, Studium der Fächer Theaterwissenschaft/Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität Berlin, Diplom 1966. Dramaturg, Regisseur, Schauspieler in Senftenberg ("Theater der Bergarbeiter") 1966-1968, Regiearbeiten im Deutschen Fernsehfunk 1968/69, Assistent an der Humboldt-Universität Berlin und an der Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf" Potsdam-Babelsberg, Mitarbeiter im Forschungsprojekt "Fernsehspiel"

Rainer Maria Jacobs-Peulings, geb. 1961, Studium der Fächer Neuere deutsche Literatur und Europäische Ethnologie mit dem Schwerpunkt Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg, M.A., Mitarbeiter im Forschungsprojekt "Fernsehspiel". Lehrveranstaltungen zum Fernsehspiel, Musikjournalismus, Hörspiel und Kabarett, Publikationen zum Ost-West-Fernsehspiel, zuletzt "Das Ende der Euphorie" (Hg. mit Birgit Peulings).

Dagmar Lorenz, geboren 1970, Studium der Fächer Neuere Deutsche Literatur und Medien und Pädagogik. Mitarbeiterin im Forschungsprojekt "Fernsehspiel".

Katja Reister, geboren 1971, Studium der Fächer Neuere Deutsche Literatur und Medien, Politikwissenschaft und Amerikanistik, Mitarbeiterin im Forschungsprojekt "Fernsehspiel".

Dirk Schneider, geboren 1967, abgeschlossenes Studium der Biologie. Studium der Fächer Politikwissenschaft, Medienwissenschaft und Italienisch. Mitarbeiter im Forschungsprojekt "Fernsehspiel".

Vorwort

Fernsehen in der ehemaligen DDR war niemals allein das "Fernsehen der DDR". Von Beginn an spielte das bundesdeutsche, das "Westfernsehen" seine nicht unwichtige Rolle im Sozialisierungsprozeß der Ostdeutschen. Die Sendungen aus den Studios in Berlin-Adlershof konnten sich hingegen jenseits der deutsch-deutschen Grenze kaum etablieren, es sei denn, sie wurden von einem bundesdeutschen Sender übernommen. Erst nach dem Fall der Mauer wurde Fernsehspiele und Unterhaltungssendungen aus der untergegangenen DDR auch hier breiter bekannt. Diese Filme und Sendungen ganz zu verstehen und damit auch die Menschen zu begreifen, die vierzig Jahre unter anderen politischen Verhältnissen und sozialen Bedingungen gelebt haben, fällt westdeutschen Zuschauern allerdings meist noch immer schwer. Hier sind nicht nur ideologische Barrieren, politische Vorurteile zu überwinden; hier klaffen auch Informationslücken, die gefüllt werden müssen, um das Leben im anderen deutschen Nachkriegsstaat erst einsichtig zu machen.

Der Grundsatz, man möge doch miteinander reden, um sich gegenseitig kennenzulernen, am Beginn des schwierigen Einigungsprozesses der "geteilten Deutschen" geprägt, aber allzu schnell wieder vergessen, hat seine Bedeutung auch für das Verständnis von Fernsehspielen und -filmen aus dem jeweils anderen Teil des staatlich vereinigten Landes. Fernsehspiele sind Teil der Alltagskultur, sie sind häufig nur aus dem Bezug zum Alltag zu erschließen, in den sie wirkten und für den sie geschaffen wurden. So entstand dieses Heft auch aus dem Dialog im Teilprojekt 12 "Fernsehspiel" des Sonderforschungsbereiches 240 der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Die Autoren sind bis auf eine Ausnahme Studierende und junge Wissenschaftler aus den alten Bundesländern, die sich aus einem freilich bescheidenen und eher zufällig zustande gekommenen Angebot von Fernsehspielen und -filmen des DDR-Fernsehens Beispiele suchten, von denen sie sich persönlich angesprochen und zur Auseinandersetzung herausgefordert sahen. Die Ausnahme in diesem Kreis war ein ostdeutscher Journalist und Medienwissenschaftler, der sich seinerseits schon seit rund zwei Jahrzehnten mit der Geschichte und dem Programm des ostdeutschen Fernsehfunks beschäftigt und seine sozialen wie auch seine Fernseherfahrungen in das gemeinsame Projekt einbringen konnte.

Einzig verbindliches Auswahlkriterium für die Filmbeispiele war, daß es sich bei allen, auch wenn sie historische Gegenstände behandeln, um Werke mit direktem Gegenwartsbezug handelt, wenn auch die Gestaltungsweisen sich

sehr stark voneinander unterscheiden. So wählte Rainer Maria Jacobs-Peulings das Fernsehspiel *Die Dame und der Blinde*, das, 1959 entstanden, in einer bundesdeutschen Stadt angesiedelt ist und sich zur restaurativen Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit im Westdeutschland der Adenauer-Ära äußert. Es ist dies ein Beispiel für die - durchaus nicht ungeschickte - Konterpropaganda in einer Hochphase des kalten Krieges, die in den Mauerbau und damit buchstäblich in die Zementierung der deutschen Teilung mündete, gleichzeitig ein Zeugnis für die frühe Auffassung von Fernseh-dramaturgie, die das enge, intime Verhältnis zum Zuschauer bzw. zur Zuschauergruppe suchte, "Kammerspiel" sein wollte, wie der erste ostdeutsche Fernsehtheoretiker, der Dramaturg Günter Kaltoven es nannte.

Ein Kammerspiel in diesem Sinne ist auch der *Monolog für einen Taxifahrer*, ein "Experiment", wie sein Autor Günter Kuhnert meinte, zeigte er doch die Spaltung einer Persönlichkeit in deren "öffentlichen" und "privaten" Teil, die zwei Seelen in der Brust des DDR-Bürgers, die miteinander im Widerstreit lagen, und machte er damit die soziale Entfremdung in der DDR-Gesellschaft nur ein Jahr nach dem Mauerbau einsichtig. Der Film, als Höhepunkt einer Festwoche anlässlich zehnjährigen Jubiläums des Sendebetriebs aus Adlershof im Dezember 1962 vorgesehen, wurde noch vor der Sendung verboten. Dirk Schneider hat den *Monolog für einen Taxifahrer* aus heutiger Sicht mit dem Wissen um die Geschichte betrachtet und dabei auf Traditionsbezüge geachtet, die den Film mit anderen Kunstwerken der deutschen Nachkriegsgeschichte verbindet.

Martin Heinzel beschäftigt sich mit politischen Hintergründen der Abenteuerserie *Rote Bergsteiger*, die 1967 gedreht wurde, im Sinne von Walter Ulbrichts Konzeption einer Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung Unterhaltung und politisch-historische Belehrung miteinander zu verbinden suchte und der aktuellen DDR-Politik einen historischen Traditionsbezug konstruierte.

Diesen drei historischen Filmen - hinsichtlich ihrer Stoffwahl wie auch ihres Einflusses auf die nachfolgenden Fernsehspiele - stehen vier Beispiele gegenüber, die sich stofflich-thematisch direkt auf ihre Entstehungszeit, die 80er Jahre beziehen. *Eine Anzeige in der Zeitung* erzählt von einem jungen Lehrer, der mit seinem maximalistischen Anspruch an sich und an die Gesellschaft tragisch scheitert. Peter Hoff hatte diesen Film bereits bei dessen Ursendung 1981 analysiert und rezensiert und stellt bei der neuerlichen Ansicht nach dem Ende der DDR die Aktualität der damals im Film vorgenommenen Gesellschaftsanalyse fest. Durch den gemeinsamen Stoffbereich, das Volkswildungswesen, das in der DDR besondere Aufmerksamkeit genoß, war doch

keine andere als Margot Honecker für dieses Ministerium verantwortlich, ist *Eine Anzeige in der Zeitung mit Pause für Wanzka* verbunden, eine Romanadaption, die erst mit jahrzehntelanger Verzögerung realisiert werden konnte. Dagmar Arnold nimmt sich in ihrer Analyse die Hauptgestalt vor, einen Funktionär, der kurz vor seiner "Berentung", wie es in der DDR hieß, noch einmal als Lehrer "an die Basis" geht und hier einer schweren Bewährungsprobe unterzogen wird, in der er scheitert. Auch in diesem Beispiel aus dem Jahre 1990, schon am Ende der DDR gedreht, wird über die Hauptgestalt die Gesellschaft einer schonungslosen Analyse unterzogen.

Dagmar Lorenz und Katja Reister widmen sich in ihren Aufsätzen Fernsehfilmen, die das Thema Ehe und Familie behandeln, ein Schwerpunktthema in DDR-Fernsehspielen, zeichnete sich doch der "zweite deutsche Staat" unter anderem auch durch eine hohe Scheidungsrate aus. Den Autorinnen geht es bei den Untersuchungen der Filme *Geschwister* und *Paulines zweites Leben* vor allem um das Verhältnis von Arbeits- und Familienleben, von Kollektiv und Familie als sozialen Organisationsformen.

Für die sechs jungen westdeutschen Autoren und Autorinnen bedeutete die Filmanalyse auch die Auseinandersetzung mit einer im Vergleich zur bundesdeutschen grundsätzlich anderen Gesellschaftsordnung, die es zunächst zu verstehen galt, bevor Kritik angesetzt werden konnte. Die Filmuntersuchungen sind folglich auch so etwas wie fiktive Dialoge mit Menschen, die unter anderem als den Gesellschaftsverhältnissen der Bundesrepublik Deutschland gelebt haben und sich mit diesen sozialen Verhältnissen auseinandersetzen hatten - und dies auch in Fernsehspielen und -filmen taten. Daß die Autoren hier Verständnis entwickelten, daß sie sich kundig machten, daß sie die Filme aus ihrem historisch-politisch-sozialen Kontext begriffen, ohne von einer kritischen Sicht abzurücken, darf wohl als das wichtigste Ergebnis eines Lernens am konkreten kunstgeschichtlichen Gegenstand begriffen werden.

Peter Hoff

Dirk Schneider

Der Umsteiger

Die Geschichte eines Namenlosen

Zum zehnjährigen Bestehen des Deutschen Fernsehfunks im Dezember 1962¹ wurde von Günter Kunert (Buch) und Günter Stahnke (Regie) der 36-minütige Fernsehfilm *Monolog für einen Taxifahrer* inszeniert. Er war im Rahmen der 14-tägigen 'Festwoche' als Höhepunkt der Abteilung "Dramatische Fernseh-kunst" vorgesehen.

Ein Namenloser fährt mit dem Taxi durch Berlin. Es ist früh am Abend, Heiligabend. Er fährt eine junge Frau in ein Krankenhaus, weil sie schwanger und in einem Süßwarenladen plötzlich ohnmächtig geworden ist. Die Geburt scheint bevorzustehen. "Bestimmt anrufen, daß er mir meine Sachen bringen soll!", so lautet der Auftrag, den der Taxifahrer (Fred Düren) von der jungen Frau erhält. Das alles passiert kurz vor dem Ende seiner Schicht. Erfolglos versucht er den werdenden Vater Klaus Engler zu erreichen. Als er im Betriebshof des Taxibetriebs ankommt, bittet ihn sein Chef, die Schicht zu verlängern, da der Kollege noch nicht da ist. Nun muß er zu seiner Frau fahren und ihr erklären, warum er länger arbeiten muß. In der Wohnung kommt es zum Streit, wobei sie ihm schwere Vorhaltungen macht. Verärgert macht sich der Taxifahrer auf die Suche nach Klaus Engler. Er fährt zu dessen Arbeitsplatz, einer Druckerei, wo er abgewiesen und ausgelacht wird. Auch in Englers Wohnung, dem Wasserturm, hat er keinen Erfolg, wie schon zuvor von den Arbeitern, wird er hier nicht ernst genommen und erregt nur Heiterkeit. Bei den Eltern Englers wird er schließlich von dem gewalttätigen, wütenden Vater verjagt. Frustriert beendet er seine Schicht und läßt sich von seinem Kollegen zum Krankenhaus fahren. Dort angekommen will er für die schwangere Frau Engler eine Schachtel mit Pralines abgeben. Zwei Kollegen kommen ihm entgegen, die ihm vorwerfen, daß er sich um die Sache nicht mehr gekümmert

¹ Das offizielle Versuchsprogramm des DFF wurde am 21. Dezember 1952 gestartet, dem 73. Geburtstag Stalins.

habe, was ja gerade am Weihnachtsabend nicht gerade nett gewesen sei. Es stellt sich heraus, daß Kollegen schon vor ihm mit dem gleichen Auftrag unterwegs waren, und er nicht der erste war, der den gleichen Spruch hersagte. Vom Portier erfährt er, daß es eine Frau Engler nicht gebe. Plötzlich taucht ein junger Mann auf, Klaus Engler. Die Schwangere heiße noch nicht Engler, erklärt er, weil sie noch nicht 18 sei und beide deshalb noch nicht verheiratet seien. Lachend verläßt der Taxifahrer das Krankenhaus.

"Was machst Du hier ?" - Die Suche

Der namenlose Taxifahrer des Films ist auf der Suche nach Kommunikation, vielleicht ist dies der Grund dafür, warum er diesen Beruf ausübt. Seine Frau ist der Meinung, er sei Taxifahrer geworden, weil er keine Energie habe und ein Versager sei. Er selbst empfindet sich als "zu gutmütig, viel zu gutmütig" und fühlt sich von seiner Frau unverstanden. Er ist 40 Jahre alt, Kriegsheimkehrer und lebt in einem Berlin, das im Umbruch zu sein scheint. Besonders die laute und vorantreibende Musik verstärkt diesen Eindruck. In diesem Berlin verliert sich die Vergangenheit in der Alltagshektik. Hin und wieder taucht sie in Form eines Pferdegespanns oder historischer Gebäude auf. Der Regisseur Stahnke läßt seine Hauptfigur durch Alt-Berlin fahren und setzt bewußt Modernität in Form von Warenhäusern, Autoverkehr und besonders des Telefons einem teilweise romantisch verklärten alten Berlin gegenüber. Innerhalb dieser Pole findet die prägende Vergangenheit des Taxifahrers, sein Kriegstrauma, keinen Platz, weder in diesem alten, zu großen Teilen zerstörten Berlin noch im modernen Pendant.

Er ist, wie der Beckmann in Borcherts *Draußen vor der Tür*, "einer von denen, die nach Hause kommen und die dann doch nicht nach Hause kommen, weil für sie kein Zuhause mehr da ist."² Aber anders als in diesem Stück und dem daraus entstandenen Fernsehspiel³, in dem es sich um eine Suche nach der eigenen Vergangenheit und Schuld handelt, wird in diesem Film nach Menschen, nach Kommunikation gesucht. Das Telefon erscheint in diesem Zusammenhang als destruktives Element. Menschen kommunizieren nicht mehr von Angesicht zu Angesicht und die Kommunikation wird oberflächlich und unverbindlich.

2 Borchert, Wolfgang, *Draußen vor der Tür*. In: Das Gesamtwerk, Hamburg 1949, S.102.

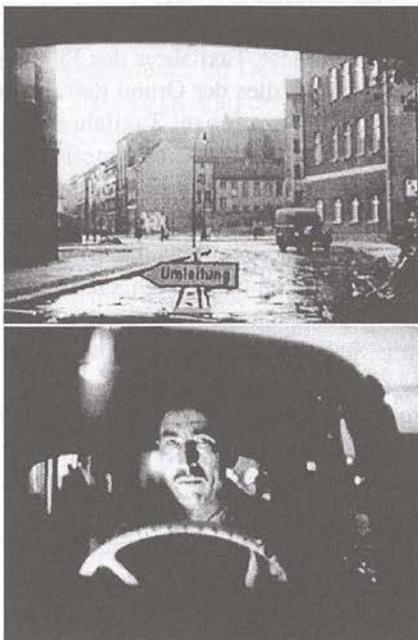
3 *Draußen vor der Tür*, Regie: Rudolf Noelte. NDR 1957.

Immer telefonieren sie. Ohne Ende lassen sie ihre Stimme durch die Drähte laufen, wie Wasser unaufhörlich durch Röhren rinnt. Es hört nie auf, dieses 'Guten Tag, wie geht es?', 'Ja ich lebe noch, mir geht es so so.' [...] Auf Wiederhören, auf Immerwiederhören, das hinterläßt keine Spuren in den Drähten, den Köpfen. Es geht durch auf Nimmerwiederhören.⁴

Doch auch die Suche des Taxifahrers muß oberflächlich bleiben, denn in seinem Wagen kann er keine tiefgehenden Kommunikationsbeziehungen zu den Menschen aufbauen. Es beginnt eine allgemeine Suche nach menschlicher Nähe und Sozialkontakten. Immer wieder verdeutlichen Umleitungen und Behinderungen (zum Beispiel ein Pferdewagen, eine Lkw-Kolonne und rote Ampeln) zu Beginn des Films die scheinbare Ziellosigkeit eines Lebens. Aus diesem indifferenten Zustand wird der Taxifahrer von der jungen Frau herausgezwungen. Plötzlich muß er eine konkrete Person suchen, nicht nur mit namenlosen Menschen kommunizieren. Die Suche nach dem werdenden Vater führt den Taxifahrer zu verschiedenen Bezugspersonen des Klaus Engler. Aber hier erfährt er immer wieder Ablehnung und Abweisung, was ihn an sich selbst zweifeln läßt: "Was ist mit mir, bin ich ein Gespenst, Trommel-Spuk am Weihnachtsabend?"

Gleichzeitig reflektiert sein eigenständiges Ich die Zustände in der Gesellschaft. Am Schluß des Films kehrt der Taxifahrer zum Ausgangspunkt seiner konkreten Suche zurück. Dort

findet er zufällig den Gesuchten, und die vorherigen Abweisungen stellen sich als Mißverständnisse heraus. Lachend wird die Suche beendet, der Taxifahrer erkennt seine Normalität, wird einer von vielen und ist nicht mehr länger allein. In der dramatischen Anlage des Films bildet diese Suche eine Substruktur, auf der die tragende Ebene des inneren Monologes aufbaut. Die Andeutungen eines 'Stationendramas' bleiben mindestens noch in ihren Ansätzen erkennbar. Aber der Taxifahrer findet in die Gesellschaft zurück, nur vorüberge-



4 Alle nicht nachgewiesenen Zitate stammen aus dem Dialog oder Monolog.

hend ist sein Beruf ein Symbol für die ständige und erfolglose Suche des Menschen nach seinem Platz und einer sinnvollen Rolle in der Gesellschaft, in deren Verlauf er mit vielen Menschen und Orten konfrontiert wird. Die Lebenskrise stellt sich schließlich, als durch Mißverständnisse ausgelöst, als vorübergehende Irritation heraus.

Inszenierung des Taxifahrers, der filmischen Zentralgestalt

Neben seinem experimentellen Charakter ist dem Film die kammerspielhafte Inszenierung nach dem Konzept von Günter Kalfoten deutlich anzumerken. In seiner Konzeption stellt er den "epischen" Kinofilm dem dramatischen Fernsehspiel gegenüber. Demnach ist "der Film in erster Linie eine Bild-Erzählung, seine Handlungsführung ist damit weitgehend episch. Das Wort, also die Sprache, der Dialog, ist eine (allerdings wesentliche) Ergänzung des Bildes."⁵ Demgegenüber wird "das szenisch-dramatische Spiel des Fernsehens immer zur Einheit, zur Konzentration, zur Intensivierung, zur gedanklichen Vertiefung führen, das Schwergewicht auf die Entwicklung und Darstellung einer starken inneren Handlung legen."⁶ Auch konzentriert sich das dramatische Geschehen auf wenige Personen. Der dramaturgische Raum beschränkt sich auch auf wenige, "unbedingt an die Handlungslinie gebundene Schauplätze [...]. Beschränkung auf das Wesentliche ist auch in einer Einheit der Zeit anzustreben, darauf, was zwingend zur Steigerung der Handlung, zu Entscheidung und Lösung drängt."⁷

Demgemäß findet sich im *Monolog für einen Taxifahrer* die Konzentration auf eine innere Handlung wieder. Die Zentralgestalt des Films ist der Taxifahrer, auf sein Handeln und vor allem seinen inneren Monolog konzentriert sich die szenisch-dramatische Konstruktion. Neben ihm erscheinen alle anderen Figuren nur noch als Stichwortgeber besonders für eine allgemeine Gesellschaftskritik. Als er zum Beispiel vor einer Telefonzelle stehend einen Kunden abweist und dieser eine Meldung machen will, wird im anschließenden Mono-

5 Kalfoten, Günter. Zur Dramaturgie des Fernsehspiels. In: Theater der Zeit/10, 1957, S. 26.

6 Weiter heißt es: "Im Fernsehen steht der Ausschnitt für das Ganze, das Detail für das Panorama. Intensivierung des Spannungsfeldes, unbedingtes Hinlenken auf die inneren Vorgänge in Situationen und dramatischen Charakteren, das Ausloten einer Handlung, einer menschlichen Beziehung und Verhaltensweise in ihrer gedanklichen, gefühlsmäßigen Tiefe in erster Linie immer Einblick zu geben statt Überblick [...]. Im besten Sinne der aristotelischen Gedanken vom Drama kann man von einer Einheit der Handlung sprechen." Kalfoten, Günter, Fernsehkunst im Aufbruch. In: Deutsche Filmkunst 8, 1960, S.193-197, hier: S.196.

7 Ebd.

log des Taxifahrers über ein Volk von verhinderten und nicht verhinderten Polizisten räsioniert.

Im Gegensatz zu allen anderen Figuren schreibt Günter Kunert dem Taxifahrer eine Vergangenheit zu, die in eingeblendeten Sequenzen evoziert wird. In einem feuchten und verdreckten Innenhof stolpert der Taxifahrer und fällt zu Boden, wo er neben einer zerbrochenen Puppe zum Liegen kommt. Im Off ertönt ein Glockenspiel mit der Melodie von "Oh Tannenbaum" und das Publikum hört anschließend einen Dialog. Dieser Dialog, eine Erinnerung des Taxifahrers an den Krieg, beschreibt, wie er mit einer Knieverletzung und einer Puppe im Arm neben einem sterbenden Kameraden liegt. Auf die Frage des Sterbenden, was er da hätte, antwortet er, daß dies eine Puppe für sein neugeborenes Kind sei.

Auch in der Kameraarbeit wird die Konzentration auf die zentrale Figur deutlich. Die Räume, in denen sich der Taxifahrer bewegt, werden meist in Groß-, Nah- und Halbnahaufnahmen des Protagonisten gezeigt. Die Handlung orientiert sich an der inneren Dynamik des Geschehens, der Monolog, also das Wort ist dominierend und handlungstreibend. Der Konzentration auf die Gedanken des Taxifahrers ist ein Bild vom Alltag gegenübergestellt, das deutlich die Perspektive der Hauptfigur aufweist. Als ein abstrakter Antagonist erweist sich jenes Berlin, das im übrigen sehr authentisch wirkt.

Diese Inszenierung erscheint sehr zeitgemäß und modern, denn es lassen sich Parallelen zum zeitgenössischen englischen oder auch italienischen Kino herstellen. Stahnke war besonders von dem 1960 von Luchino Visconti gedrehten Film *Rocco e i suoi fratelli*⁸ beeindruckt. "Das war ein Film, der mich fasziniert hat. Der war für mich ein Vorbild bei der Suche nach neuen Methoden und neuen Ausdrucksmöglichkeiten."⁹ Viscontis Sozialdrama spielt in der modernen Industriestadt Mailand, in der sich die traditionelle Gemeinschaft einer Familie aus dem Süden auflöst. Auch hier ist die Kommunikation zwischen den Menschen gestört und weder durch Gewalt noch mit Idealismus zu durchbrechen. Lediglich die Anpassung und die damit verbundene Leugnung einer individuellen Identität scheinen ein Überleben zu ermöglichen.

⁸ deutscher Titel: *Rocco und seine Brüder*.

⁹ Aussage von Günter Stahnke während einer Podiumsdiskussion 1992 in Leipzig, veröffentlicht in: *Unsere Medien-Unsere Republik* 2, Marl 1994, S.22.

Experimente mit Bild und 'Bebop'

Der experimentelle Charakter des Films wird durch die Konzeption des Monologes gekennzeichnet, in dem die Persönlichkeitsspaltung der Zentralgestalt filmisch umgesetzt wird. Der Taxifahrer wird in eine äußere, gesellschaftliche Person und in eine innere, private Person getrennt. Gleich zu Beginn des Films wird im ersten Monologteil auf diese Spaltung verwiesen: "Das denkt er in diesem Moment. Ich weiß es, denn ich sitze in ihm und höre seine Gedanken. Ich, sein eigenes Ich."

In der Bild- und Musikebene wird versucht, diesem Konzept zu entsprechen. Die Kamera begleitet die Hauptfigur oder versucht, ihre subjektive Sichtweise darzustellen. Sehr anschaulich ist dies in der Szene im Treppenhaus von Englers Eltern dargestellt. Vor der Wohnungstür stehend hört der Taxifahrer, wie der Vater die Mutter beschimpft und schlägt. Eine schnelle Schnittfolge zeigt neben Groß- und Nahaufnahmen mehrere Detailaufnahmen von seinem Ohr, einer Glühbirne, einem Auge und der Stirn. Dazwischen werden holzgeschnitzte Köpfe, die als dekorative Verzierungen des Geländers dienen, hineingeschnitten. Die häßlichen Fratzen scheinen zunächst einer surreal anmutenden Welt zu entspringen, einer Welt, in der die Menschen nicht miteinander reden können, was in dieser Szene sogar zu Mißhandlung und Gewalt führt. Die kurzen Einstellungen der Fratzen, das Hin- und Wegzoomen, simulieren den Blick des Taxifahrers. Während der Streit im Off zu hören ist, werden Detailaufnahmen seines Ohres gezeigt. Diese Gesichtsdetails betonen, daß es auf der Bildebene um das Empfinden dieser Person geht, was dann in den häßlichen Fratzen seine Bewertung erfährt.

Ein einziges Mal wird die subjektive Sicht einer anderen Figur in der Bildebene umgesetzt. Dies geschieht am Anfang des Films in der Szene, in der die schwangere Frau in einem



Das Gesicht des Taxifahrers spiegelt sich in der Weihnachtskugel

Süßwarenladen ohnmächtig wird. Schnelle Schwenks und Schnitte mit Großaufnahmen der sie umringenden Menschen vermitteln den subjektiven Eindruck eines Schwindelgefühls, entsprechend ihrer Verfassung. Schließlich ist im Off ihre Stimme zu hören¹⁰. Dieser einmalige Perspektivwechsel betont die besondere Bedeutung, die der Figur der jungen Frau für den Taxifahrer zukommt.

Wie in dieser Szene zeichnet sich der Film immer wieder durch Sequenzen mit einer hohen Schnittfrequenz aus. Zusammen mit den häufig verwendeten Kamerafahrten wird dadurch die Dynamik der Handlung auf der Bildebene umgesetzt. Immer wieder verwendete Detailaufnahmen sind Merkmale einer 'offenen Form' im Bildaufbau. Die Betonung von Bilddetails wird in der Lichtdramaturgie fortgesetzt. Die Außenräume sind dunkel und nur punktuell beleuchtet, manchmal sind leuchtende Hausnummern oder Straßenlaternen die einzigen Lichtpunkte. Schatten und einzelne Lichtkegel, beispielsweise der Scheinwerfer, schaffen eine düstere und den Raum eingrenzende Atmosphäre, in der von unten beleuchtete Gesichter auftauchen und verloren oder bedrohlich wirken. Aus der Froschperspektive gefilmt, setzt sich der alte Wasserturm als schwarzer Schatten mit seinen Umrissen vom dunklen Himmel ab, lediglich ein kleines Fenster ist erleuchtet. Dieses Bild erinnert an Norman Bates' bedrohliches Wohnhaus in *Psycho*¹¹, in dem hinter einem erleuchteten Fenster die vermeintlich bedrohliche Mutter sitzt.

Um bekannte Sehgewohnheiten zu durchbrechen, werden oft schrägverkantete Kamerapositionen gewählt. Der Einsatz von Spiegeln, die ein Gesicht oder einen Raum nur in Ausschnitten zeigen, wie die Montage von Großaufnahmen und schnellen Schwenks bei einer oft hohen Schnittfrequenz wirken experimentell und betonen eine subjektive Sichtweise. Betrachtet man in diesem Zusammenhang noch die Lichtdramaturgie, so erinnert dieser Stil in Teilen einerseits an den expressionistischen, frühen Stummfilm, andererseits an die moderneren Anfänge des 'Jungen Deutschen Films'.¹²

Selten entwickelt die Bildebene eine Eigenständigkeit, dies geschieht nur dann, wenn die Kamera eine fast auktoriale Haltung einnimmt. Als der Taxifahrer zu seinem eigentlichen Schichtende in den Betriebshof kommt, ist die Kamera bereits in den Büroräumen. In einer langsamen Kamerafahrt wechselt sie zusammen mit dem Vorgesetzten von einem Büroraum in den Aufenthaltsraum der Fahrer, in den schließlich der Protagonist eintritt. Die Kamera ver-

10 "Hoffentlich ist dem Kind nichts passiert!".

11 Alfred Hitchcock, USA 1960.

12 Zum Beispiel erinnert der Film mit seinen schnellen Schwenks und Schnitten an Herbert Veselys *Brot der frühen Jahre* (BRD 1961).

folgt ihn und findet ihre Position neben dem Vorgesetzten, scheint den Taxifahrer zu beobachten. In der folgenden Einstellung wechselt die Kamera die Position im Raum, und der Fahrer erfährt, daß er länger arbeiten muß. Die jetzt folgende Einstellung findet ihren Ausgangspunkt an dem Endpunkt der vorangegangenen Kamerafahrt. Die Kamera hat die gleiche Position und fährt nun wieder zusammen mit dem Vorgesetzten in das Büro zurück. Die beiden Kammerfahrten, mit ihrem Ausgangs- und Endpunkt im Büro, bauen eine Erwartungshaltung auf und vermitteln diesen das Gefühl, mehr zu wissen als die handelnden Personen. Diese Szene ist mit der Hinterhofszene vergleichbar, in welcher der Fahrer stolpert und sich an ein Kriegserlebnis erinnert. Hier war die Kamera schon, bevor er stürzte, auf Bodenhöhe, und mit einer Kamerafahrt wurde die zerbrochene Puppe eingeführt. Insgesamt läßt sich in der sehr variablen Kameraarbeit, der hohen Schnittfrequenz und der Dramaturgie von Licht und Schatten die Absicht erkennen, durch eine in Teilen experimentelle Filmsprache bekannte Sehmuster zu durchbrechen.

Auf der Musikebene ist weniger die Art der Musik, ein Nachkriegs-Bebop, auffällig, als vielmehr ihre ständige Präsenz. Mit ihr wird ein tonaler Hintergrund installiert, der dem Getriebensein des Protagonisten entspricht. Lediglich während der Monologe ist die Musik zurückgenommen, sind oft nur Instrumentensoli hörbar. Im Vergleich zu einem konventionellen, dramatische Höhepunkte akzentuierenden Einsatz der Musik, wird diese in *Monolog für einen Taxifahrer* zum bewußt enervierend aufdringlichen Element. Sie besitzt eine rein tonale Struktur mit einem ausgeprägten Marschcharakter und unterstützt die subjektive Weltansicht der Hauptfigur den ganzen Film über. Aber dieses Verfahren verbraucht sich mit der Zeit, weil die Musik nur noch parallelisierend und nicht mehr deutend funktioniert, läuft ihr Effekt ins Leere.

Der Monolog, das tragende Gestaltungselement

Der innere Monolog ist zu dieser Zeit auch im Fernsehfilm der DDR nichts Außergewöhnliches, so wird er etwa auch in *Die Dame und der Blinde*¹³ als konstitutives dramatisches Mittel eingesetzt. Mit ihm wird

etwas versucht, was nicht herkömmlich in der Form ist, daß nämlich Geschichte, Fabel und Handlung nur begreifbar werden aus dem gesprochenen inneren Monolog, der in diesem Film die ganze Dramaturgie [...] trägt.¹⁴

13 Regie: Hans-Erich Korbsschmitt, DDR 1959.

14 Kunert, Günter, Funk und Fernsehen der DDR, Berlin Nr. 50/1962, S.18.

Süßwarenladen ohnmächtig wird. Schnelle Schwenks und Schnitte mit Großaufnahmen der sie umringenden Menschen vermitteln den subjektiven Eindruck eines Schwindelgefühls, entsprechend ihrer Verfassung. Schließlich ist im Off ihre Stimme zu hören¹⁰. Dieser einmalige Perspektivwechsel betont die besondere Bedeutung, die der Figur der jungen Frau für den Taxifahrer zukommt.

Wie in dieser Szene zeichnet sich der Film immer wieder durch Sequenzen mit einer hohen Schnittfrequenz aus. Zusammen mit den häufig verwendeten Kamerafahrten wird dadurch die Dynamik der Handlung auf der Bildebene umgesetzt. Immer wieder verwendete Detailaufnahmen sind Merkmale einer 'offenen Form' im Bildaufbau. Die Betonung von Bilddetails wird in der Lichtdramaturgie fortgesetzt. Die Außenräume sind dunkel und nur punktuell beleuchtet, manchmal sind leuchtende Hausnummern oder Straßenlaternen die einzigen Lichtpunkte. Schatten und einzelne Lichtkegel, beispielsweise der Scheinwerfer, schaffen eine düstere und den Raum eingrenzende Atmosphäre, in der von unten beleuchtete Gesichter auftauchen und verloren oder bedrohlich wirken. Aus der Froschperspektive gefilmt, setzt sich der alte Wasserturm als schwarzer Schatten mit seinen Umrissen vom dunklen Himmel ab, lediglich ein kleines Fenster ist erleuchtet. Dieses Bild erinnert an Norman Bates' bedrohliches Wohnhaus in *Psycho*¹¹, in dem hinter einem erleuchteten Fenster die vermeintlich bedrohliche Mutter sitzt.

Um bekannte Sehgewohnheiten zu durchbrechen, werden oft schrägverkantete Kamerapositionen gewählt. Der Einsatz von Spiegeln, die ein Gesicht oder einen Raum nur in Ausschnitten zeigen, wie die Montage von Großaufnahmen und schnellen Schwenks bei einer oft hohen Schnittfrequenz wirken experimentell und betonen eine subjektive Sichtweise. Betrachtet man in diesem Zusammenhang noch die Lichtdramaturgie, so erinnert dieser Stil in Teilen einerseits an den expressionistischen, frühen Stummfilm, andererseits an die moderneren Anfänge des 'Jungen Deutschen Films'.¹²

Selten entwickelt die Bildebene eine Eigenständigkeit, dies geschieht nur dann, wenn die Kamera eine fast auktoriale Haltung einnimmt. Als der Taxifahrer zu seinem eigentlichen Schichtende in den Betriebshof kommt, ist die Kamera bereits in den Büroräumen. In einer langsamen Kamerafahrt wechselt sie zusammen mit dem Vorgesetzten von einem Büroraum in den Aufenthaltsraum der Fahrer, in den schließlich der Protagonist eintritt. Die Kamera ver-

10 "Hoffentlich ist dem Kind nichts passiert!".

11 Alfred Hitchcock, USA 1960.

12 Zum Beispiel erinnert der Film mit seinen schnellen Schwenks und Schnitten an Herbert Veselys *Brot der frühen Jahre* (BRD 1961).

folgt ihn und findet ihre Position neben dem Vorgesetzten, scheint den Taxifahrer zu beobachten. In der folgenden Einstellung wechselt die Kamera die Position im Raum, und der Fahrer erfährt, daß er länger arbeiten muß. Die jetzt folgende Einstellung findet ihren Ausgangspunkt an dem Endpunkt der vorangegangenen Kamerafahrt. Die Kamera hat die gleiche Position und fährt nun wieder zusammen mit dem Vorgesetzten in das Büro zurück. Die beiden Kamerafahrten, mit ihrem Ausgangs- und Endpunkt im Büro, bauen eine Erwartungshaltung auf und vermitteln diesen das Gefühl, mehr zu wissen als die handelnden Personen. Diese Szene ist mit der Hinterhofszene vergleichbar, in welcher der Fahrer stolpert und sich an ein Kriegserlebnis erinnert. Hier war die Kamera schon, bevor er stürzte, auf Bodenhöhe, und mit einer Kamerafahrt wurde die zerbrochene Puppe eingeführt. Insgesamt läßt sich in der sehr variablen Kameraarbeit, der hohen Schnittfrequenz und der Dramaturgie von Licht und Schatten die Absicht erkennen, durch eine in Teilen experimentelle Filmsprache bekannte Sehmuster zu durchbrechen.

Auf der Musikebene ist weniger die Art der Musik, ein Nachkriegs-Bebop, auffällig, als vielmehr ihre ständige Präsenz. Mit ihr wird ein tonaler Hintergrund installiert, der dem Getriebensein des Protagonisten entspricht. Lediglich während der Monologe ist die Musik zurückgenommen, sind oft nur Instrumentensoli hörbar. Im Vergleich zu einem konventionellen, dramatische Höhepunkte akzentuierenden Einsatz der Musik, wird diese in *Monolog für einen Taxifahrer* zum bewußt enervierend aufdringlichen Element. Sie besitzt eine rein tonale Struktur mit einem ausgeprägten Marschcharakter und unterstützt die subjektive Weltansicht der Hauptfigur den ganzen Film über. Aber dieses Verfahren verbraucht sich mit der Zeit, weil die Musik nur noch parallelisierend und nicht mehr deutend funktioniert, läuft ihr Effekt ins Leere.

Der Monolog, das tragende Gestaltungselement

Der innere Monolog ist zu dieser Zeit auch im Fernsehfilm der DDR nichts Außergewöhnliches, so wird er etwa auch in *Die Dame und der Blinde*¹³ als konstitutives dramatisches Mittel eingesetzt. Mit ihm wird

etwas versucht, was nicht herkömmlich in der Form ist, daß nämlich Geschichte, Fabel und Handlung nur begreifbar werden aus dem gesprochenen inneren Monolog, der in diesem Film die ganze Dramaturgie [...] trägt.¹⁴

13 Regie: Hans-Erich Korbsschmitt, DDR 1959.

14 Kunert, Günter, Funk und Fernsehen der DDR, Berlin Nr. 50/1962, S.18.

Was in diesem Film allerdings neu ist, ist die Verwendung von zwei Stimmen für eine Figur. Durch die Spaltung der Person des Taxifahrers in ein reflektierendes Ich und ein handelndes Es wird eine Metaebene geschaffen, die eine allgemeingültige und individuelle Weltsicht und Kritik ermöglicht. Die im Monolog geäußerten Gedanken sind Verallgemeinerungen der jeweiligen dramatischen Situation, deren abstrakte, philosophische Konnotationen hier "zur Sprache kommen". Inszenatorisch realisiert wird dies durch den Einsatz einer anderen Stimme als Sprecher des Monologs. Der Dialog wird zwar vom Monolog beeinflusst und gibt diesem andererseits Stichworte, die oft Ausgangspunkt weitergehender Kritik sind, aber beide Ebenen bleiben dadurch strikt voneinander getrennt.

Es scheint, als nehme der Taxifahrer einerseits die Mißstände um sich herum wahr, bemühe sich andererseits dennoch um ein verbindliches Auftreten. Sein Aufbegehren findet im Verborgenen statt, in seinen Gedanken. Hier beschimpft er beispielsweise eine Telefonistin als "Weibsbild", "langweilige Schlampe" und "verdammtes Stück". Diese dem Publikum mitgeteilten Gedanken lassen es als plausibel erscheinen, daß sein Umgang mit anderen Menschen oft von Sarkasmus gekennzeichnet ist.

Eine Wendung erfährt diese Situation in der Mitte des Films. Vorangegangen sind die Bruchstücke einer Kindergeschichte über einen Tannenbaum, die im Büro des Betriebshofes im Radio erzählt wird. Anschließend erfährt der Taxifahrer, daß er seine Schicht verlängern muß und wieder geht die Geschichte im Off weiter. In seinem Taxi hört der Fahrer noch einen weiteren Teil des Märchens. Während er unzufrieden ist, weil das Weihnachtsfest, "das Fest der Stille, das Fest der Besinnung", nun doch nicht für ihn beginnt, erfüllt sich im Märchen ein Wunsch. Ein trauriger Tannenbaum wird glücklich, weil er aus dem Wald in ein weihnachtliches Zimmer gelangt, und die ihn umgebenden Menschen sind es auch. Einerseits wird deutlich, wie schmerzhaft die Entfremdung innerhalb dieser Gesellschaft sein muß, die nicht harmonisch und voller Widersprüche ist. Andererseits stellt sich die Frage, ob eine solche Harmonie nicht lediglich in der Kindheit oder im Märchen existieren kann und später als Schein die Erwachsenen betäuben soll, damit sie von den Problemen innerhalb der Gesellschaft abgelenkt werden. Das Stichwort "Weihnachten" regt ihn zu einer kritischen Reflexion über sein Leben an:

Zu gutmütig, viel zu gutmütig, 40 Jahre alt und immer noch nicht gelernt 'Nein' zu sagen. Schluß jetzt mit der selbstmörderischen Anständigkeit, mit der Einsicht in immer neue Notwendigkeiten, die keine sind. Rücksicht, Einsicht, Vorsicht, Nachsicht, alles Fesseln, Ketten, die süßer nie klingen. Ketten wie Schlangen ziehen sich immer enger zusammen und pressen einem das Leben aus dem Leib. Schluß damit, mach dich frei, sag Nein - Nein -NEIN!

Die Anspielungen an Borcherts bekannten Text 1947 geschriebenen Text sind unübersehbar, in dem die Vision eines grausamen Krieges die Aufforderung, "Nein!" zu sagen, begründen soll:

...dann wird der letzte Mensch, mit zerfetzten Gedärmen und verpesteter Lunge, antwortlos und einsam unter der giftig glühenden Sonne und unter wankenden Gestirnen umherirren, einsam zwischen den unübersehbaren Massengräbern und den kalten Götzen der gigantischen betonklötzigen verödeten Städte [...] und seine furchtbare Klage: WARUM? wird ungehört in der Steppe verrinnen, [...] , antwortlos, letzter Tierschrei des letzten Tieres Mensch.¹⁵

Die Parallelisierung ist gewagt, war doch Borcherts "Nein" eine Aufforderung gewesen, sich nie wieder an Kriegsvorbereitungen zu beteiligen, formuliert am Ende eines wahrhaft apokalyptische Verheerungen verursachenden Krieges. Wenn der Taxifahrer in seinem Monolog ähnliche Formulierungen benutzt:

Wie bin ich nur auf diesen Planeten geraten, wo man nicht miteinander spricht, sondern telefoniert, wo ich nichts bin als ein fremdes Tier, das sich verirrt hat unter Menschen. Verirrt, von keinem gesehen, von keinem gehört, von keinem gebraucht.

so richtet sich das warnende Bild vom "Tier Mensch" gegen die Einsamkeit, gegen den Mangel an Kommunikation und Solidarität.

Von dem Moment an, in dem sich der Taxifahrer so radikal seiner Situation bewußt geworden ist, ändert sich sein Verhalten gegenüber den anderen Figuren. Er läßt während seiner Freifahrt gleich mehrfach potentielle Kunden am Straßenrand stehen. Es kommt in seiner Wohnung zum Streit zwischen ihm und seiner Ehefrau, in dessem Verlauf er sich verteidigen muß und dabei im Dialog beleidigend wird. Sein Aufbegehren tritt aus der Gedankenwelt heraus und motiviert sein Verhalten und den Kontakt mit anderen Menschen. Er "funktioniert" nicht mehr, macht, was er will, d.h. führt die Suche nach dem werdenden Vater Klaus Engler fort. In deren Verlauf bleibt er auch weiterhin, trotz unverständlicher Abweisungen, verbindlich. Menschen außerhalb des Rahmens der Suche begegnet er weiterhin revoltierend. Einem von ihm abgewiesenen Kunden macht er heftige Vorwürfe: "Sie glauben wohl, sie können mit mir machen, was sie wollen. Wischen sie ihre dreckigen Stiefel woanders ab, bei mir nicht!" Auf die Ankündigung, daß der Kunde eine Meldung bei seinem Vorgesetzten machen wolle, reagiert er nur noch mit dem Wort "Arschloch".

15 Borchert, Wolfgang, Dann gibt es nur eins. In: Das Gesamtwerk, Hamburg 1949, S.321.

Während auf diese Weise die Reflexionsebene Wirkungen auf die Handlungsebene ausübt, radikalisieren sich die Gedanken im Monolog: Jetzt werden die Fragen 'Wer bin ich?' und 'Was ist das für eine Welt um mich herum?' gestellt. Kurz vor dem Schluß des Films findet sich eine surreal anmutende Szene: Ein kleiner als Weihnachtsmann verkleideter Junge



fragt den Taxifahrer, ob er auch immer schön artig gewesen sei, worauf dieser mit der Bemerkung antwortet, daß Erwachsene immer artig seien. Nach dieser Antwort zieht sich das Kind die Maske vom Gesicht und ruft: "Lüge, Lüge, Lüge!" Nicht das Kind scheint hier demaskiert, sondern die Erwachsenenwelt. Lediglich ein Kind, mit dem oft der Zustand der Unschuld verbunden wird, ist offenbar in der Lage, die Verlogenheit der Erwachsenen aufzudecken.

In diesem Zusammenhang ist auch die Symbolik des Weihnachtsfestes, das Fest der Geburt des Gottessohnes von Bedeutung. Die junge Frau bekommt ihr Kind überraschend an diesem Abend. Außerdem ist Weihnachten das Fest der Familie, im christlichen Glauben ist auch die Rede von der 'heiligen Familie'. Der Taxifahrer war während der Geburt seines Kindes an der Front, später ist das Kind gestorben. Sein familiäres Unglück bietet somit eine psychologische Motivation für die Suche nach dem werdenden Vater Klaus Engler, dies ergänzt die philosophischen Motive des Films und erhöht dessen Glaubwürdigkeit. Schließlich aber setzt sich aber eine eher klischeehafte Symbolisierung durch: Weihnachten als das Fest der Versöhnung. Alle Widersprüche in der Wirklichkeit waren nur Mißverständnisse.

Die Entfremdung des Menschen im Sozialismus

Um die Gesellschaftskritik im Filmmonolog und den Filmschluß ergiebiger diskutieren zu können, lohnt sich zunächst die kurze Betrachtung der gesellschaftlichen Zustände und des Zeitgeistes Anfang der 60er Jahre. Mit dem Bau der Mauer am 13. August 1963 wurden die Grenzen zwischen den zwei Gesellschaftssystemen in Deutschland abgeriegelt und manifestiert. Der bis dahin hohen Anzahl von Republikflüchtlingen, die vor allem aus gut ausgebildeten Facharbeitern und Akademikern bestanden, sollte ein Riegel vorgeschoben werden. Zusammen mit der niedrigen Geburtenrate sank die Bevölkerungszahl

der DDR spürbar.¹⁶ Im *Neuen Deutschland* vom 13. August 1961 wurde der Mauerbau mit der notwendigen Abwehr von Spionagetätigkeiten des Westens begründet.¹⁷ Viele Intellektuelle und Künstler sahen in dem Mauerbau die Chance, sich jetzt verstärkt innenpolitischen Problemen zuzuwenden. Da durch die "Grenzsicherungsmaßnahmen" eine Abschirmung der DDR-Gesellschaft stattfand, erschien es jetzt nicht mehr nötig, sich in der Kunst ständig mit dem Klassenfeind aus dem Westen auseinanderzusetzen. Jetzt schien eine Fortführung der nach dem XX. Parteitag der KPdSU begonnenen innersozialistischen Kritik, die sich am Stalinismus entzündete, möglich. Diese war im Juli 1958 mit einer dreitägigen Filmkonferenz der SED beendet worden, bei der mit dem "Revisionismus" abgerechnet wurde. Auf der Konferenz wurde im Zuge des Kampfes gegen den Kapitalismus betont, daß: "Naturalismus und kritischer Realismus völlig ungeeignet sind, die sozialistische Wirklichkeit darzustellen."¹⁸

In der offiziellen Geschichtsschreibung wird, wie von der Staats- und Parteiführung propagiert, der Mauerbau als Endpunkt einer Übergangsphase vom Kapitalismus zum Sozialismus bezeichnet: "Der Sieg der sozialistischen Produktionsverhältnisse fiel zusammen mit dem zuverlässigen Schutz der Staatsgrenzen [...] im Jahre 1961."¹⁹ Mit dem Sieg des Sozialismus war nach der damals herrschenden Lehrmeinung auch die Entfremdung des Menschen aufgehoben, deren Ursache eine Fehlentwicklung im sozialökonomischen Bereich gewesen sei. In einem Lehrbuch ist zu lesen:

In Wahrheit ist die Entfremdung nicht ein ewiger Fluch, sondern wurde durch [...] sozialökonomische Bedingungen hervorgerufen [...]. Das Privateigentum an den Produktionsmitteln bewirkt die Entfremdung, die darin besteht, daß dem Arbeiter das von ihm geschaffene Produkt entzogen und seine Arbeit in Zwangsarbeit verwandelt wird. Daraus folgt, daß mit der Ablösung des Privateigentums an den Produktionsmitteln [...] auch die entfremdete Arbeit verschwindet. [...] Die Entwicklung des Sozialismus [...] demonstriert die wachsende Einheit von Gesellschaft und Persönlichkeit.²⁰

16 Allein im Notaufnahmelager Berlin-Marienfelde meldeten sich im August täglich weit über 1000 Flüchtlinge, so auch am 10. August: 1709, am 11. August: 1532, am 12. August: 2400. Quelle: DDR 1945-1970, München 1972, S.220.

17 "Zur Unterbindung der feindlichen Tätigkeit der revanchistischen und militärischen Kräfte Westdeutschlands [...] wird eine solche Kontrolle eingeführt, [...] .Es ist [...] eine wirksame Kontrolle zu gewährleisten, um der Wühlätigkeit den Weg zu verlegen." ND, 13. August 1961

18 Deutsche Filmkunst Nr.9, 1958.

19 Politische Ökonomie des Sozialismus und ihre Anwendung in der DDR, Berlin 1969, S.177

20 Grundlagen der marxistisch-leninistischen Philosophie, Berlin 1971, S.512.

An diesem Punkt, der Frage nach der Entfremdung des Menschen im Sozialismus, setzt der Film von Stahnke und Kunert an. Er zeigt die Entfremdung des Menschen vom Menschen beispielhaft an der Kommunikationsunfähigkeit der Menschen auf, und weist anhand verschiedener gesellschaftlicher Zustände auf Begrenzungen und Einschränkungen innerhalb des Sozialismus hin. Im Monolog werden Verbote und Zwänge in der Gesellschaft thematisiert, die die Menschen einengen. Mit der Anspielung auf Borchert wird diese DDR-Kritik ins allgemeine ausgeweitet. Nicht nur innerhalb der bestehenden DDR-Gesellschaft wird in dem Film die Entfremdung des Menschen gesehen, sondern die Welt an sich ist schlecht. Die Entfremdung des Menschen vom Menschen wird als Merkmal aller modernen Industriegesellschaften, weltweit angesehen. In dieser Umwelt vereinsamt der Einzelne, er wird zum Gejagten in einer 'bösen' Welt, die er nicht mehr versteht. Exemplarisch wird dies an den schroffen Abweisungen vorgeführt, die der Protagonist erfährt. Wie sehr sich die Menschen voneinander entfremden, wird an ihrer Unfähigkeit zur Kommunikation veranschaulicht. Das Telefon wird zum Sinnbild der verlorenen Kommunikation.

Folgen dieses Kommunikationsverlustes sowie der gesellschaftlichen Zwänge sind in diesem Film Anpassung und Gewalt. Menschen werden unterwürfige, austauschbare und entindividualisierte Produkte der Gesellschaft.

Ein Volk von verhinderten und nicht verhinderten Polizisten, das sind wir und sind wir schon immer gewesen, Heil uns! [...] Quälen einander, peinigten den anderen und tragen stolz den Namen Mensch. Wie ein Gütezeichen, wie eine Fabrikmarke, gesetzlich nicht geschützt, zur Nachahmung empfohlen, zum alsbaldigen Verbrauch bestimmt: Das Produkt Mensch!

Der Taxifahrer erkennt immer deutlicher diesen Zustand, kann ihn aber nicht ändern. Immer wieder drängt sich darüberhinaus die Frage nach dem Sinn seiner Existenz in dieser Welt in den Vordergrund.

Dies ist ein anderes Verständnis von Entfremdung, als es die offizielle Politik der DDR zu dieser Zeit propagiert. Es geht über die sozialökonomische Definition hinaus und sieht auch im Sozialismus eine bestehende Entfremdung des Menschen. Dieser Ansatz kann einerseits mit "bürgerlichen" Entfremdungstheorien des Westens in Verbindung gebracht werden, welche die kapitalistische Entfremdung verschleiern sollen. Andererseits ist er von der Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft geprägt, wie sie in etwa in den Frühschriften von Karl Marx formuliert werden, in denen er die Entfremdung auch nicht nur auf die ökonomische Basis reduziert, diese aber als Voraussetzung sieht:

Eine unmittelbare Konsequenz davon, daß der Mensch dem Produkt seiner Arbeit, seiner Lebenstätigkeit, seinem Gattungswesen entfremdet ist, ist die Ent-

fremdung des Menschen von dem Menschen. [...] Überhaupt, der Satz, daß der Mensch seinem Gattungswesen entfremdet ist, heißt, daß ein Mensch dem andern, wie jeder von ihnen dem menschlichen Wesen entfremdet ist.²¹

Thematisch entspricht die Diskussion von der Entfremdung und der inneren Widersprüchlichkeit des Sozialismus dem Zeitgeist vieler Intellektueller und Künstler in West und Ost. Auf der Prager Kafka-Konferenz am 27. und 28. Mai 1963 wurde dem Rechnung getragen:

Kafka ist ein Dichter, der uns alle angeht. Die Entfremdung des Menschen, die er mit maximaler Intensität dargestellt hat, erreicht in der kapitalistischen Welt ein schauerliches Ausmaß. Sie ist aber auch in der sozialistischen Welt keineswegs überwunden. Sie Schritt für Schritt zu überwinden, im Kampfe gegen Dogmatismus und Bürokratismus, für sozialistische Demokratie, Initiative und Verantwortung, ist ein langwieriger Prozeß und eine große Aufgabe. Die Lektüre von Werken wie *Der Prozeß* und *Das Schloß* ist geeignet, zur Lösung dieser Aufgabe beizutragen. Der sozialistische Leser wird in ihnen Züge der eigenen Problematik wiederfinden.²²

In seiner Zusammenfassung der Konferenz referierte Eduard Goldstücker²³:

Ist diese Entfremdung überwunden? Das ist eine verwickelte Sache, wir dürfen unser Weltbild nicht vereinfachen. [...] Wir dürfen die Welt nicht simplifizieren, als ob wir am Tag nach der Revolution mit beiden Beinen in eine fertige Utopie springen könnten. [...] Und weil die Entfremdung existiert, ist Kafka auch bei uns aktuell.²⁴

Die Protokolle der Kafka-Konferenz wurden offiziell in der DDR nicht vertrieben, waren aber, wenn auch mit einigem Aufwand, erhältlich.

Der Begriff der Entfremdung wurde zu dieser Zeit als ein für den Sozialismus gefährlicher Begriff angesehen. In der DDR sollte der Mensch als Produzent weder von dem Produkt seiner Arbeit entfremdet sein, noch von anderen Menschen innerhalb der sozialistischen Gesellschaft. Es wurde propagiert, daß mit dem Sieg des Sozialismus auch die antagonistischen Widersprüche des Kapitalismus überwunden worden sind. Deshalb sollte die Gesellschaft der DDR frei von diesen Widersprüchen sein.

Stahnke/Kunerts Film spiegelt eine politische Situation wider, in der die Entfremdungserscheinungen unübersehbar waren, aber von der Propaganda

21 Marx, Karl, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte 1844*. In: MEW, Ergänzungsband, 1. Teil, Berlin 1968, S. 517f.

22 Referat von Ernst Fischer, Dichter und Literaturtheoretiker, Mitglied des ZK der Kommunistischen Partei Österreichs Veröffentlicht in: Franz Kafka aus Prager Sicht, Prag 1965, S.157.

23 Goldstücker war Professor für deutsche Literaturgeschichte und Inhaber des Lehrstuhls für Germanistik an der Prager Karls-Universität.

24 Franz Kafka aus Prager Sicht, S.282.

heruntergespielt werden sollten. Diese Situation generierte einerseits den Widerspruch im Stück: die Diskrepanz zwischen der Radikalität (und zuweilen schlagwortartigen Formulierung) dieser Kritik und dem "aufgesetzten", unglaubwürdigen Ende. Andererseits erinnert dies auch an westliche Versuche, das "Beckmann"-Syndrom aufzugreifen, aber am Ende als "Irrtum" erscheinen zu lassen, wie dies in dem Kammerstück von Egon Monk und Werner-Jörg Lüddecke *Das Geld, das auf der Straße liegt* (ARD 1958) geschieht. Als Kunert und Stahnke ihr Stück mit diesem harmonisierenden Schluß versahen, waren sie offenbar noch der Meinung, daß die Widersprüche in der sozialistischen Gesellschaft gelöst werden könnten. In einem 1964 veröffentlichten Gedicht *Ikarus 64*²⁵ beschreibt Günter Kunert vorgegebene Zwänge und Abhängigkeiten der Menschen, die im Zustand der Welt und nicht im Individuum ihre Ursache haben. Es erscheint möglich, diese Zwänge zu überwinden, allerdings erfordert diese Aktion Wagemut. In dem Gedicht ist nur die Rede von Ikarus, der abstürzte, und nicht von Dädalus, dessen erfolgreichem Vater. Im Film ist der Versuch, die Widersprüche zu überwinden, unglaubwürdig gestaltet. Aber die Widersprüche innerhalb der Gesellschaft werden so ausführlich und radikal zur Sprache gebracht, daß sie trotz des dramaturgischen Deus-ex-machina-Tricks über das Filmende hinaus weiter bestehen.

Das Filmverbot

Der Film wurde bereits vor der für den 23. Dezember 1962 geplanten Erstausstrahlung verboten, zusammen mit dem von Stahnke und Kunert im Januar 1962 fertiggestellten Film *Fetzers Flucht*, der allerdings noch am 20. Dezember 1962 gesendet worden war. Die Kampagne gegen die Filme fand ihren Höhepunkt in der Beratung des SED-Politbüros mit Künstlern am 24./25. März 1963. Kurt Hager verkündete das Urteil:

In Inhalt und Form widersprechen beide Filme ('Fetzers Flucht' und 'Monolog für einen Taxifahrer') den Grundforderungen an die Kunst des sozialistischen Realismus. [...] Ich meine, daß die Partei im Interesse der werktätigen Menschen unserer Republik handelt, wenn sie solche nihilistischen, schematischen und volksfremden Werke ablehnt, weil sie objektiv der Verbreitung der bürgerlichen Ideologie und einer dem Sozialismus fremden und feindlichen Lebensauffassung dienen.²⁶

25 Kunert, Günter, *Ikarus 64*. In: Verkündigung des Wetters, München 1966, S. 49f.

26 Laut Günter Stahnke während einer Podiumsdiskussion 1992 in Leipzig, dokumentiert in: *Unsere Medien-Unsere Republik* 2, Marl 1994, S.18.

Nach den Angaben von Peter Hoff wurden die Filme vor allem auf Betreiben von Lotte Ulbricht, der Frau Walter Ulbrichts, der zu dieser Zeit in Moskau weilte, verboten. Nach der Ausstrahlung von *Fetzers Flucht* habe diese sich so über den Film erregt, daß der noch ungesendete Film von Stahnke und Kunert sicherheitshalber gleich mit verboten wurde. Auch aus damaliger Sicht erscheinen die Verbote übertrieben und unverständlich. Während der Filmschluß im *Monolog für einen Taxifahrer* den Film verharmlost, war *Fetzers Flucht* im Sinne der offiziellen DDR-Politik vor dem Mauerbau gedreht worden. Im *Neuen Deutschland* vom 30.03.1963 wurde die Polemik gegen den *Monolog* folgendermaßen formuliert:

Obwohl das Stück in der DDR spielt, ist der Mensch auf sich gestellt, er erscheint außerhalb und ohne die Gesellschaft als 'Mensch an sich'. Die Beziehungen zwischen dem Taxifahrer und seiner Frau, die Beziehungen zu seinen Kollegen, die Beziehungen der in der Handlung auftretenden Personen sind durchweg verzerrt gestaltet. [...] Wir können es nur als beleidigende, intellektuelle Überheblichkeit gegenüber den arbeitenden Menschen unserer Republik ansehen, wenn von ihnen als einem 'Volk von verhinderten und nicht verhinderten Polizisten' als 'Normalverbrauchern, Durchschnittsmenschen, Durchschnittsnieten, Durchschnittsversagern' gesprochen wird.

Peter Hoff schreibt dazu:

Mit der Polemik gegen die Kunert-Stahnke-Filme und deren Verboten nahm die Parteiführung für die Fernseh-dramatik jene kulturpolitische Polemik mit all ihren administrativen Folgen voraus, die nur drei Jahre später auf dem 11. Plenum stattfand. Das Fernsehen wurde 1962 endgültig von der SED als Propagandainstrument vereinnahmt.²⁷

Erst am 26.4.1990 erlebte der Film *Monolog für einen Taxifahrer* seine Uraufführung im Deutschen Fernsehfunk.

Monolog für einen Taxifahrer

Ein Film des DEFA-Studios für Spielfilme, Gruppe: Solidarität, s/w

Regie: Günter Stahnke, Buch: Günter Kunert, Kamera: Werner Bergmann, Musik: Karl Ernst Sasse, Quintett 61 / Schnitt: Thea Richter

Darsteller: Fred Düren (Taxifahrer) Gabriele Bahrenburg (werdende Mutter) Agnes Kraus (Verkäuferin) Christel Fischer (Ehefrau) Marianne Wünsch (Sängerin)/ Hans Hardt-Hardtloff (Englers Chef)/ Bella Waldritter (Alte Frau)/ A.P. Hoffmann (Vater)/ Peter Reusse (Werdender Vater) Monolog gesprochen von Armin Mueller-Stahl

Länge: 36 min; Sendedatum: sollte am 23.12.1962 um 22.15 Uhr gesendet werden, wurde vorher verboten und erst am 26.4.1990 ausgestrahlt

27 Hoff, Peter, Das 11. Plenum und der Deutsche Fernsehfunk. In: Kahlschlag, Berlin 1991, S.110.

Rainer Maria Jacobs-Peulings

Gewinner und Verlierer im Nachkriegsdeutschland

I.

Ein Blinder erkennt an der Stimme eine Frau wieder, die er nur kurz in einer Berliner Bombennacht im März 1945 getroffen hat. Aber durch diese kurze Begegnung änderte sich damals sein ganzes Leben. Er hat als Soldat und Fahrer eines Obersten seinen Posten verlassen, um das Kind dieser Frau zu retten. Dies mißlang und er verlor dabei sein Augenlicht. Noch kurz vor dem Ende des Krieges wurde er angeklagt und wegen Fahnenflucht verurteilt. Da ihm auch im Nachkriegs-Deutschland seine Schilderung der Ereignisse nicht geglaubt wird - die Frau als einzige Zeugin ist nicht auffindbar - bleibt er verurteilter Deserteur und erhält nur eine geringe Rente, so daß er betteln muß.

Das Ringen um eine Haltung und ein Verhalten gegenüber dieser Situation bildet den Konflikt des Stücks: Der Blinde überlegt, ob er die Frau, die ihm nun plötzlich wieder begegnet, als Zeugin gewinnen kann, und diese, die den Blinden auch wiedererkannt hat, zweifelt, ob sie sich zu erkennen geben soll.

Von den frühen Fernsehstücken des Fernsehens der DDR ragt dieses aus dem Jahre 1959 besonders heraus. Es ist nach einer Hörspielvorlage als "Kammerspiel" inszeniert und dadurch ein typisches Beispiel für die Produktionen dieser Zeit.

II.

Eine Anfangstotale zeigt eine Straße mit einer Bushaltestelle, neben der der Blinde an seinem Harmonium sitzt und spielt.¹ Einige Passanten gehen vorbei.

¹ Die Musik besteht aus einem Leitthema, das von Pauke, Baß, Gitarre, Flöten und Bläsern der Situation entsprechend interpretiert wird. Melodie und Interpretation sind an den Möglichkei-

Aus der Totalen fährt die Kamera an ihn heran, bis sein Gesicht mit der Sonnenbrille groß im Bild ist. Eine Frau mit Kinderwagen wirft eine Münze in die Mütze des Blinden, der nickt dankend. Aus dem Off gibt seine Stimme die Gedanken wieder, er leiert sie monoton ohne Punkt und Komma herunter: wie schwer es ist, Betteln zu müssen, wie die Umgebung sich ihm darstellt, wo es mal besser war und ein Mann mit attraktiver Drehorgel ihn vertrieb, wo es besser wäre, wie lange er schon bettelt und vor allem warum.

Diese fünfminütige Eröffnung des Fernsehspiels enthält die wesentlichen Merkmale, die im weiteren Verlauf des Films dessen Stil prägen. Die Zuschauer erfahren das Wichtigste über die Person des Blinden, und der Film hat seine stilistischen Mittel eingeführt.

Daß die Gedanken aus dem Off gesprochen werden, verweist auf die Hörspiel-Vorlage, das heißt auch auf ästhetische Muster, die vom Hörfunk auch ins Fernsehen zu dieser Zeit übernommen wurden. Im Hörspiel sprach man von der "Inneren Bühne"² und im Fernsehen wurde das Originalfernsehspiel, zu dem auch das "Kammerspiel" zählt, als eigenständige Kunstform propagiert.³ Dabei bestimmten die anfänglich eingeschränkten technischen Bedingungen des neuen Mediums den Stil der frühen Fernsehspiele mit.

So bildet die beschriebene Totale mit einer ähnlichen zum Schluß des Films quasi eine formale Klammer, innerhalb derer sich das Spiel entwickelt.



Da auf den Fernsehgeräten dieser Zeit mit ihren kleinen, beinahe runden Bildschirmen, Totalen oder viele Personen nur schwer zu erkennen waren, wurden sie nur sehr sparsam eingesetzt.

Das Fernsehspiel konzentriert sich so, notgedrungen zwar, aber auch bewußt, auf die inneren Konflikte der beiden Protagonisten. Ins-

ten eines einfachen tragbaren Harmoniums orientiert, geben aber nicht vor, die Musik würde auf dem Harmonium gespielt. Das Thema ist getragen bis traurig über einen konstanten 2/4 Rhythmus gelegt. Die Komposition von Reiner Bredemeyer setzt Akzente, die "den Handlungsablauf wirkungsvoll intensiviert". (Wolfgang Thein in *Musik und Gesellschaft*, Monatschrift, Berlin 22 (1972) 4, S.205).

2 Erwin Wickert, *Die innere Bühne* (1954) Gemeint ist einmal: "(...) das Hörspiel kann die äußere Zeit der Handlung zu einer inneren umwandeln (...)", aber zum zweiten auch: "(...) der Hörfunk erreicht zwar Massen, aber nur als einzelner, nur im Inneren wird man angesprochen." Zitiert nach: Horst Scheffner, *Theorie des Hörspiels*, Stuttgart 1981, S.21-27.

3 Vergl. hierzu: Knut Hickethier, *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik: Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte*; 1951 - 1977, Stuttgart 1980, S.205-210 und 215-222.

gesamt spielen nie mehr als drei Personen in einer Szene, die meist in Halbnah bis Nah aufgenommen sind. Ebenso wird der Charakter des Kammerspiels durch die Bildgestaltung des Schwarz/Weiß-Films geprägt. Unter Berücksichtigung der bescheidenen Bildwiedergabe des Fernsehens läßt die sorgfältige Ausleuchtung die düstere Stimmung der psychisch angespannten Situation deutlich werden. Besonders die Rückblenden sind erstaunlich düster gehalten und verweisen auf frühe expressionistische Filme, mit extremen Kameraperspektiven und genau kalkulierter Ausleuchtung. Das Grau-in-grau eines regnerischen Nachmittags prägt das Bild der Straße und des Gastraums im Café Lili, der beiden Haupt-Handlungsorten. Die überschaubare Szenerie verweist auf eine Nähe zum Prinzip der Einheit des Ortes, wie sie für die "Dramaturgie des intimen, auf innere Handlung gerichteten Fernsehspiels" postuliert wurde.⁴

III.

Die Einführung des Blinden (Albert Hetterle) in die Geschichte situiert den Handlungsort zunächst in einer nicht bestimmaren Stadt in Deutschland: Der Ort hat keinen Namen, ebensowenig die Haltestelle oder das Café Lili, auch die aus dem Bus steigenden Fabrikarbeiter geben keine näheren Anhaltspunkte. Wenn der Blinde dies mit seiner inneren Stimme aus dem Off erwähnt, erscheinen die Bilder davon in einer Kreisweichblende. Oberflächlich korrespondiert dies mit seiner Blindheit, die so für das Publikum visualisiert wird, läßt aber auch den Schluß zu, daß die Geschichte überall spielen könnte. Sein Hinweis aber, "In der Großstadt müßte man sein. Hannover. Braunschweig." verlegt den Handlungsort eindeutig nach Westdeutschland. Zu sehen ist also der Blick aus der DDR auf Zustände in der Bundesrepublik. In diesem Staat wurde der Blinde als Deserteur verurteilt, lebt hier seit acht Jahren von einer niedrigen Rente und muß seit fünf Jahren betteln, um zu überleben. Sein langer Gang durch die Ämter für eine höhere Rente wird als kurzes Stationendrama visualisiert, wir sehen nur seine Füße und den Blindenstock beim Treppensteigen, vor Diensttüren, aus denen abschlägige Bescheide und Verträge von den Beamten zu hören sind. Diese Erfahrungen in den Ämtern bringen ihn zu der Vermutung, daß "da irgend etwas nicht stimmt. Einen Anwalt müßte man sich leisten können". Damit wird auf den Handlungskern der Geschichte angespielt, unterschwellig schwingt mit, daß dies so in der DDR nicht möglich wäre. Der Blinde wird als ein Opfer dargestellt. Er hat, wie auch

⁴ Günter Kaltoven, *Dramatische Kunst auf dem Bildschirm*. In: G.Kaltoven (Hrsg.) *Das Bild, das deine Sprache spricht*. Fernsehspiele, Berlin 1962, S.8-58. Hier S.36



die beiden anderen beiden Hauptdarsteller keinen Namen: Die einzelne Person soll für die jeweilige soziale Gruppe gelten.

Die Begegnung mit der Dame betont noch einmal den sozialen Status des Blinden. Als er die Stöckelschuhe hört, denkt er zuerst: "Eine Frau". Pause, dann: "Eine Dame", als sie 50 Pfennig gibt, was viel ist zu der Zeit und ihm ein "Donnerwetter" entlockt. Seine weiteren Gedanken "Nette Stimme. Unsereiner kommt mit sowas nicht zusammen" und der folgende Dialog über die Öffnungszeit des Cafés, betont noch mal die sozialen Unterschiede. Diese kommen nicht nur sprachlich zum Ausdruck, sondern bestimmen auch die Bildgestaltung: Der Blinde sitzt und die Kamera ist auf seiner Höhe, nimmt die Dame somit aus der Untersicht auf, die die Kamera nicht verläßt, um sich auf ihre Ebene zu begeben.

Anders die Szene mit einem Mädchen. Der Blinde hat sich vor dem Regen untergestellt und ißt ein Brot. Ein Mädchen bietet ihm ein Bonbon an, es wird deutlich, daß es Hunger hat und lieber eine seiner Stullen hätte. Der Blinde erahnt dies und gibt ihr tatsächlich eine ab. Die Szene illustriert zum einen das Einfühlungsvermögen des Blinden, zum anderen hat sie auch eine dramaturgische Funktion. Den Blinden beschäftigt die ganze Zeit die Frage, woher er die Stimme der Dame kennt. Als nun das Mädchen von seiner Mutter auf der anderen Straßenseite gerufen wird, rennt es los, Autoreifen quietschen, die Mutter schimpft erschrocken, und da erinnert sich der Blinde: Eine Rückblende zeigt die Bombennacht, die Stimme der Mutter, die ihren Jungen retten will. Der Blinde sackt zusammen und nimmt die Brille ab. Wenig später, als er noch völlig in seinen Gedanken wieder an der Straße vor seinem Harmonium gegenüber dem Café sitzt, erkennt ihn die Dame bei einem Blick aus dem Fenster sofort. Ohne Brille zeigt sich ihr sein Gesicht wie in der Bombennacht. Der Moment des Erkennens erfolgt bei der Dame und dem Blinden beinahe gleichzeitig, wodurch das Spiel einen ersten dramatischen Höhepunkt erreicht und die Handlung eine Wendung erfährt: Jetzt geht es um die Frage, wie die beiden Protagonisten mit dieser Situation umgehen und welche Konsequenzen sich daraus ergeben.

Bis zu diesem Zeitpunkt ist der Blinde ungebrochen Opfer und Leidtragender. Nun aber, durch die Aussicht, die Zeugin gefunden zu haben, bekommen seine Gedanken Flügel. Er imaginiert eine Szene, in der die Dame sich zur

Vergangenheit bekennt und er von ihr Geld bekommt, die Rente erhöht ("sicher rückwirkend.") und Wiedergutmachung bezahlt wird. Oder wie er sich dann bei seinem Konkurrenten mit der Drehorgel einen Spaß erlaubt. Sein zentraler Wunsch aber ist: "... vor allem nicht mehr betteln brauchen. Endlich Mensch sein". Wie viele andere Szenen, schließt auch diese mit einer verallgemeinernden Aussage, die sich von selbst zu ergeben scheint. Konkrete Hintergründe werden nicht benannt, darüber nachzudenken überläßt das Fernsehspiel *Die Dame und der Blinde* den Zuschauern.

Schließlich spricht der Blinde die Dame an, aber sie, die ihn auch erkannt hat, verleugnet ihn. Er bleibt Opfer von Verhältnissen, die Menschlichkeit nicht zulassen, auch jetzt noch, in einem Staat, der alte Herrschaftsstrukturen nicht überwunden hat und die Vergangenheit verdrängt.

IV.

Die Dame (Inge Keller) wird durch ihre Einführung in das Fernsehspiel deutlich vom Blinden abgesetzt, sie gehört offensichtlich 'höheren Kreisen' an: Zuerst hört und dann sieht man ihre Stöckelschuhe, die Beine, dann ihren Pelz, bis ihre ganze gepflegte Erscheinung ins Bild kommt. Ihr Benehmen und ihre Sprache sind höflich, aber distanziert. Sie ist gut gekleidet, hat anscheinend keine Arbeit oder Kinder, kann nachmittags im Café sitzen, bei einem Kännchen Mocca und Nougatschnitten. In ihrem Verhalten ist sie souverän, sprachlich und im Umgang.

Auch ihre privaten Gedanken werden, wie beim Blinden, aus dem Off mit monotoner Stimme mitgeteilt. So erfahren die Zuschauer, welche Reaktion der Blinde bei ihr auslöst: "Wie furchtbar. Sicher der Krieg." Das Stichwort Krieg läßt sie an ihren in der Bombennacht umgekommenen Sohn denken, aber nach einem kurzen Bedauern ("Wie schnell man doch vergißt") ist sie schon wieder bei ihren gegenwärtigen materiellen und sozialen Sorgen. Dem Wunsch nach einem eigenen Wagen und "Immer diese Abhängigkeit", die sie daran hindert, die Termine ihres Alltags, wie den bei einer Schneiderin, selbst wahrzunehmen, ohne auf den "Dicken" warten zu müssen.

Die Charakterisierung der Dame erscheint klischeehaft. Sie ist eine Frau Mitte dreißig und finanziell vom Dicken abhängig. Ihre Sorgen sind durch diese Situation bedingt und nicht Ausdruck eines Bedürfnisses nach Unabhängigkeit. "Langweilig hier", denkt sie und schaut zum Kellner: "Hübscher Kerl. Frauentyp. In drei Wochen werde ich 37, bloß gut, daß ich jünger aussehe, trotz der Sorgen." Später wird dieser Gedanke wieder aufgegriffen, sie denkt

an ihr Geburtstagsgeschenk, vielleicht ein Urlaub: "Spanien wäre schön. Aber zum Stierkampf kriegt mich der Dicke nicht. Stierkampf kann ich nicht sehen. Habe auch mehr durchgemacht als andere". Wieder drängen sich die Erinnerungen auf, an die Schlüsselszene des Films: "Die schreckliche Fahrt durch Berlin". Inzwischen ist der Blinde wieder an seinen Platz zum Betteln zurückgekehrt. Sie hört die Musik, schiebt die gestreifte Gardine beiseite und blickt aus dem Fenster, sie sieht sein Gesicht, es ist groß im Bild, dann sieht man das ihre, sie erschrickt vor der Erkenntnis und schließt die Augen: "Unsinn, ich sehe ja Gespenster". Doch sie fragt beim Ober nach und der berichtet, was der Blinde nach dem Krieg erlebt hat und fügt hinzu: "Eine dunkle Geschichte. Na, mich geht sie nichts an. Ich kann ihm sowieso nicht helfen."

Indem er der Dame und den Zuschauern die Vergangenheit berichtet, übt der Kellner eine Erzählerfunktion aus, ist aber mit den letzten Sätzen auch eine Art Sprachrohr für eine allgemeine Haltung in der westdeutschen Gesellschaft, zu verdrängen statt zu verarbeiten.

Der Schreck hat die Frau verwirrt, sie ist ehrlich bewegt, erkennt sogar ihre Schuld an und fragt sich, was sie tun soll. Den naheliegenden Schritt auf den Blinden will sie erst tun, doch sofort fällt ihr ein, daß er ja blind ist und sie nicht erkennen kann. Die Inszenierung läßt diese Gedanken aber nicht als Kalkül erscheinen, die die Dame diskreditieren. Sie wirken eher spontan unter dem Eindruck des Schreckens, der auch durch die Musik gesteigert wird, aber angelegt ist bereits die Möglichkeit, sich still aus der Affäre zu ziehen. Auch die folgende Szene spielt ein mögliches Verhalten an, nämlich den Blinden, der durch die Musik ständig präsent ist, durch den Ober um Ruhe bitten zu lassen. Sie unterläßt die jedoch, unter anderem, weil es diesen kränken könnte. Hier bleibt die Inszenierung ebenfalls neutral. Sie differenziert die Zeichnung des Charakters, indem bewußt verschiedene Handlungsalternativen angedeutet werden, womit sich auch verschiedene Möglichkeiten für die Zuschauer ergeben, die Charaktere zu bewerten.



V.

Ein weiteres Merkmal dafür, daß es sich um eine Sicht aus der Perspektive der DDR handelt, ist die Art, wie die westdeutsche Presse und Öffentlichkeit eingeschätzt werden. In Umkehrung entsprechender westlicher Vorstellungen wird die Presse als Sensationspresse gekennzeichnet, der man "notfalls noch das Maul stopfen könnte", wie der Dicke sagt. Aber anders sei es, "wenn die im Osten die Geschichte spitzkriegen, die warten doch nur auf sowas". Es wird hier auf die Funktion eines Korrektivs, einer Gegenöffentlichkeit angespielt, welche die DDR-Presse ihrem Selbstverständnis nach gewesen ist. Aber die Kritik an westdeutschen Medieninhalten geht noch ein Stück tiefer.

Nachdem die Dame den Blinden erkannt hat und ihre Aufregung weder mit Zigarette noch einem Cognac besänftigen konnte, will sie im Café sich ablenken: "Ich muß auf andere Gedanken kommen, damit ich wieder klar denken kann. - Herr Ober bringen sie mir irgendeine Zeitschrift." Beim Blättern steht die Kamera hinter der Dame und sieht ihr über die Schulter. Sie blättert so langsam, daß der Zuschauer erkennen kann und soll, welche Themen in der Illustrierten behandelt werden und wie: 'Flugzeugabsturz', 'Bolschoi Ballett in BRD', 'Raketenversuch in Cap Canaveral', 'Ruhrarbeiter zum Streik entschlossen' (Die Dame denkt: "Immer dasselbe"), Krönung von Queen Elisabeth ("Sie sieht gut aus, egal, was geht es mich an, God save the Queen - mein Gott der [Blinde, RMJP] spielt schon wieder."), 'Kind ermordet' ("Ja ja, meins haben sie auch..."), Reklame für eine Handcreme, Rezepte, Horoskop (Dame liest vor: "Sie grübeln zuviel. Denken sie mehr an das Heute." - Schnitt auf die Dame in Groß), Stargeschichten aus Hollywood, Romy Schneider, Strauß und Adenauer beim Abschreiten einer Militärparade, 'Hölle am Himmel' (Photo eines Atompilzes), US-Raketen, Reklame für Zigaretten. An dieser Stelle wird das Kapitänsgesicht aus der Zigaretten-Werbung überblendet mit dem des Blinden aus der Bombennacht, die Dame schlägt die Zeitung zu, wirft sie auf den Boden: "Ich kann nicht mehr."

Die Schlagzeilen, Photos, Artikel und die Anzeigen aus der Illustrierten bilden eine Assoziationskette, die zwar in die Handlung des Fernsehspiels eingebunden ist, deren Bedeutung aber mehr auf dem demonstrativen Vorführen der Inhalte liegt. Dramatisches, Sensationelles, etwas Glamour, alte Herrschaftsstrukturen der Monarchie, Bedrohung durch Raketen, Arbeiter, die streiken müssen, Reklame. Es zeichnet das Fernsehspiel aus, daß auch diese Hinweise auf Unterschiede von DDR und BRD nicht plakativ gezeigt werden, sondern eher beiläufig, und politisch nur vertieft werden, wenn der Dicke die Angst äußert, seine NS-Vergangenheit werde in der Ost-Presse aufgedeckt.

VI.

Bis zur Einführung des Dicken als typischen West-Repräsentanten hält das Fernsehspiel die Balance zwischen den Positionen der Dame und des Blinden, die in ihrer Verunsicherung gezeigt werden. Der Dicke ist der Vertraute der Dame, ob Geliebter, Freund, Verlobter oder Ehemann wird nicht thematisiert, betont wird lediglich, daß sie finanziell von ihm abhängig ist. Da sie sich keinen Rat weiß, bittet sie ihn um Hilfe, wodurch sich ihre Situation noch verschärft, da sie ihre Vergangenheit ihm gegenüber verschwiegen hat. Eingeführt wird der Dicke durch einen Telefonanruf der Dame aus dem Café. Wenn er sagt "Aber Schnutchen, du sollst doch nicht bei Gericht anrufen", erfährt man durch den Kosenamen die Vertrautheit der Beziehung, aber vor allem, daß er am Gericht arbeitet.

Der Dicke erscheint von Anfang an unsympathisch. Beim Telefonat sitzt er hinter einem Schreibtisch, eine Position, die ihn sehr massiv wirken läßt. Als er beim Café rasant im Wagen vorfährt, spritzt er Pflützenwasser ins Gesicht des Blinden, ohne dies zu beachten und parkt mitten auf dem Platz. Auch im Café beherrscht er sofort den Raum und die Personen. Er gibt der Dame einen flüchtigen Handkuß, bestellt etwas quer durch den Raum beim Ober und fordert sie auf: "Mach Dich doch bitte etwas zurecht. Ich bitte Dich, das ist doch unangenehm." Sie pudert ihr Gesicht und erzählt ihren Teil der Vorkommnisse.

Seine Überraschung gilt weniger der Vergangenheit der Dame, sondern der Tatsache, daß er den Fall vom Gericht her kennt. Seine nun folgende Darstellung der Zusammenhänge um den Fall des Blinden fügt dem Konflikt eine politische Dimension hinzu: Der Richter, der den Blinden gemäß der Rechtsprechung in Nazideutschland verurteilt hatte, wurde in der Bundesrepublik am Bundesgerichtshof Senatspräsident. Der Oberst, den der Blinde damals als Fahrer allein ließ, ist bei der Bundeswehr, wird aber nicht befördert, da er wegen der "Desertion" des Fahrers einen militärischen Auftrag nicht erfüllen konnte. Die beteiligten Vertreter des NS-Regimes bekleiden nun hohe Posten in der Bundesrepublik Deutschland.

Möglich wird dies, wie eine Rückblende aufdeckt, durch das Verschweigen der Vergangenheit. Der Dicke unterwirft sich nicht nur dieser Haltung seines Vorgesetzten ("Dadurch sind mir natürlich die Hände gebunden."), sondern vertritt sie im Gespräch mit der Dame vehement. Deutlich wird seine Angst, in der Öffentlichkeit, aber auch in der privaten Sphäre für seine Mitschuld zur Rechenschaft gezogen zu werden.



Während die Dame um eine Klärung ihrer Situation ringt ("Jeden Tag kann ich durch die Stadt laufen und er sieht mich mit seinen toten Augen an."), hat der Dicke sich schon damit eingerichtet ("Diese Beklemmung hat mich auch die ersten Jahre verfolgt. Gibt sich alles").

Die Dominanz des Dicken, prägt den Schluß des Fernsehspiels. Vor dem Café erwartet der Blinde die Dame und fragt sie höflich, aber insistierend, ob sie ihn wiedererkennt. Ihre Beklemmung wird durch die direkte Konfrontation derart gesteigert, daß sie den Blinden nicht anschaut: "Ich kann nicht sprechen", denkt sie, " der Dicke hat mir verboten, die Wahrheit zu sagen, was mache ich bloß, ich habe Angst vor ihm oder hat er Angst vor mir? Und der Blinde hat Angst - alle haben wir Angst." Der Blinde erinnert sie noch einmal an ihre Mitschuld: "Ich will doch nur, daß Sie mir helfen, wie ich Ihnen damals geholfen habe mit Ihrem Kind." Jetzt erst antwortet sie schnell und monoton: "Ich kenne Sie nicht. Sie irren sich wirklich. Ich habe Sie nie gesehen, außer vorhin. Es tut mir leid." Der Dicke freut sich: "Na also." und der Blinde entschuldigt sich. Er weiß nun, daß er nichts mehr ausrichten kann, setzt sich wieder hinter sein Harmonium, der Bus kommt, er kann nicht spielen, die Menschen spenden dennoch. Die Kamera fährt zurück in die Anfangstotale.

VII.

Das Thema des Fernsehspiels *Die Dame und der Blinde* ist der Umgang mit der NS-Vergangenheit in der Bundesrepublik, außerdem wird die Gesellschaft der Bundesrepublik charakterisiert. Die Figuren dienen als Projektionsfläche für herrschende Vorurteile und Verhaltensweisen. Dabei genügen wenige Charakterzüge, mit denen sie als typische Produkte der westdeutschen Nachkriegsgeschichte erscheinen. So bleibt das Verhältnis der Dame zum Dicken ungeklärt, sie kann alles sein, von der Ehefrau bis zur Prostituierten, wichtig erscheint nur ihre ökonomische und psychologische Abhängigkeit, die sie daran hindert, normal, d.h. menschlich zu handeln. Auch die Verstrickungen des Dicken in den Justizapparat des NS-Regimes werden nur angedeutet. Ohne übertriebene "Typisierungen" wird in den Charakteren die DDR-Sicht der bundesrepublikanischen Verhältnisse glaubwürdig umgesetzt.

Der Blinde wird als Opfer charakterisiert, das aufgrund eines menschlichen Verhaltens in einer unmenschlichen Zeit nicht nur sein Augenlicht verliert, sondern später in der Bundesrepublik auch noch seine Würde als Mensch. Sein Versuch, diese wiederzuerlangen, scheitert daran, daß sich die an den Verbrechen der NS-Zeit Mitschuldigen wieder in die neuen Verhältnisse haben integrieren können. Voraussetzung dafür ist das Wohlstandsdenken, wie es von der Dame beispielhaft vorgeführt wird, deren menschliche Regungen schließlich doch vom Egoismus überlagert werden sowie vom durch Politik und Gesellschaft sanktionierten Verdrängen und Vergessen dieses 'dunklen Kapitels' der deutschen Geschichte.

Insbesondere an der Figur des Dicken wird dies exemplifiziert. Mit ihm wird in *Die Dame und der Blinde* das Thema der 'schrecklichen Juristen' aus der Nazizeit angesprochen, die noch in den letzten Monaten des Untergangs des III. Reiches Verfahren gegen kriegsmüde Soldaten anstrebten, vor Todesurteilen und deren Vollstreckung nicht zurückschreckten und dann in der Bundesrepublik nicht nur unangetastet blieben, sondern auch wieder ranghohe Positionen einnahmen. Es wird eine Kritik an der BRD formuliert, die aus DDR-Perspektive als Systemkritik zu verstehen war. Denn in ihrem Selbstverständnis war die DDR das System, das die Verbrechen gesühnt und die Gegner Nazideutschlands rehabilitiert und geehrt hatte. Somit konzentrierte sich die Dramaturgie von Hörspielvorlage und Fernsehspiel auf den Konflikt und die in ihm angelegte politische Thematik. Erst in der Reaktion des Publikums würden sich dann die ideologischen Ansichten realisieren, und zwar in Ost und West, was von den Produzenten auch beabsichtigt war.⁵



⁵ "Es ist für das Verständnis der kulturpolitischen Ausrichtung des Senders [der DDR. RMJP] weiter wichtig zu wissen, daß zu dieser Zeit [Ende der 50er Jahre. RMPJ] die Anzahl der potentiellen Fernsehteilnehmer aus der BRD und Westberlin noch die Zahl der DDR-Zuschauer übertraf. Insofern war das zentrale ideologische Anliegen des Gesamtprogramms bis 1962, nämlich mit publizistischen Mitteln in die direkte Klassenauseinandersetzung mit der BRD einzugreifen, nicht einseitig abgeleitet aus der politischen Führungsstrategie, sondern entsprach zugleich den Wirkungsmöglichkeiten und dem Charakter des Fernsehens als Massenkommunikationsmittel." In: Ingeborg Münz-Koenen: *Fernsehndramatik. Experimente - Methoden - Tendenzen, Ihre Entwicklung in den sechziger Jahren.* Berlin (DDR) 1974, S. 17/18.

Diese Produktion entstand gewissermaßen noch vor der Verhärtung der Positionen im 'Kalten Krieg' und vor allem vor dem Mauerbau, d.h. es ist noch nicht geprägt von dem Bewußtsein, daß der DDR eine eigenständige geschichtliche Entwicklung zukommt. Vorherrschendes politisches Ziel war noch die Wiedervereinigung, natürlich unter sozialistischem Vorzeichen. Da die Fernseh-dramatik in der DDR keine traditionellen Vorläufer aufzuweisen hatte - was auch für das Fernsehspiel in der Bundesrepublik gilt -, steht *Die Dame und der Blinde* mit am Anfang der Entwicklung einer neuen Kunstgattung und gilt als eines der wichtigsten frühen Werke der DDR Fernseh-dramatik.⁶ Diese Produktion ist noch geprägt von einem kreativen Umgang mit dem Spannungsverhältnis zwischen Kunstanspruch und politisch-ideologischer Funktion. Die Nähe zur Zeitgeschichte, zu aktuellen Problemen, somit zur Auseinandersetzung mit der politischen Situation ließ sich auf der allgemeinen Basis des Antifaschismus noch unbefangen realisieren.⁷ Das Nazi-Thema war weniger heikel als die Thematisierung von Widersprüchen des sich aufbauenden sozialistischen Staates.⁸

Das Fernsehspiel *Die Dame und der Blinde* war noch der Tradition der für die Livesendung postulierten Kammerspiel-Theorie verpflichtet, es strebte eine intime Wirkung an, bei der eine individuelle Geschichte - in poetischer Verdichtung - das historisch und sozial Typische erfassen sollte. Es nutzt die Hörspielvorlage für ein eigenständiges Werk, das den Text nicht einfach nur bebildert, sondern ihm eigenen filmischen Ausdruck abgewinnt. Dabei bleibt die für Hörspiel und Fernsehfilm damals verlangte Einheit von Zeit und Raum gleichermaßen weitgehend erhalten.⁹

6 "Der Fernsehfilm *Die Dame und der Blinde* wurde ein Maßstab auf dem Gebiet echter Fernseh-kunst. Er ist ein intimer Film, in der Konzentration seiner stärksten Intensität, in der psychologischen Vertiefung von Charakteren und Handlung seine echte dramatische Wirkung findend." Günter Kaltoven, a.a.O. S.8-58. Hier S.18

7 Vgl. Jörg Lingenberg, *Das Fernsehspiel in der DDR. Ein Beitrag zur Erforschung künstlerischer Formen marxistisch-leninistischer Publizistik.* München-Pullock 1968. Hier S.45/46: L. benennt vier Themengruppen des Fernsehspiels: Sozialistische Gegenwart der DDR, Antimperialistischer Kampf, sowie Musik, Theater, Unterhaltung und viertens die sozialistischen Länder.

8 Auseinandersetzung ergaben sich beispielsweise bei der Darstellung des eher passiven und leidenden antifaschistischen Helden, wie in *Nackt unter Wölfen* (1960), oder der Thematisierung von Befehlsverweigerung in *Gewissen in Aufruhr* (1961), angesichts der Vorbereitung zur Einführung der allgemeinen Wehrpflicht.

9 So schreibt Günter Kalthofen für das Fernsehspiel: "Einheit des Ortes: die Dramaturgie des intimen, auf die innere Handlung gerichteten Fernsehspiels, ein Stoff inhaltlicher Konzentration, kann sich schlechterdings nicht in einer Fülle von Schauplätzen ausdehnen." S.36 und: "Einheit der Zeit bedeutet auch in der Fernseh-dramatik nicht zuletzt das zeitgemäße Drängen nach dramatischer Zuspitzung und Lösung von Konflikten und Situationen. (...) Einheit der Hand-

Die verwendeten ästhetischen Mittel, d.h. auch Schauplätze, Reduzierung der Kulisse, Anordnung der Personen, über die Musik und Geräusch bis zur Sprache, besonders der Gedanken aus dem Off, vermeidet das Fernsehspiel jeden direkten Anspruch einer Wirklichkeitsabbildung. Es wird nicht getan, als wolle man Realität darstellen, sondern die Darsteller demonstrieren ein Verhalten - ein an Bertolt Brecht dessen Verfremdungsansatz orientiertes Verfahren. Unter dieser didaktischen Anlage konfrontiert das Fernsehspiel das Publikum mit einer Situation, mit Verhaltensweisen, Denkformen und Handlungen, zu denen sich die Zuschauer eine eigene Meinung bilden sollen.

Insofern ist der Film ein Schaustück, in dem die Filmfiguren Positionen spiegeln, wie sie in der bundesrepublikanischen Gesellschaft zu finden waren. Aber nur bedingt ist der Film auch ein Lehrstück, da er kein 'richtiges' Verhalten vorführt, sondern durch die Darstellung des 'falschen' die Auseinandersetzung provozieren will.

Die zentrale Kritik des Stücks am Umgang des Westens mit seiner nationalsozialistischen Vergangenheit läßt sich auch aus westlicher Sicht ohne weiteres nachvollziehen. Zumal sie in ihrer Grundtendenz auch im Westen selbst, nicht zuletzt im Fernsehspiel, immer wieder formuliert wurde. Allein die Ursachen und Gründe dafür nur im System zu suchen, wäre eine zu eingeschränkte Sicht.

Die Dame und der Blinde

DDR 1959, s/w, 52 Min., hergestellt in den Ateliers des VEB Defa Studio für Spielfilme, Albrecht Filmproduktion, für den Deutschen Fernsehfunf

Buch (nach dem Hörspiel von Joachim Witte) und Regie: Hans-Erich Korbsschmitt, Mitarbeit Joachim Witte, Johanna Voigt; Architekt: Ernst R. Pech; Kamera: Erwin Anders; Musik: Reiner Bredemeyer

Darsteller: Inge Keller (Die Dame); Albert Hetterle (Der Blinde); Gerd Ehlers, Harry Riebauer, Werner Pledath, Karl-Helge Hofstadt, Günther Arndt, Daniela Gerster.

Erstsendung: 22.12.1959

lung, des Ortes, der Zeit, daß heißt im besten dramatischen Sinne nur den fünften Akt eines Geschehens (...) schreiben (...)." a.a.O. S.37.

Und Erwin Wickert schreibt für das Hörspiel 1954: "Das Hörspiel kann die äußere Zeit der Handlung zu einer inneren umwandeln. Das Hörspiel kann die Handlung assoziativ verbinden, vorantreiben und vertiefen. Die Handlung des Hörspiels spielt auf einer inneren Bühne." Zitiert nach: Horst Scheffner, Theorie des Hörspiels, Stuttgart 1981, S.22.

Martin Heinzel

Rote Bergsteiger

Eine frühe Serie des DDR-Fernsehens*

Innerhalb der Auseinandersetzung um Fernsehserien in der DDR nimmt die Serie *Rote Bergsteiger* eine exponierte Stellung ein. Folgt man der Fernsehgeschichtsschreibung der DDR, so entsteht der Eindruck, der Deutsche Fernsehfunk habe davor keine Serie in Eigenproduktion hergestellt. In einer der wenigen Darstellungen, die einen Überblick über die Serienproduktionen des DFF geben, wird *Rote Bergsteiger* als die erste eigene Serie der DDR eingestuft.¹ Ebenso heißt es in einer Programmankündigung des DFF: "Mit der 13teiligen Filmfolge *Rote Bergsteiger* stellte der deutsche Fernsehfunk seine erste Serienproduktion vor."² Auch in einer ADN-Meldung vom 28.8.1968 ist von der "ersten Serienproduktion des DFF" die Rede.³ Dasselbe gilt für das einzige umfassende, von Käte Rüllicke-Weiler herausgegebene Werk über die Film- und Fernsehkunst der DDR.⁴ Eigenproduzierte Serien gab es im DFF schon vor den *Roten Bergsteigern*. Dennoch erhält gerade die Serie *Rote Bergsteiger* das Prädikat der ersten eigenen Serienproduktion." *Rote Bergsteiger* ist offiziell die erste Serie, die auch propagiert und bekannt gemacht wurde. Die anderen waren eher Pilotprojekte, Vorproduktionen".⁵

* Dieser Text ist ein überarbeiteter Auszug aus der Diplomarbeit des Verfassers.

1 Vgl. Hess, Heide, Folgen-reiche Helden: Zur Seriendramaturgie. In: Film und Fernsehen. 8/1980 Nr.2: Forum: Beilage zur Theorie und Praxis des Film- und Fernseherschaffens, S.II-IV

2 fernsehdiens, Informationen des Deutschen Fernsehfunks, 1968, Nr. 22.

3 ADN-Meldung, Nr.706. 28.8.1968. Deutsches Rundfunkarchiv (DRA) -Ost, Sammlung.

4 Vgl. Rüllicke-Weiler, Käthe (Hg.), Film- und Fernsehkunst der DDR, Berlin, 1979, S.299.

5 Urbanek im Interview mit dem Verfasser.

Bildung einer Serien-Redaktion 1968

Bis 1967 war die Serie noch nicht mit einer eigenen Redaktion institutionell im DFF verankert. Serien waren eher Nebenprodukte, sie wurden nicht planmäßig produziert. Zudem hatte die Serie einen schlechten Ruf und galt als unseriös, der Geruch kapitalistischer Massenproduktion mit imperialistischen Inhalten zum Zwecke der Konsumstimulation haftete ihr an. Dennoch waren auch westliche Serien im Fernsehen der DDR zu sehen.

Der Aufbau einer selbständigen Abteilung für eigenproduzierte Fernsehserien im DFF begann im Jahre 1967, als die Serie *Rote Bergsteiger* produziert wurde. Leiter dieser Abteilung wurde Manfred Seidowsky. Er bildete zunächst parallel zu seiner Arbeit als Chefdramaturg der Hauptabteilung Kinder- und Jugendfernsehen mit einem kleinen Stab von zehn Dramaturgen und einigen Regisseuren die Grundlage für eine Serienabteilung.

Integriert wurde die Serienabteilung dann in die wenig später geschaffene Hauptabteilung Unterhaltende Dramatik. Manfred Seidowsky wurde Chefdramaturg dieser Hauptabteilung. Etwa ein Drittel der Mitarbeiter aus der Hauptabteilung Dramatische Kunst (Regisseure, Aufnahmeleiter, Regieassistenten, Produktionsleiter, Kameralente etc.) wurden in die Unterhaltende Dramatik übernommen. Diese Hauptabteilung gliederte sich in die Bereiche Fernsehserie, Staatsanwalt, Polizeiruf und Theater.⁶ Die erste in der eigenständigen Serienabteilung produzierte Fernsehserie war *Rote Bergsteiger*.

Mit Ausnahme von *Hannes Scharf* war *Rote Bergsteiger* die erste Produktion, die im Hinblick auf ihre spezifische Produktionsweise und ihre Funktion innerhalb des Gesamtprogramms als Serie gedacht und wahrgenommen wurde. Erst in Zusammenhang mit den *Roten Bergsteigern* wurden grundsätzliche dramaturgische und produktionstechnische Überlegungen für die weitere Serienproduktion angestellt.

...bereits jetzt [lassen sich, M.H.] einige wichtige Erfahrungen für die Mitarbeiter des Deutschen Fernsehfunks ableiten. Dazu gehören Überlegungen, die sich aus der wechselseitigen Beeinflussung von rationaler Buchentwicklung und rationaler Produktion ergeben. Andere Überlegungen betreffen die Verwendung durchgehender Figuren in der Serie und die Schaffung profilierter Typen für die einzelnen Folgen. Es ist heute schon abzusehen, daß eine Serie nur eine relativ kleine Zahl durch alle Folgen gehender Figuren haben kann und daß es

⁶ Die Produktionen *Der Staatsanwalt hat das Wort* und *Polizeiruf 110* hatten offensichtlich einen so hohen Stellenwert, daß zwei Abteilungen ausschließlich an ihnen arbeiteten.

außerordentlich schwer ist, Nebenfiguren zu gestalten, die innerhalb der Gesamtdramaturgie eine Entwicklung durchmachen.⁷

Seidowsky trat mit dem Ziel an, eine eigene Konzeption für Serien zu entwickeln und der Serie eine zentrale Bedeutung im Fernsehprogramm zu verschaffen. Die Gründe dafür waren intern eine Expansion des Programms und extern die Konkurrenz durch das Westfernsehen. Ende der sechziger Jahre war ein starker Anstieg des Programmbedarfs zu verzeichnen - das zweite Programm nahm am 3. Oktober 1967 seinen Betrieb auf, und Farbsendungen waren in Vorbereitung. Hinzu kam das vermehrte Serienangebot der ARD, das von vielen DDR-Bürgern gesehen wurde.

Rote Bergsteiger war das erste Produkt der neugegründeten Serien-Redaktion. In einer Freigabebestätigung zur Wiederholung im Jahre 1973 wird die Serie als "politischer Abenteuerfilm" klassifiziert.⁸ In Verbindung mit dem Attribut politisch wurde in den sechziger Jahren auch das Abenteuergenre im DFF salonfähig.⁹ Indem der Serie *Rote Bergsteiger* der Status des Politischen verliehen wurde, ließ sich ihr abenteuerlicher Charakter - insbesondere in Abgrenzung zu Abenteuerproduktionen des 'Westfernsehens' - rechtfertigen. Als politische Abenteurserie erhielt *Rote Bergsteiger* neben der unterhaltenden auch eine agitatorische Funktion.

Wie schon zuvor *Hannes Scharf* hatte auch die vom 19. Juni bis 25. September 1968 ausgestrahlte Serie *Rote Bergsteiger* einen festen Sendetag, eine fixe Sendezeit und eine einheitliche Folgenlänge von knapp 30 Minuten. Jeweils mittwochs um 20.00 Uhr waren die 13 Episoden über das Wirken kommunistischer Widerstandskämpfer im nationalsozialistischen Deutschland der Jahre 1933 bis 1936 zu sehen.

Rote Bergsteiger erschien auf einem attraktiven Sendeplatz im Abendprogramm - die Serie folgte direkt im Anschluß an die Nachrichtensendung des Deutschen Fernsehfunks, die *Aktuelle Kamera*. Am nächsten Tag wurden die Folgen um 10.35 Uhr im Vormittagsprogramm wiederholt. Einen festen Platz im Gesamtprogramm erhielt die Serie auch durch ihren wöchentlichen Ausstrahlungsrhythmus. Lediglich zwischen der dritten und vierten, sowie zwischen der vierten und fünften Folge lag ein Abstand von zwei Wochen. Im

7 Seidowsky, Manfred, Serienproduktion und ihre Besonderheiten ein bedeutsamer Versuch im DFF. In: fernsehdiens: Informationen des Deutschen Fernsehfunks, Deutscher Fernsehfunk, Presseabteilung (Hg.). 1968, Nr. 25.

8 Freigabe-Bestätigung, 27.8.1973. DRA-Ost, Sammlung.

9 Vgl. auch: Münz-Koenen, Ingeborg, Die unsichtbare Wirklichkeit: Zum Verhältnis von Authentischem und Fiktivem im Fernseh-Abenteuerfilm. In: Film und Fernsehen. 2/1974, Nr.2: S. 30.

zweiten Programm wurde *Rote Bergsteiger* bereits 16 Monate später, vom 8. Oktober 1969 bis 14. Januar 1970, wiederholt. Erneut lief die Serie mittwochs, diesmal aber um 19.00 Uhr.¹⁰ Eine nochmalige Wiederholung im ersten Programm ab dem 3. Oktober 1973 geht aus einer "Freigabe-Bestätigung" des DFF hervor.¹¹

Der Stoff

Realität geht ein in fiktionales Erzählen, sei es filmisch oder literarisch. In der fiktionalen Erzählung wird die Geschichte durch die Fabel erzählt. Die Geschichte setzt sich aus den kleinsten narrativen Einheiten, den Stoffen und Motiven zusammen. Der Autor 'entnimmt' der Realität seine Motive, setzt sie neu zusammen und komponiert seine Geschichten. Insofern weist die Fiktion einen Realitätsbezug auf. Dieser kann offensichtlich sein z.B. in Form von Kleidung, Gegenständen (Autos, die sich einer bestimmten Zeit zuordnen lassen). Er kann aber auch in Ideen, Auffassungen, Tendenzen, sozialen Konstellationen, Gesellschaftsbildern etc. deutlich werden, die sich einem historischen Abschnitt zuordnen lassen. Die Erzeugung der Fiktion durch den Autor steht immer in Verbindung mit der Realität. Plakativ ließe sich formulieren, daß in der Fiktion nichts Neues entsteht, und sich nur die Kombinationen des Vorhandenen verändert.

Der Autor wählt aus dem Fundus der Realität seine Motive aus und setzt sie zu einer Geschichte zusammen, die durch die Geschlossenheit ihrer fiktiven Welt gekennzeichnet ist. Die fiktive Welt wird durch das Erzählen erzeugt. Was nicht erzählt wird, das existiert in der fiktiven Welt nicht. Es wird nicht erzählt, weil es nicht existieren soll. Das fiktionale Produkt mit seiner in sich geschlossenen Welt aber wird der Realität hinzugefügt und steht in Beziehung zu dieser. Es kann als ein Entwurf verstanden werden, als das Aufzeigen des Möglichen. In diesem Sinne hat die Fiktion einen Bezug zur Realität. Das heißt nicht, daß sie Realität abbildet, schon gar nicht repräsentativ. Wohl aber stellt sie ihr - im Falle des Bühnenstücks oder des Films - ein Pendant in Form des darstellenden Spiels gegenüber.

Einen historischen Bezug hat die Serie *Rote Bergsteiger* insofern, als ihre Handlung im Deutschland der Jahre 1933 bis 1936 situiert ist und ihre Ge-

10 Vgl. Datenbank des Deutschen Rundfunkarchivs, Standort Berlin. Belegnummern: 41539 - 41551. Zit. nach Ausdruck vom 17.03.1995.

11 Vgl. Freigabe-Bestätigung, 27.8.1973. DRA-Ost, Sammlung.

schichten an die Erlebnisberichte historischer Widerstandskämpfer angelehnt wurden. Zwar wurde schon vor der Ausstrahlung der fiktionalen Charakter der Serie betont: "Es kam in der Filmserie nicht darauf an, dokumentarische Detailtreue zu erzielen."¹² Willi Urbanek, Autor und Regisseur der Serie berichtet sogar in einem Interview vom Protest gegen die unrealistischen Geschichten durch einen ehemaligen Widerstandskämpfer, dessen Berichte ihm Material für die Drehbücher lieferten.¹³ Dennoch geht der historisch-dokumentarische Anteil der Serie über das rein Materielle in Form von Ausstattung und Requisite hinaus. Es wird das Bemühen erkennbar, dem fiktionalen Geschehen Authentizität zu verleihen. Explizit betont wird dieses Anliegen im Nachspann am Ende einer jeden Folge, in dem der Schriftzug "Wir danken den Veteranen des antifaschistischen Kampfes im Bezirk Dresden für ihre Unterstützung" eingeblendet wird.

Zwar sind die Namen der Figuren allesamt frei erfunden. Sie bezeichnen keine Personen, die real existiert haben. Wohl aber knüpft die Bezeichnung der Widerstandsgruppe als "Rote Bergsteiger" an ein reales Vorbild an.

Aus der Geschichte des antifaschistischen Widerstandskampfes ist die Grenzarbeit der proletarischen Bergsteiger nicht wegzudenken. Die Bezeichnung 'rote Bergsteiger' wurde zu einem Ehrennamen für die Widerstandskämpfer im südlichen Sachsen. Unsere Fernsehfilmserie (...) will ihnen ein Denkmal setzen.¹⁴

Nach Rüllicke-Weiler war *Rote Bergsteiger* eine im Volksmund verbreitete Bezeichnung für die am antifaschistischen Widerstand beteiligten Mitglieder der Vereinigten Kletter-Abteilungen.¹⁵

In einer Publikation von Klaus Mammach über die KPD und die deutsche antifaschistische Widerstandsbewegung findet sich dazu:

Kommunisten der Dresdner Parteiorganisation schleusten gemeinsam mit den Arbeitersportlern der Vereinigten Kletterabteilung gefährdete Antifaschisten in die CSR und stellten in Berghöhlen der Sächsischen Schweiz antifaschistische Flugblätter her, die in Dresden und anderen Städten Sachsens verbreitet wurden. Von den Grenzstützpunkten der KPD an der tschechoslowakisch-deutschen

12 Seidowsky, Manfred, Serienproduktion und ihre Besonderheiten - ein bedeutsamer Versuch im DFF. In: fernsehdiens: Informationen des Deutschen Fernsehfunks. Deutscher Fernsehfunks, Presseabteilung (Hg.). 1968, Nr. 25.

13 Urbanek im Interview mit dem Verfasser.

14 Rümmler, Klaus, Zur Geschichte der Roten Bergsteiger. In: fernsehdiens: Informationen des Deutschen Fernsehfunks. Hg. Deutscher Fernsehfunks, Presseabteilung. 1968, Nr. 26.

15 Vgl. Rüllicke-Weiler, Käthe (Hg.). In: Film- und Fernsehkunst der DDR, Berlin 1997, S.299.

Grenze transportierten sie eine beträchtliche Anzahl antifaschistischer Druckschriften nach Sachsen.¹⁶

Diese Darstellung könnte schon als Teil eines Exposés zur Serie *Rote Bergsteiger* dienen. Auch die Aktionen der fiktiven Bergsteiger gehen meist von Dresden aus; sie operieren im deutsch-tschechoslowakischen Grenzgebiet und arbeiten mit tschechischen Genossen zusammen. Einzelne Bezirksleitungen der KPD waren im Februar 1933 dazu übergegangen, Grenzstützpunkte in der Tschechoslowakei einzurichten. Von 1933 bis 1935 war zunächst Reichenberg, dann Prag Sitz der Leitung der Stützpunkte in der Tschechoslowakei für Berlin, Brandenburg, Halle-Merseburg, Magdeburg, Schlesien, Sachsen und Thüringen.¹⁷

Bereits in der ersten Folge der Serie wird erzählt, wie Mitglieder der Roten Bergsteiger Flugblätter politischen Inhalts verteilen und ihren Druckapparat vor der Gestapo in Sicherheit bringen. In der Story der letzten Folge bringen die Widerstandskämpfer ihren Druckapparat aus Dresden in eine Höhle in der Sächsischen Schweiz, um dort im Geheimen weiterzudrucken. Das politische Flugblatt war in der historischen Realität ein wichtiges Medium des Widerstands der KPD in der Illegalität. Es bot eine der wenigen Möglichkeiten, trotz Verbots oppositionelle politische Inhalte zu verbreiten.¹⁸

Es lassen sich noch weitere Beispiele für eine Anlehnung der Serienhandlung an reales historisches Geschehen aufzeigen. In der zweiten Folge, *Die Burg in den Bergen*, wird die Geschichte der Befreiung eines Redakteurs aus dem Konzentrationslager Hohnstein und seiner anschließenden Flucht nach Prag erzählt. In Hohnstein existierte von 1933 bis 1935 tatsächlich ein Konzentrationslager. Diese frühen KZs wurden aufgrund der hohen Anzahl der Schutzhäftlinge von der Justiz eingerichtet.¹⁹ Eine Folge später erscheint in der Zeitschrift *Die Rote Fahne* ein Augenzeugenbericht des befreiten Häftlings über Folter und Mißhandlungen in dem KZ. Fast identisch ist die Schilderung von Aktionen bei Mammach:

Im Konzentrationslager Hohnstein, das bis 1933 bestand, leiteten Kommunisten den Widerstandskampf, der von Arbeitersportlern der Vereinigten Kletterabteilung unterstützt wurde, die illegales antifaschistisches Material in das KZ

16 Mammach, Klaus, *Die KPD und die antifaschistische Widerstandsbewegung 1933-1939*, Frankfurt 1974, S. 68-69. Eine Quelle für diese Feststellung gibt Mammach nicht an.

17 Vgl. ebda., S.42.

18 Vgl. *Der antifaschistische Widerstandskampf der KPD im Spiegel des Flugblattes 1933-1945*, Hg. Institut für Marxismus beim ZK der SED, Berlin 1978.

19 Vgl. Hilgemann, Werner. In: *Atlas zur deutschen Zeitgeschichte 1918-1968*, München 1986, S. 126-127; Mammach, Klaus, a.a.O. S.91.

brachten und bei der Flucht von Gefangenen halfen. So gelangten zwei Häftlinge im April 1934 in die CSR, wo sie über den Prager Rundfunk über Terror und Mord im KZ Hohnstein berichteten.²⁰

Die Rote Fahne taucht auch in der Handlung der achten Folge auf. SS-Hauptsturmführer Schwarz und Kriminaloberkommissar Fischer verschärfen die Grenzkontrollen, um zu verhindern, daß die verbotene Schrift weiterhin aus der Tschechoslowakei ins Land geschmuggelt wird. *Die Rote Fahne* war das zentrale Publikationsorgan der KPD und wurde zeitweise vom Exil-Vorstand der KPD in Prag herausgegeben. Nach der Verhaftung der meisten Mitglieder der Landesleitung der KPD am 27. März 1935 "übernahmen Franz Dahlem und Walter Ulbricht nun von Prag aus die direkte Anleitung der Parteiorganisationen in Deutschland"²¹. In der Serie erhalten die Roten Bergsteiger ihre Anweisungen aus Prag über die Figur des KPD-Kontaktmanns Kurt Kunath.

Vom Weltkomitee gegen Krieg und Faschismus herausgegebene 'Braunbücher' werden von den Roten Bergsteigern in Geschichte der dritten Folge nach Deutschland geschmuggelt. Auch diese Geschichte hat einen realen Hintergrund:

Über Grenzstützpunkte in der CSR wurden illegal 'Die Rote Fahne', das 'Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitler-Terror', sowie andere antifaschistische Materialien eingeschleust, die die Parteiorganisationen verbreiteten und die ihnen Tatsachen und Argumente lieferten für die selbständige Herstellung von Flugblättern und Handzetteln.²²

Im Frühjahr 1934 fanden in deutschen Betrieben Vertrauensrätewahlen statt, die zu einem Mißerfolg der nationalsozialistischen Kandidaten führten.²³ Diese Begebenheit wird in der sechsten Folge, *Zwei Schachteln Zigaretten*, aufgegriffen, die vom Schmuggel und der Veröffentlichung der Ergebnisse von Vertrauensrätewahlen im Frühjahr 1934 handelt.

In der letzten Folge, *Suche nach Brünhilde*, sichern die Roten Bergsteiger ein geheimes Treffen der KPD zur Vorbereitung der sogenannten Brüsseler Konferenz. Eine Konferenz unter diesem Namen fand tatsächlich in der Zeit vom 3.-15. Oktober 1935 in der Nähe von Moskau statt und diente der Umsetzung der Beschlüsse des VII. Weltkongresses der Kommunistischen Interna-

20 Ebda, S. 91.

21 Ebda, S.80.

22 Ebda, S.68.

23 Vgl. ebda, S.82.

tionale von 1935. Die Bezeichnung Brüsseler Konferenz wurde aus Gründen der Geheimhaltung gewählt.²⁴

Wie man sieht, weisen die Geschichten einen engen Bezug zur historischen Realität auf, der sie schon in die Nähe des Dokumentarspiels führt. Da jedoch historische Fakten zwar in die Spielhandlung integriert aber nicht explizit herausgestellt werden und kein dokumentarisches Material verwendet wird, stellt die fiktive Welt kein Abbild sozialer Realität dar.

Trotzdem stellt sie darüber hinaus der Realität, den historischen Fakten, einen fiktiven Entwurf gegenüber - das Wunschbild einer erfolgreichen Arbeit kommunistischer Widerstandskämpfer gegen das nationalsozialistische Regime. Wäre der reale Widerstand so erfolgreich gewesen wie die fiktiven Figuren der Serie, so hätte die Geschichte sicherlich einen anderen Verlauf genommen. Selbst in der Story der letzten Folge, als die Gruppe der Roten Bergsteiger weitgehend zerschlagen ist, wird noch eine positive Wendung angedeutet, indem Peter Kmoch aus dem Gefängnis befreit und nach Spanien ins Exil gebracht wird. Nach Aussagen des Autors wurde diese Wendung verlangt, um deutlich zu machen, daß der kommunistische Widerstandskampf im spanischen Bürgerkrieg fortgeführt wird:

Das ist letztendlich die Vision von den Siegern der Geschichte. Trotz Verlusten und Niederlagen werden wir es schaffen. (...) Wir haben darüber gesprochen, es so ausklingen zu lassen und ich habe das so akzeptiert. In der Hinsicht bin ich kein großer Kämpfer gewesen. Solche Zugeständnisse konnte ich machen ohne daß die Serie dadurch kaputt ging.²⁵

Plot und Erzähltechnik

Die Episoden handeln von der illegalen Widerstandsarbeit Dresdner und tschechischer Bergsportler und ihrer Freunde in der Zeit zwischen 1933 und 1936.²⁶ An der Spitze dieser Gruppe stehen Peter Kmoch (dargestellt von

24 Vgl. Ebda, S.122.

25 Urbanek im Interview mit dem Verfasser.

26 Die Angaben zu den Stories und Plots basieren auf Protokollen, die während des Sichtens der Serie vom 15.-17.Mai 1995 im Deutschen Rundfunkarchiv-Ost in Berlin-Adlershof angefertigt wurden. Die Serie liegt dort auf 16mm-Filmmaterial vor. Die Folgen 2, 3, 4 und 10 wurden außerdem als VHS-Kopie zur Verfügung gestellt. Sie konnten intensiver untersucht werden. Zusätzlich konnte im DRA Einblick in die Drehbücher genommen werden. Um welche Fassung es sich dabei handelt, ließ sich nicht ermitteln. Ein deutlicher Unterschied zwischen den Drehbüchern und dem Filmmaterial besteht lediglich in den Folgentiteln. Nur der Titel der zweiten Folge, *Die Burg in den Bergen*, ist in Film und Drehbuch identisch. Die im Vorspann

Klaus Gehrke) und Lothar Jeschke (Ezard Haußmann). Im Auftrag der im Prager Exil ansässigen Führung der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) werden sie für grenzüberschreitende Aktionen eingesetzt. Übermittelt werden die Aufträge von dem unter falschem Namen agierenden Kontaktmann Kurt Kunath (Fritz Dietz). Die Roten Bergsteiger organisieren politischen Widerstand; bringen politisch Verfolgte in die CSSR auf sicheres Gebiet; schmuggeln verbotene Publikationen der KPD nach Deutschland und verbreiten diese; befreien Gefangene etc. Zu der Gruppe gehören außerdem die Figuren Inge (Ute Boeden), Käthe (Sigrid Göhler), Klaus Freitag (Willi Schrade), Helmut Löser (Rudolf Donath) und Günter Weißbart (Dieter Bellmann). Der Maler Frank Frey (Hanjo Hasse) gehört nicht zum engeren Kreis, leistet aber Unterstützung. Gefahr droht den Widerstandskämpfern von den Repräsentanten der Staatsmacht, an deren Spitze SS-Hauptsturmführer Schwarz (Rolf Ripperger) und Kriminaloberkommissar Fischer (Johannes Wieke) samt ihren Assistenten Schäfer (Alexander Papendieck) und Feiler (Horst Schäfer) stehen.

Die Geschichten der einzelnen Folgen sind in sich abgeschlossen. Sie wurden bewußt als Episoden angelegt, um die Handlung jeder Folge auch bei unregelmäßiger Rezeption durch den Zuschauer nachvollziehbar zu gestalten.²⁷ Dennoch stehen die Episoden in einer losen chronologischen Folge und sind nicht beliebig austauschbar, da auch episodенübergreifende Zusammenhänge hergestellt werden: In der zweiten Folge wird Alwin Brink von den Roten Bergsteigern aus dem KZ Hohnstein befreit. In der dritten Folge erscheint darauf ein Artikel in der 'Roten Fahne', in dem Brink die Verhältnisse im KZ schildert. In der ersten Folge befreien die Roten Bergsteiger den SA-Mann Erwin aus der Bergnot und dieser unterstützt sie daraufhin in der dritten Folge. Aus demselben Grund gibt Erwin den Roten Bergsteigern in der vierten Folge einen Tip. Auch die dreizehnte Folge hat ihren festen Platz am Ende der Serie: Die Gruppe wurde dezimiert und mußte zwangsläufig ihre gemeinsame Arbeit beenden.

Die Staffellänge von 13 Folgen hatte der Autor vom 'Westfernsehen' abgeschaut. Eine Verlängerung der Serie um eine weitere Staffel war nicht vorgesehen.²⁸

In den Geschichten um die Roten Bergsteiger kommt eine ausgesprochen schlichte Erzähltechnik zur Anwendung. Fast durchgehend wird eine lineare

der 16mm-Kopien aufgeführten Folgentitel sind identisch mit den im Fernsehen gesendeten. In den Drehbüchern wird jeweils explizit das Jahr und die Jahreszeit angegeben, in der die Handlung spielt, wogegen diese Angaben aus den Filmen nicht immer eindeutig hervorgehen.

27 So Urbanek im Interview mit dem Verfasser.

28 So Urbanek im Interview mit dem Verfasser.

Erzählweise verwendet, das heißt, die Geschichten werden plan 'von Anfang bis Ende' durchgezählt: Am Anfang steht ein Auftrag an die Roten Bergsteiger, ungeachtet der Verfolgung durch die Polizei wird er erfolgreich zum Abschluß gebracht.

In 13 Episoden erzählt die Serie Variationen des Themas von Verfolgern und Verfolgten, die meist einem einfachen Schema folgen: Es dominieren zwei Handlungsstränge, deren Unterscheidungskriterium die verschiedenen Figurengruppen ausmachen. Auf dem Höhepunkt der Geschichten treffen die beiden Handlungsstränge, respektive die Figurengruppen, zusammen: Die durch Polizei, Gestapo und SA repräsentierte Staatsmacht stößt auf die Roten Bergsteiger und die Verfolgungsjagd beginnt. Umgesetzt werden die Verfolgungsjagden in klassischer Parallelmontage.

In der Terminologie von Peter Wuss läßt sich eine solche lineare Erzählstruktur als konzeptgeleitet beschreiben. "Konzeptgeleitete filmische Strukturen" bauen "eine Kausalkette evidenter Vorgänge" auf "und werden vom Zuschauer bewußt aufgenommen."²⁹ Die Konstruktion des Plots folgt dem Prinzip der Kausalität, beziehungsweise der Finalität.

Zu Beginn der Folgen erhält die Widerstandgruppe meistens einen Auftrag, der von der Kontaktkfigur Kurt Kunath übermittelt wird. Die Zuschauer erhalten eine Information darüber, was sie erwartet. Ein initiales Ereignis wird vorgegeben, welches die Protagonisten zu bewältigen haben. Bei der Vorgabe eines initialen Ereignisses kann Spannung - deren Erzeugung das primäre Ziel des Abenteuerfilms ist - beim Zuschauer durch Hypothesenbildung über den möglichen Ausgang der Geschichte entstehen. Gesteigert werden kann die Spannung unter anderem dadurch, daß die Geschichte dem Rezipienten Informationen vorenthält, was zu einer überraschenden Wende in der Handlung führt. Ein solches Spannungspotential fehlt der Serie *Rote Bergsteiger* weitgehend. Der Zuschauer wird nicht nur selten im unklaren gelassen, sondern erfährt oft schon vorab in Dialogen den Fortgang der Handlung - die diegetische Narration nimmt die mimetische vorweg.³⁰ Als Beispiel für eine derartige Vorwegnahme der Handlung im Dialog sei hier die Folge 10, *Alarm an der Grenze*, angeführt. In der Eingangssequenz beauftragt SS-Hauptsturmführer Schwarz den Führer der sudetischen Faschisten, Henlein, mit der Überwa-

29 Wuss, Peter, Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten: Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata - drei Ebenen filmischer Narration. In: *montage/av.* 1/ 1992 Nr.1: S.25-35. Hier: S.27. Aus kognitionspsychologischer Sicht betrachtet Wuss zwei Komponenten der filmischen Erzählung: den immanenten Fabelbau und seine kognitive Bewältigung durch den Rezipienten.

30 Zur Unterteilung in mimetische und diegetische Narration siehe Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, London 1985, S.3ff.

chung eines Gasthauses nahe der tschechisch-deutschen Grenze, das als geheimer Treffpunkt der Roten Bergsteiger gilt. Wenn in der darauf folgenden Sequenz Peter Knoch und Lothar Jeschke eine Waldgaststätte ansteuern und dabei von mehreren versteckt postierten Männern beobachtet werden, ist der Zuschauer bereits im Bilde. Gleiches gilt, wenn in einigen Szenen anderer Folgen der SS-Mann Schwarz und Kommissar Fischer über eine intensive Fahndung nach den Roten Bergsteigern sprechen und damit auf der Ebene des Dialogs ein späteres Geschehen angekündigt wird. Die zu einem späteren Stadium der Geschichte einsetzende szenische Handlung, die Konfrontation der Widerstandskämpfer mit der Staatsmacht, birgt dann für den Zuschauer kein Überraschungs- oder Spannungspotential mehr.³¹

Insgesamt drei Varianten des Einstiegs in die Handlung lassen sich in der Serie *Rote Bergsteiger* feststellen. 1. Ein Auftrag des Verbindungsmannes der KPD ergeht an die kletternden Widerstandskämpfer. 2. Die Repräsentanten des Faschismus Schwarz und Fischer kündigen Maßnahmen gegen die Roten Bergsteiger an. 3. Ein direktes Einsetzen szenischer Handlung (mimetische Narration) läßt eine Deutung für den Zuschauer zunächst offen, wird aber kurz darauf in einer der erstgenannten Varianten (diegetische Narration) aufgelöst.

Ein stets wiederkehrender Topos ist der Grenzen überschreitende 'Held'. Grundsätzlich übertreten die 'Helden' mit ihrer politischen Widerstandsarbeit die Grenzen der Legalität und werden dadurch zu Verfolgten der Exekutive. Das Grundmotiv dieser Serie als Spiel von edlen 'Räubern' und bösen Gendarmen basiert auf diesem Prinzip. Im Bild wird es in den Szenen aufgegriffen, in denen die Roten Bergsteiger im Wald die geographische Grenze zwischen der Tschechoslowakei und Deutschland überwinden - optisch durch einen deutlich im Bild zu erkennenden Grenzstein hervorgehoben - und dabei die Grenzkontrollen überlisten. In den hinsichtlich der Annäherung von Erzählzeit an erzählte Zeit sehr ausführlichen Szenen, welche die Roten Bergsteiger beim Klettern zeigen, steht der Topos des 'Grenzen Überwindens' - die bergsteigerische Herausforderung - für die Charakterisierung der Protagonisten als wagemutig, entschlossen und gefahrenerprobt.³² In Verbindung mit langen, nur von Musik unterlegten Landschaftsaufnahmen (Panoramaaufnahmen von den Wipfeln der Sächsischen Schweiz, des Elbsandsteingebirges und der Elbe) verleihen die Kletterszenen und die häufig im Wald angesiedelten Aktionen der Serie stellenweise den Charakter von Heimatfilmen.

31 Diese Schema findet sich in den Folgen 2, 3, 5, 8 und 10.

32 Sehr ausführliche Szenen vom Bergsteigen finden sich in den Folgen 1, 6 und 7.

Ein weiterer Topos ist der der Konspiration - in allen Geschichten kommen die Protagonisten an geheimen Treffpunkten zusammen, erhalten ihren Auftrag und beraten das weitere Vorgehen. Oft finden die Treffen in der Wohnung des Malers Frey statt. Das lokale Gegenstück dazu ist das Polizeipräsidium, Dreh- und Angelpunkt in der Welt der Antagonisten Schwarz und Fischer.

Der soziale Handlungsraum wird durch den gemeinsamen Widerstandskampf konstituiert. Zwar werden die Figuren der Widerstandskämpfer in einem Artikel der DFF-eigenen Publikation *fernsehdienst* zur Ausstrahlung der Serie als Arbeiter herausgestellt,³³ doch geht dies aus den Geschichten selbst nicht hervor, und die Berufswelt der Figuren spielt keine Rolle. Denkbare soziale Sphären, wie das berufliche und familiäre Umfeld werden weder zur Charakterisierung der Figuren genutzt, noch dienen sie der Erzeugung dramatischer Spannung, obgleich sich hier ein breites motivisches Feld angeboten hätte - z.B. in Form von Gefahren und Konflikten, die über die illegale Betätigung in den 'legalen' Alltag Einzug halten. Ein wenig Privates kommt durch die eher dekorativ angelegten Figuren Inge und Käthe ins Spiel, die sich regelmäßig um ihre Freunde sorgen.³⁴ Auch die Gegenspieler Schwarz und Fischer samt ihren Schergen sind eindimensional angelegt. Sie verkörpern die Bedrohung und können den Roten Bergsteigern doch nie das Wasser reichen.

Insgesamt sind die Figuren eher stereotyp als differenziert gezeichnet. Die schauspielerische Darstellungsweise ist so angelegt, daß sie ausgesprochen nüchtern wirken, die Rollen wurden nicht ausgespielt, und die Dialoge wirken oft hölzern, als hätten sie mit den Rollen nichts gemein.

Ästhetik der 'Roten Bergsteiger'

Der Vorspann hat immer auch die Funktion, etwas von der Eigenart der fiktiven Welt, in die eingeführt werden soll, in verdichteter, assoziativer Form wiederzugeben. Der Vorspann der *Roten Bergsteiger* benutzt Bildmaterial aus den Hauptteilen der 13 Folgen. Der Modus dieser Einführung ist im wesentlichen der des pantomimischen Zeigens. Die Einstellungen haben keine durchgehende Handlung, sondern stellen vielmehr eine Kette von Momentaufnahmen dar. In kurzen Ausschnitten wird Einblick in die fiktive Welt gewährt. Kletterer in den Bergen sind zu sehen; Figuren schießen, andere flüchten - ein Spiel von Jägern und Gejagten kündigt sich an. Auch die sich gegenüberste-

33 *fernsehdienst*, Informationen des Deutschen Fernsehfunks, 1968, Nr. 26.

34 Lediglich in der Folge *Mißtrauen* sind sie zum Teil handlungstragend.



henden Parteien werden schon visuell angekündigt. Auf der einen Seite stehen die Vertreter der Staatsmacht, die durch ihre SS- und SA-Uniformen kenntlich gemacht werden. Ihnen gegenüber steht die Gruppe der Roten Bergsteiger. Ein Flugblatt mit der Aufschrift "Aber die KPD lebt!" weist sie in einer Einstellung am Ende des Vorspanns demonstrativ als Vertreter dieser Partei aus.

Der Modus des Zeigens in den Bildern wird auch auf die Tonebene übertragen. Im wesentlichen wird im Vorspann nicht gesprochen, die Einstellungen sind auf die Musik geschnitten. Nur in wenigen Einstellungen wird mit Geräuschen im On gearbeitet, wobei diese primär eine rhythmische Akzentuierung des Musikalischen bilden.

Als schematisches Versatzstück bleibt der Vorspann von Folge zu Folge gleich und präsentiert in assoziativ verknüpften Einstellungen ein verdichtetes Bild von der Welt der Roten Bergsteiger, die als eine Welt des Abenteuers, des politischen Kampfes, der bergsteigerischen Herausforderung, der Gefahren etc. beschrieben wird.

Eine Schwarzblende und das Aussetzen der Musik beenden den Vorspann und trennen ihn vom Hauptteil. Mit einem in jeder Folge identischen Versatzstück wird die Story bereits im Vorspann demonstrativ eingeleitet. Indem der Kontaktmann der KPD einen Auftrag für die 'Roten Bergstei-

ger' ankündigt, wird sie nicht nach seinem Ende, sondern mit diesem in Gang gesetzt. Doch ist die Ankündigung noch nicht Bestandteil der Story - die folgende Einblendung der Titel auf schwarzem Hintergrund trennt sie von dieser. Explizit deutlich wird die Trennung in der Folge *Die Burg in den Bergen*, wenn gleich zu Beginn des Hauptteils die gerade zuvor im Vorspann gezeigte Einstellung mit dem KPD-Kontaktmann in einer Szene wiederholt wird.

Besonders auffallend ist die Dynamik des Vorspanns, der durch die schnellen Schnitte in Verbindung mit dem spannungsreichen Rhythmus der Musik eine rasante Einführung bildet. Mit 23 Einstellungen in nur 67 Sekunden wird über die Montage Spannung aufgebaut und das formale Spannungsmoment zusätzlich inhaltlich verstärkt. Die Einstellungen zeigen weitgehend Aktion im Sinne von action und verweisen auf das Abenteuergenre: Ein Bergsteiger stürzt ab, Beine hasten über Kopfsteinpflaster, nach einem Schußwechsel bricht ein Getroffener aufschreiend zusammen etc. Der Schnitt läßt dann die gezeigte Bewegung auf dem Höhepunkt abbrechen - zum Beispiel wenn unter einem Gefesselten eine Falltür aufgeht, und er dadurch ruckartig an den Händen aufgehängt wird. Als spannungsfördernd erweist sich auch die auf dramatische Höhepunkte ausgerichtete Bild-Ton-Ästhetik des Vorspanns. So etwa der sich deutlich von der Musik absetzende gellende Schrei des abstürzenden Bergsteigers oder der von einem Trommeltremolo begleitet Zoom auf das Flugblatt, der die Zeile "Aber die KPD lebt!" bildfüllend anschwellen läßt.

Bildkomposition, Kameraführung und Schnitt sind vom Vorspann abgesehen weitgehend unauffällig gestaltet. Nur selten erhält die Bildästhetik eine bedeutungstragende Funktion. Drei Einstellungen stechen in den 13 Geschichten heraus, zwei davon lassen sich mit dem literarischen Begriff der Synecdoche (ein Teil steht für das Ganze) beschreiben. In der ersten Folge handelt es sich um eine Einstellung, in der zuerst bildfüllend die Knobelbecher eines SA-Mannes aus der Untersicht gezeigt werden. Als Bestandteil einer Uniform stehen die Stiefel zunächst für das Militärische. In Verbindung mit der untersichtigen Kameraperspektive verweisen die Knobelbecher zudem auf Repression. Kurz darauf zieht die Kamera mit einem Vertikalschwenk das Bild auf und zeigt nun aus der Untersicht die Figur des SA-Mannes in Heldenpose, der in einer flammenden Rede den Heldenmut der Roten Bergsteiger preist, die einen verunglückten Kletterer der SA aus der Felswand gerettet haben. Im gleichen Atemzug wird gegen "rote Schmierfinken" gewettert, die Flugblätter kommunistischen Inhalts verteilen. In dieser Szene erweist sich die Heldenpose als filmische Ironie, da sie durch einen Wissensvorsprung des Zuschauers gegenüber der Figur des SA-Mannes konterkariert wird. Im Gegensatz zu der Figur

weiß der Zuschauer, daß die hochgelobten Roten Bergsteiger identisch mit den als Verräter bezeichneten "roten Schmierfinken" sind.

Insgesamt widerspricht die Verbindung aus unspektakulärer, konventioneller Bildästhetik und simpler Erzähltechnik der von den 'Machern' beanspruchten Positionierung der Serie *Rote Bergsteiger* im Abenteuergenre. Langatmige Kletterszenen und Naturaufnahmen lassen stellenweise den Eindruck entstehen, die Geschichten handelten eher vom Bergsport mit Unfalleinlagen und verleihen der Serie einen etwas betulichen Charakter.

Rezeption

In der Presse fand die Serie *Rote Bergsteiger* regen Anklang. Insgesamt 25 Artikel in Form von Rezensionen oder Berichten über die Dreharbeiten konnten ermittelt werden. Filmästhetische Kriterien werden in den Kritiken durchgängig ausgeklammert. Betont wird dagegen der vorbildliche historische Bezug, der lehrhafte Charakter und die gesellschaftliche Funktion der Serie als Mittel der Untermauerung des sozialistischen Menschenbildes, mit dem die 'Vorfahren' der DDR als aufrechte Antifaschisten porträtiert werden.³⁵ Voll des sozialistischen Pathos werden die Figuren als "lebenswahre Helden" gefeiert, als "sympathische Jungen und Mädchen, die als mutige Sportler auch Mut und Entschlossenheit, Kameradschaft und Solidarität im antifaschistischen Kampf verwirklichen."³⁶

Regelmäßige Ankündigungen der Folgen, Beiträge zu Produktionsweise und Handlung der Serie, sowie ein Interview mit einem der Hauptdarsteller erschienen in der DFF-eigenen Publikation *fernsehdienst*.³⁷ Auch der Nachrichtenmonopolist der DDR, der Allgemeine Deutsche Nachrichtendienst (ADN), gab mehrere ausführliche Meldungen zum Bildschirmstart heraus.³⁸

Parallel zur Erstausstrahlung der Serie *Rote Bergsteiger* vom 19.6.1968 bis 25.9.1968 führte die Abteilung Zuschauerforschung des DFF Zuschauerbefragungen durch. Erhoben wurden in vier sogenannten "Sofortresonanzen" die Sehbeteiligung in Prozent und eine Bewertung der Sendung, wobei Noten von

35 Vgl. Buder, Horst, Menschen im Widerstand. In: Bauernecho, 27.6.1968.

36 O.A., Lebenswahre Helden, Spannender Auftakt der Fernsehreihe *Rote Bergsteiger*. In: Märkische Volksstimme, 26.6.1968.

37 Vgl. fernsehdienst, Informationen des Deutschen Fernsehfunks, 1969, Nr.25-39.

38 Vgl. ADN-Meldung Nr.715, 716, 726, 727, 706, 707. In: DRA-Ost, Sammlung, 16.8., 19.6 u. 28.8 1968.

eins bis fünf vergeben werden konnten.³⁹ *Rote Bergsteiger* erhielt eine beachtliche Einschaltquote zwischen 31 und knapp 40 %. Dasselbe gilt für die Bewertung durch die Zuschauer mit Werten, die knapp besser als 2.0 lagen.

Darüber hinaus wurden Zusatzfragen gestellt, die sich auf Machart, Figuren, Handlung, Genre etc. der Serie bezogen. Die Aufmerksamkeit der Fernsehmacher richtete sich auch auf die Einschätzung des Authentizitätsgrades der Handlung. Etwa zwei Drittel der Seher (Sehbeteiligung insgesamt 31,5 %) glaubten, "daß die Ereignisse sich so abgespielt haben könnten, wie sie der Film gestaltet hat."⁴⁰ Etwa ein Drittel der Zuschauer entschied sich für die Angabe "teils/teils".

Zufrieden konnten die Verantwortlichen offenbar auch mit der ideellen 'Botschaft' der Serie sein:

Nach Gründen befragt, warum die 'Roten Bergsteiger' ihr Leben so oft aufs Spiel setzten, gaben etwa 70 % der Seher eine aus politischer Überzeugung entspringende Haltung gegen das Naziregime als Motiv an.⁴¹

Eine derartige Einschätzung mag zwar naheliegen, geht aber aus der Anlage der Figuren nicht hervor, deren Handlungen aus dramaturgischer Perspektive psychologischer und individueller Motivation entbehren.

Von offizieller Seite wurde *Rote Bergsteiger* durch eine Prämierung gewürdigt. Willi Urbanek, Autor und Regisseur der Serie, erhielt den 'Goldenen Lorbeer', die höchste Auszeichnung für künstlerische und publizistische Leistungen, die vom Intendanten des Deutschen Fernsehfunks verliehen wurde. Später schnitt Urbanek im Auftrag des DFF die ersten drei Folgen der Serie auf Spielfilmlänge zusammen. Der Film wurde nur im Ausland gezeigt, in der DDR kam er nicht ins Kino.⁴² Neben dem Film wurde noch ein weiteres Medium mit den Roten Bergsteigern bedient. Die Geschichten zweier Folgen

39 Es ist nicht auszuschließen, daß noch weitere Erhebungen zu *Rote Bergsteiger* durchgeführt wurden. Die Grundlage der stichprobenartigen Erhebungen bildeten Zuschauer über 14 Jahre in "repräsentativ für die DDR ausgewählten Haushalten". Vgl. Ergebnisse der 11. Sofortresonanz am 25.6.1968. In: Zuschauerforschung, 5.7.1968. DRA-Ost, Sammlung: Zuschauerforschung / Sofortresonanz, 1965 - 38./1974, AV 338. Über die Repräsentativität der Grundgesamtheit können hier keine Aussagen getroffen werden. Geserick verweist auf die Schwierigkeiten und Ungenauigkeiten in den Anfängen der empirischen Zuschauerforschung in der DDR, die 1964/65 begann und innerhalb des DFF zunächst im Methodischen Kabinett, der späteren Abteilung für Zuschauerforschung, angesiedelt war. Vgl. Geserick, Rolf, 40 Jahre Presse, Rundfunk und Kommunikationspolitik in der DDR, München 1998, S.208-210.

40 Ergebnisse der 12. Sofortresonanz am 4.7.1968. In: Zuschauerforschung, 15.7.1968. DRA-Ost, Sammlung: Zuschauerforschung / Sofortresonanz, 1965 - 38./1974, AV 338.

41 Ebd.

42 In welchem Rahmen und wo der Film im Ausland gezeigt wurde, konnte nicht ermittelt werden.

wurden vom Autor in einer Erzählreihe des Militärverlags als Heftromane veröffentlicht.⁴³

Ausblick

In den Themen, welche die frühen Serien des DDR-Fernsehens behandelten, fand die politisch motivierte Stiftung einer eigenstaatlichen Identität ihren Widerklang. Deckte *Rote Bergsteiger* das Thema Antifaschismus ab, so handelten die 1969 ausgestrahlten Geschichten der Serie *Drei von der K*⁴⁴ vom Aufbau und der Arbeit der Volkspolizei in der SBZ und später in der DDR. Die Aufklärung von Straftaten, zu denen von der Bundesrepublik aus angestiftet wurde, standen im Mittelpunkt der ersten Folgen, und die Auseinandersetzung mit dem 'Klassenfeind' war ein durchgängiges Thema.⁴⁵

Offenbar war das Thema von der Bedrohung der DDR durch den bundesdeutschen Klassenfeind so ergiebig, daß es, leicht abgewandelt, im selben Jahr in der Serie *Rendez-vous mit Unbekannt* noch einmal aufgegriffen wurde. Diesmal handelten die Geschichten vom Kampf der DDR-Abwehrorgane gegen westliche Agenten und Saboteure.⁴⁶ In chronikhafter Anlage stellte die ebenfalls 1969 gesendete Serie *Aufregende Jahre* Etappen der DDR-Entwicklung von 1945 bis 1969 am Beispiel einer Familie in das Zentrum ihrer Handlung.⁴⁷ Mit *Salut Germain* nahm sich die Serie 1971 noch einmal einer antifaschistischen Thematik an und erzählte 13 Geschichten vom Kampf

43 Vgl. Urbanek, Willi, *Gefährliche Bergfahrt*. Erzählerreihe, Heft 184, Militärverlag der Deutschen DDR. Urbanek, Willi, *Schwarz kommt nicht zum Zuge*. Erzählerreihe, Heft 171, Militärverlag der DDR. Zu Geschichte und Funktion der Heftchenliteratur in der DDR vgl. Mallinckrodt, *Das kleine Massenmedium*, 1984.

44 Aut. Christian Steinke; Claus Doberke, Reg. Christian Steinke, Prod. DFF. DFF 1, 25.6.1969 - 17.9.1969. 13 Folgen à 23 - 30 Minuten. Wdh. DFF 2, 8.4.1970 - 1.7.1970; DFF 1, 7.2.1973 - 2.5.1973.

45 Wie zuvor *Rote Bergsteiger* wurde *Drei von der K* vom Studio Halle des DFF produziert, und der Sendeplatz (Mittwoch, 20.00 Uhr) wurde beibehalten. Die Ausstrahlung der 13 Folgen erfolgte wöchentlich vom 25.6.1969-19.9.1969. Vgl. DRA-Datenbank, Belegnummern 8123, 8127-29, 8134-40, 8143-44. Zit. nach Ausdruck vom 17.3.1995.

46 11 Folgen wurden wöchentlich vom 8.10.1969-17.12.1969, wieder mittwochs um 20.00 Uhr, ausgestrahlt. Vgl. DRA-Datenbank, Belegnummern 7935-36, 7952-60. Zit. nach Ausdruck vom 17.3.1995.

47 Aut. Paul Herbert Freyer Reg. Regina Krupkat; Udo Lomas; Ursula Schmenger; Sylvia Ackermann. Sechs Folgen wurden vom 14.9.1969 -26.10.1969 wöchentlich, Sonntag vormittags, ausgestrahlt. Vgl. DRA-Datenbank, Belegnummern 24904, 24926-28, 41554. Zit. nach Ausdruck vom 17.3.1995.

eines desertierten Soldaten der deutschen Wehrmacht in der französischen Résistance.⁴⁸

Folgerichtig, wenn auch spät, kamen Anfang der siebziger Jahre - im Zuge des Führungswechsels an der Spitze der SED von Ulbricht zu Honecker im Mai 1971 - Forderungen nach einem höheren Unterhaltungswert des Fernsehprogramms auf. In ihren Strukturen nimmt die mit *Rote Bergsteiger* in den Jahren 1967/68 beginnende kontinuierliche Eigenproduktion von Serien im DFF diese Forderungen bereits vorweg. In ihrer Machart aber waren die Serien noch von einer Auffassung geprägt, die Unterhaltung primär unter dem Gesichtspunkt ideologischer Belehrung betrachtete. Entsprechend lief *Rote Bergsteiger* aufgrund ihrer konventionellen ästhetischen und erzählstrategischen Umsetzung eines unverfänglichen Stoffes nie in Gefahr, als 'formalistisch' be- und damit abgewertet zu werden. Im Nachhinein wurde die Serie sogar noch propagandistisch ausgeschlachtet, indem sie - in Verkennung ihres fiktionalen Charakters, aber in Anspielung auf die ihr zugrundeliegenden historischen Fakten - als Beispiel für eine bewährte deutsch-tschechische Zusammenarbeit mit der Legitimation der Niederschlagung des Prager Frühlings durch die Truppen des Warschauer Paktes in Verbindung gebracht wurde.

Als sich die eigenproduzierte fiktionale Fernsehserie Ende der sechziger Jahre im Programm des DDR-Fernsehens zu etablieren begann, stellte sie im Hinblick auf eine Erweiterung der Programmformen um ein weiteres Genre ein progressives Moment in der Fernsehlandschaft dar. In der Wahl ihrer Themen aber verhielt sich die Serie vorsichtig, geradezu konservativ. Der Rückgriff auf die Umsetzung von Stoffen, die sich in der Fernseh-dramatik (Fernsehspiel) bereits seit Beginn der sechziger Jahre bewährt hatten, verdeutlicht dieses Zusammenspiel eine Progression der Programmformen bei gleichzeitigem inhaltlichen und formalästhetischen Stillstand.

48 Buch u. Regie: Helmut Krätzig, Prod. DFF. DFF 1, 20.4.1971 - 27.7.1971. 13 Folgen. Wdh. DFF 1, 11.7.1978 -22.8.1978. Sendeplatz der vom 20.4.1971-27.7.1971 ausgestrahlten Serie war dienstags, um 20.00 Uhr. Vgl. DRA-Datenbank, Belegnummern 19552-54, 19570-71, 19624-31. Zit. nach Ausdruck vom 17.3.1995.

Peter Hoff

"Meinst du, er paßt zu uns?"

I. Die Fabel

Eine Anzeige in der Zeitung - das kann eine Todesanzeige sein, wie in diesem Film. Ein tragischer Unglücksfall. Wie oft liest man solche Anzeigen. Und man liest darüber hinweg, meistens. Was ist aber, wenn man den Beklagten gekannt hat, ein Kollege von ihm war, vielleicht sogar mit ihm befreundet gewesen ist? Man ist erschüttert, wird ratlos. Wenn es sich dann noch, wie in diesem Film, um einen Mann handelt, der gerade fünfunddreißig Jahre alt geworden ist, kann es sein, man wird nachdenklich, fängt an, sich zu fragen, Vermutungen zu äußern. Vielleicht stellt sich auch so etwas wie ein schlechtes Gewissen ein. Und das kann ein guter Anfang sein. Aber auch ein unbequemer. Im Film macht sich einer auf und stellt Fragen, weil er ein schlechtes Gewissen hat. Er bekommt nicht immer die Antworten, die er erwartet hat oder gern gehört hätte. Er stellt vielleicht auch nicht immer die besten Fragen, und nicht alle, die ihm antworten, waren Freunde des Verstorbenen. Am Ende des Films weiß man vielleicht mehr über den Mann, der so jung verstorben, tragisch verunglückt ist. Nicht alles. Aber das kann und will der Film auch nicht. Wenn er nachdenklich macht, hat er viel erreicht.¹

So stellte der Szenarist und Regisseur Jurij Kramer vor der Erstsending am 30. 8. 1981 seinen Film *Eine Anzeige in der Zeitung* vor. Nur - es war kein "Unglücksfall", der in diesem Film einem jungen Mann das Leben nahm. Der Lehrer Manfred Just hat sich selbst getötet, bewußt und absichtsvoll, weil er befürchten zu müssen glaubte, nicht weiter selbstbestimmt, in Würde leben zu können. Er wählte den verzweifeltsten Ausweg, den schon vor ihm Menschen gegangen waren, die wie er Maximalisten waren, die alles wollten, oder nichts. Deshalb ist es unmöglich, sich über seinen Tod in wohlfeilen Formeln hinwegzulügen. Was ist die Wahrheit, und wie schwer ist sie zu ertragen?

Just wurde auf eigenen Wunsch von einer EOS, einer "Erweiterten Oberschule" (das entspricht einem Gymnasium), in der Hauptstadt an eine POS, ei-

¹ Kramer, Jurij, Im Bild vorgestellt. Eine Anzeige in der Zeitung. In: Film und Fernsehen 8/1980, S. 23.

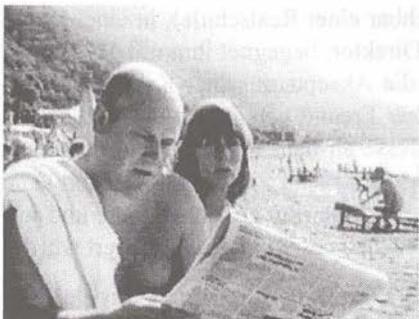
ne Polytechnische Oberschule, (vergleichbar einer Realschule), in einer Randgemeinde versetzt. Karl Strebelow, der Direktor, begegnet ihm mit Mißtrauen, und Just seinerseits bemüht sich nicht, die Akzeptanz seiner Kollegen zu eringen. Lediglich Herbert Kähne, ein alter Freund von Strebelow und dessen Weggefährte im Lehrerberuf, zeigt Interesse an dem ungewöhnlichen jungen Kollegen. Freunde werden die beiden dennoch nicht. Erst nach Justs Tod kann er sich ihm annähern und begreift, wie sehr dieser ihn gebraucht hätte und wie sein Leben durch den selbstverantworteten Tod des Kollegen verändert wurde.

Der 1. September eines jeden Jahres war in der DDR der zentrale Tag der Einschulungen und der Wiederaufnahme des Unterrichts nach den Sommerferien. Das Fernsehen der DDR widmete diesem Anlaß in der Regel einen Spielfilm. Im Jahre 1980 war dies *Eine Anzeige in der Zeitung*, die Verfilmung eines Romans von Günter Görlich.

II. Der Film

Kramer suchte seine Annäherung an das Buch von Görlich nicht auf dem Wege einer möglichst werkgetreuen Adaption des literarischen Originals. Er eignete sich Görlichs Buch auf einem anderen Wege an, er "las" es in seinem Film neu. Er beschränkte sich auch buchstäblich nicht auf eine vordergründige Inszenierung der Vorgänge. Vielmehr durchdringt in seiner Bearbeitung wie auch in der Regieführung die erzählerische Intention des Regisseurs und Szenaristen das Bild in seiner gedanklichen wie auch räumlichen Tiefe. Dem Kameramann Franz Ritschel kam dabei zugute, daß er längere Zeit auf dem Gebiet des Dokumentarfilms tätig war. Ritschel war es gewöhnt, Alltagssituationen auf ihren symbolischen Ausdruckswert hin zu analysieren und zu gestalten. Er erfaßte die Bedeutungen hinter den vordergründigen Vorgängen. Auch in der Inszenierung und der Bilderzählung löst sich der Film von der Buchvorlage und sucht nach einer spezifisch filmischen Erzählweise.

Dafür mag beispielhaft die Eingangsszene des Films stehen. Kähne schwimmt im Schwarzen Meer, kämpft mit den Wellen, erlebt sich selbst in seinem physischen Leistungsvermögen, ein kraftvoller Mann in der Mitte seines Lebens, voller Lebenslust. Kramer und Ritschel setzen mit einer Nahaufnahme von Kähne im Kampf mit den Brandungswellen ein, die Kamera setzt in einer Transfokatorfahrt (Zoom) zurück, Eva, Kähnes Frau, am Strand kommt ins Bild, das Zeitungsblatt in der Hand, Kähne steigt aus dem Wasser, kommt zu Eva, sie hält ihm das Zeitungsblatt mit der Anzeige hin. Die Nachricht vom Tode des Kollegen trifft beide in einem Moment des individuellen



Wohlbefindens, weit entfernt von der engen Heimat. Die Einstellung wird nicht unterschritten.

Kramer und Ritschel verzichten auf die Illustration der Urlaubssituation, es sind die Menschen in ihrem Verhalten, die die Szenen konstituieren. Die szenische Situation hilft, die psychische Befindlichkeit der Menschen zu veranschaulichen. Die Szenen sind übergangslos miteinander verknüpft, die Schnitte hart, der Zuschauer ist herausgefordert, seine Orientierung innerhalb der Handlung zu finden.

Die Menschen definieren ihren Raum. So wird in der zweiten Szene der Eindruck einer Bildsimultanen erzeugt: Herbert und Eva Kähne sind in ihrem gemeinsamen Hotelzimmer. Während er auf dem Balkon sitzt, packt sie die Koffer für die Abreise. Die emotionale Trennung wird durch Arrangement und Lichtstimmung erzeugt. Der Balkon, Herberts Raum, wird vom Sonnenlicht erhellt, das Zimmer liegt im Dunkel. Obwohl am gleichen Handlungsort, befindet sich doch jeder in "seinem" Raum, hängt jeder seinen Gedanken nach.

In die von der Logik der fortlaufenden Handlung bestimmte Flughafen-Sequenz schiebt sich unvermittelt das Bild vom verregneten Fahnenappell an der heimatlichen Schule, von der ersten Begegnung mit Just, hier neben Strebelow stehend, aus der Draufsicht fotografiert. Die Schüler, die bei diesem Fahnenappell anwesend sein müssen, werden im Bild (Totale) ausgespart, auf sie kommt es noch nicht an. Strebelow werden wir wenige Einstellungen später als handlungstragende Gestalt wiederbegegnen, den anderen, Just, verlieren wir vorerst aus dem Blick. Die Kürze dieser Einstellung, montiert in einen Vorgang von hauptsächlich funktionaler Bedeutung, eingeschnitten zwischen die konventionellen Bilder vom Urlaubsende, läßt sie fremd erscheinen und macht sie damit auffällig und später erinnerbar.

In die von der Logik der fortlaufenden Handlung bestimmte Flughafen-Sequenz schiebt sich unvermittelt das Bild vom verregneten Fahnenappell an der heimatlichen Schule, von der ersten Begegnung mit Just, hier neben Strebelow stehend, aus der Draufsicht fotografiert. Die Schüler, die bei diesem Fahnenappell anwesend sein müssen, werden im Bild (Totale) ausgespart, auf sie kommt es noch nicht an. Strebelow werden wir wenige Einstellungen später als handlungstragende Gestalt wiederbegegnen, den anderen, Just, verlieren wir vorerst aus dem Blick. Die Kürze dieser Einstellung, montiert in einen Vorgang von hauptsächlich funktionaler Bedeutung, eingeschnitten zwischen die konventionellen Bilder vom Urlaubsende, läßt sie fremd erscheinen und macht sie damit auffällig und später erinnerbar.

Durch den Verzicht auf jede "Verbindlichkeit" durch räumliche Annäherung, der der Szenenabfolge eine gewisse Zwanghaftigkeit aufnötigt, werden Zwischenstufen übersprungen. Auf die Ankunft zuhause folgt unvermittelt der erste Fahnenappell mit der Ansprache Strebelows, in der dieser seine Version vom "tragischen Unglücksfall" als verbindlich dekretiert. Der Off-Kommentar des Ich-Erzählers Kähne kontrapunktiert diese Bilder. Die besorgte Selbstgefälligkeit im Gesicht des feisten Karl Strebelow wird in Kähnes Erzählerkommentar über die Darstellung der gemeinsamen Vergangenheit und die Verdienste des jetzigen Schuldirektors relativiert. Das So-Sein wird als Geworden-

Sein gedeutet. Als Bürokrat wird niemand geboren. Die Gesellschaft, die einen Menschen mit Initiative und Phantasie zum Aktenreiter werden läßt, wird in die Verantwortung genommen.

Es ist auch Strebelow, der mit seiner Anordnung, Justs wahre Todesart zu verschweigen, Kähnes Reflexionen über Just provoziert. Kramer vermeidet die herkömmliche Rückblendentechnik, das Erzählen über lange Handlungsstrecken. Es sind zuerst Erinnerungssplitter, die dann, wenn die Erinnerung sich zu verfestigen beginnt, zu Vorgängen werden. Kähne muß diese Erinnerungen herbeizwingen, wenn er mit sich selbst klarkommen will.

Die erste Rückerinnerung setzt bei der Übergabe der Klasse an Just ein. Kähne beobachtet Justs absonderliches Verhalten, wie er den Klassenraum inspiziert, ihn für sich entdeckt. Die Musik von Uwe Hilprecht überlagert Kähnes stereotype Ansprache, die Worte des stellvertretenden Direktors gehen in eine plätschernde Melodie über, die dann von Just brüsk abgebrochen wird. Der junge Lehrer drängt auf den Beginn der Arbeit mit der Klasse. Bei seinem Inspektionsgang durch den Klassenraum hat er offensichtlich die Möglichkeiten bilanziert, der Abschluß dieser Bilanz wird von Just unvermittelt in den Arbeitsbeginn überführt.

Kramers Absicht, den Szenen einen "Gestus" und eine "Tiefenschärfe" zu geben, wird sinnfällig in der ersten Verhandlung des pädagogischen Rates über den Schüler Mark Hübner, der betrunken zu einer Exkursion erschienen war. Just hatte sich schützend vor den Schüler gestellt, nachdem er den Grund für dessen Verhalten herausgefunden hatte. Kramer und Ritschel verlagern die Schärfe aus dem Sitzungsraum auf den Hintergrund, auf die Straße, wo Schüler spielen. Das ist der Blick von Just, der sich für diese Schüler, für seine pädagogische Aufgabe interessiert und nicht für den Kreis der Schweiger, seine Kollegen, die im Vordergrund in der Unschärfe bleiben.

Darstellerisches Spiel, szenisches Arrangement und Bilderzählung durch die Kamera ergänzen einander. In den einzelnen Szenen wird jeweils einem dieser Elemente der Vorrang gelassen. So dominiert bei der Elternversammlung, als die Väter und Mütter von Just im Interesse der "Zukunft ihrer Kinder" die Fortsetzung des bisherigen Zensurenwindels verlangen, das dramatische Spiel der Darsteller, von der Kamera distanziert beobachtet. Wenn in der nachfolgenden Szene, diesmal auf der Gegenwartsebene, die Schüler von Justs Klasse die Wahrheit über den Tod des Lehrers erfahren wollen, gewinnt die Bilderzählung Vorrang. Der Rücken einer hell gekleideten Schülerin, der fast zwei Drittel der Bildfläche einnimmt, dominiert das Bild, wird zum Störellement für die Szene, die im dunklen Hintergrund abläuft, wo Kähne sich den Fragen stellt.



Und immer wieder wird die Region, der Handlungsort im weiteren Sinne, bestimmend in die Handlung eingebracht. Kramer hat die Geschichte in Ludwigsfelde angesiedelt, einer Kleinstadt im Randgebiet von Berlin, die ausschließlich von der Autoproduktion existierte. Hier war in den dreißiger Jahren ein Zweigwerk von Mercedes Benz etabliert worden, dessen Nachfolger Transporter fertigte, ein wichtiges Exportgut der DDR. Das Gespräch von Kähne mit Justs Geliebter Anne Marschall findet an einem Bahnübergang statt, im Hintergrund fährt ein Güterzug mit Autos vorbei. Bei der Reflexion seines Verhältnisses zu Strebelow, seiner Krise, die in einen schweren Herzanfall mündet, läuft Kähne auf einem Waldweg am Rande der Autobahn. Die

trennt den Zuschauer von Kähne, die Szene wird immer wieder durch vorbeijagende Autos in der Unschärfe im Vordergrund gestört. Kähne bewegt sich gegen den Strom der Zeit. Er erleidet einen lebensbedrohlichen Zusammenbruch, der durch dieses Bildmotiv vorbereitet wurde.

Am Ende des Films steht nicht wie im Roman die Konfrontation von Strebelow mit Kähne. Diese Phase ist im Film bereits abgeschlossen. Strebelow ist nicht mehr so wichtig. Wichtiger ist, wie bereits in den Erinnerungspassagen ausgeführt, die Arbeit mit den Schülern, das Vermächtnis von Just, wie Kähne nun verstanden hat. Kramer läßt Kähne mit Anne Marschall während der Pause reden, inmitten der Schüler, und die beiden Lehrer gehen im Gewimmel der Kinder unter. Die Kinder, die Schüler sind die Hauptsache in der ganzen Auseinandersetzung, ihnen überlassen die Filmmacher den Schluß.

III. Die Adaption des Buches von Görlich für den Fernsehfilm

Für Jurij Kramer, Jahrgang 1940 und damit Generationsgenosse des fiktiven Just, lag in der Vieldeutigkeit der Geschichte die Provokation, nach Möglichkeiten einer Filmadaption von Görlichs Roman zu suchen:

Ich habe die Geschichte auf mich bezogen gelesen. Und für mich stellt sie einen Konflikt dar, der sich nicht nur in den Klassenräumen und unter Lehrern abspielt. Mich hat besonders der Konflikt zwischen Strebelow und Just interessiert. Zwischen diesen beiden Menschen baut sich ein Spannungsfeld auf, in das viele Probleme der Vergangenheit und der Gegenwart eingebettet sind. Sie können und wollen einander nicht verstehen. Daraus entsteht oft Intoleranz, die zum Dogma führt. Und wo Dogmen aufeinanderprallen, ist kaum noch Platz für Einsichten.²

Darum billigt Kramer auch nicht allein dem Helden Just in seinem Scheitern als Einsamer in einer fremden Welt Tragik zu. Der Raum für die Tragik wird bei ihm weiter bemessen: "Ich wollte den Schuldirektor (Strebelow, P.H.) mehr als tragische Figur sehen, damit man versteht, warum Leute wie er die schweren Anfänge nicht vergessen können, manchmal Ressentiments gegen ein bestimmtes Gehebe von Jüngeren haben. Die zentrale Figur des Just wollte ich angreifbar machen durch einen Hauch von Arroganz."³ Es war jener gesellschaftsprägende Generationskonflikt, auf den Kramer in dieser dramatischen Kräftekonstellation hinwies und der seit Anfang der siebziger Jahre zwischen den "Gründern" der DDR und der nachwachsenden Generation entstanden war, die ihre Pläne nicht realisieren konnten, weil die Alten sich zunehmend als Behinderer erwiesen. Es war der bestimmende Widerspruch zwischen Beharren und Vorwärtsdrängen, der sich als "Stagnation" offenbarte und weniger als ein Jahrzehnt später den Staat DDR in den Abgrund stürzen ließ.

Der Roman von Görlich ging sein Thema moralisierend an und stellte am Schluß die Schuldfrage, die zur moralischen Verurteilung des Schuldirektors Strebelow führte, der den unbequemen jungen Kollegen allein ließ, sich dessen Lebenshaltung und Berufsauffassung versperrte. Kramer hingegen wertet politisch: Strebelow hat sich mit seinen Haltungen - Routine und Dogmatismus - nicht allein gegen Just gestellt. Er hat der erzieherischen Arbeit Schaden zugefügt, er weicht den Fragen der Schüler aus und dekretiert Meinungen. Sein Beharren hat zur Erstarrung in der schulischen Arbeit geführt und ihn selbst als Pädagogen scheitern lassen.

2 Zwei im Spannungsfeld. In: Tribüne, 28. 8. 1980.

3 Romanverfilmung: Akzente setzen. In: BERLINER ZEITUNG, 30./31. 8. 1980.

Just wiederum hat Einsamkeit und Fremdheit zur Attitüde entwickelt, was ihm als Arroganz ausgelegt wird. Deshalb ahnt niemand seine seelische Not, er muß allein bleiben und stirbt letztlich an seiner Einsamkeit. Just ist nicht der zentrale Held. Damit ist die Schuldfrage, bei Görlich als zentrales Problem aufgeworfen, in Kramers Film an den Rand gerückt. Es bleibt die Frage, was ein Mensch wie Just, der nicht ins Kollektiv "paßt", bei seinen Mitmenschen auszulösen in der Lage ist.

Im Mai 1977 - die Bearbeitung des Romans umfaßt einen Zeitraum von mehr als drei Jahren - notiert der Dramaturg Manfred Dorschan: "Was ist in Bewegung? Was tun nun die anderen?"⁴ Ausgehend von dieser Frage bestimmen Kramer und Dorschan die Erzählperspektive für den Film. Statt der drei unterschiedlichen Blickwinkel, die Görlich vorgegeben hatte - Erzählung aus der Gegenwartsperspektive, Rückblende und Brief erzählung - wollen sie, einen "Ich-Erzähler" wählen. Das Buch gibt die Figur des Kähne vor, hier schon ein Freund von Just. Man entschied sich für diese Varianten, wenn auch zwischenzeitlich erwogen wurde, die Geschichte aus der Sicht von Justs Geliebter, der Lehrerin Anne Marschall, zu erzählen. Das wäre die privaterere Perspektive gewesen, mit Kähne wurde die politischere gewählt, die auch den Alters- und beruflichen Weggenossen Kähnes, Strebelow, stärker in die Verantwortung nimmt.

Der zweite Schritt der Adaption galt der Suche nach einer Erzählebene, die jenen Konflikt transportieren konnte, auf den sich die Filmemacher festzulegen begannen:

Die Wahrheit sagen bzw. die Probleme offen darstellen oder im Interesse (der) Disziplin verschweigen, wegdücken. Aber andere (Schüler) und sich selbst belügen, kann schädlich sein. Ist es bei Görlich nicht. Der Erzähler zermartert sich selbst den Kopf; sein Verhältnis zu dem Neuen und dessen Lebenshaltung und pädagogischen Haltungen verändert sein Verhältnis zum alten Freund. Es



4 Unveröffentlichte Notizen von Manfred Dorschan, die dem Autor zu Verfügung standen.

ändert sich aber nichts an der Schule. Sie war gut, bleibt gut. Es war ein Intermezzo, das schnell vergessen werden soll - Die Konflikte liegen aber tiefer, als Görlich sie auslotet. - Tätige Arbeit deckt alles zu - wozu dann die Geschichte?⁵

Der Stoff, die literarische Vorlagen werden in ihren Grundlagen neu erschlossen, die Konzeption des Originalautors überprüft.

Für die Reflexionen des Buches mußten Handlungen gefunden und die Figuren in ihren Grundzügen fixiert werden. Auch hier lassen sich Kramer und Dorschan von den Vorgaben des Buches leiten, überprüfen diese aber anhand der neu definierten Figurenbeziehungen und des Fabelverlaufes. In der Figur des Just verzichten die Autoren des Filmdrehbuches Kramer und Ritschel auf die von Görlich vorgegebenen Extravaganzen seines Outfits und konzentrieren sich auf sein Auftreten in der pädagogischen Arbeit. Damit wird auch die Figur des Strebelow aufgewertet, der zum ernsthaften Kontrahenten Justs wird.

Eine Notiz Dorschans vom April 1978 - ein Jahr nach den ersten Notaten geschrieben - zeigt die genauere Fixierung der thematischen Absicht: "Der Tod eines Menschen, der Haltungen auslöst, Meinungen, Fragen, nicht so sehr das Biographische"⁶ und wenig später, im Sommer 1978, notiert Dorschan, damit die Erzählperspektive endgültig festlegend:

Rigoroser Vorschlag: Ganz von Kähne aus erzählen, aktiver seine Frau einbeziehen. Den Prozeß der Annäherung an Just erzählen und das Abgestoßensein, das Fremde, das bleibt, so daß sie keine Freunde werden. Seine Freundschaft zu Just erweist sich erst im Ringen mit Karl Strebelow - der sollte eher sein Freund sein oder bester Kamerad, Mitkämpfer. Alle wichtigen Vorkommnisse schlaglichtartig einbetten in den Prozeß seiner Auseinandersetzung mit sich selbst, mit seiner Frau, mit Karl und mit Anne.⁷

Damit ist nach den Notaten die verbindliche dramaturgische Struktur für die Verfilmung gefunden. Die folgenden Notizen weisen noch Detailkorrekturen aus, den Austausch in der Aufeinanderfolge der Episoden, Varianten von szenischen Lösungsvorschlägen. Der Kreis der handlungstragenden Personen wird erweitert, vor allem bekommen die Schüler mehr Handlungsmöglichkeiten. Eine Beschreibung der Fassung des Szenariums vom Januar 1979 zeigt schon die späteren Grundlinien des Films, die endgültige Aufeinanderfolge der Episoden, die Fixierung des Montageprinzips des Films. Spät erst lösten sich die Filmautoren von der Schlußlösung, wie sie im Buch vorgegeben war. Erst knapp vor Drehbeginn entschieden sich Kramer und Dorschan für einen neuen Schluß: Kähne und Anne Marschall im Gespräch auf dem Schulhof, inmitten

5 Ebda.

6 Ebda.

7 Ebda.

der tobenden Schüler, zwei Pädagogen, in ihre Aufgaben eingebunden, denen sie, durch Just und seinen Tod neu geprägt, weiterhin nachgehen.

In der Adaption gewann *Eine Anzeige in der Zeitung*, verglichen mit der Romanvorlage, an politischer Konkretetheit und an sozialer Tiefe. Günter Görlich, der Romanautor, stellte sich hinter diese Fassung. Das ist ein seltener Fall, wenn die Bearbeitung für ein anderes Medium in der adaptierten Literatur neue Qualitäten entdeckt und zutage fördert. Die Thesenhaftigkeit der Aussagen über Figuren und soziale Verhältnisse, die statuarischen Figurenbeziehungen im Roman wurden zu Entwicklungsprozessen aufgebrochen. Auch die Tragik-Konzeption erfuhr eine Erweiterung. Tragisch endet nicht nur der, der wie Just seinem Leben ein Ende setzt, weil er es nicht weiter selbstbestimmt leben kann, sondern auch der, dessen Kreativität verlorengegangen ist, der zum Zombie seiner Profession geworden ist und dabei seine lebendige Menschlichkeit eingebüßt hat: Strebelow.

Mit der Besetzung der Hauptrollen setzte Jurij Kramer den Weg fort, den er bei der Bearbeitung des Romans zum Drehbuch eingeschlagen hatte und widersprach bewußt dem Rollenklischee. Alexander Lang, Schauspieler und Regisseur am Deutschen Theater Berlin mit betont intellektuellem Persönlichkeitsprofil, war ein anderer Just als der des Romans: ein verschlossener, ungeduldiger Mensch, der seine Umwelt nicht vorsätzlich provoziert. Es ist sein Wesen, sein Drängen, das auf nichts und niemanden, am wenigsten aber auf sich selbst Rücksicht nimmt, was diese Provokation auslöst. Der Eindruck, er sei arrogant, entsteht aus seiner Geradheit und aus seinem Ungeschick, Kompromißbereitschaft zu signalisieren. Seinen Gegenspieler Karl Strebelow spielte Kurt Böwe, im DDR-Fernsehen sonst auf "positive" Rollen festgelegt, wie Lang ein intelligenter Schauspieler mit starker persönlicher Ausstrahlung, der den Persönlichkeitsverlust glaubhaft machen konnte, dem dieser "Pädagoge der ersten Stunde" unterworfen war.

Mit der Besetzung der Rolle des Kähne mit Hans Teuscher verstieß Kramer gegen die Zuschauererwartungen. Der vierschrötige Teuscher war im DDR-Fernsehen auf die Schufte festgelegt. Hier nun wurde ihm die Rolle eines "Suchers" übertragen, einer höchst verletzlichen Gestalt, die auch physisch gehandicapt ist (Herzbeschwerden), eines Grüblers. In der Darstellung durch Teuscher ist dieser Kähne ein Mann in der Mitte seiner Jahre, der sich ebenso wie Strebelow die Ruhe der Routine gönnen würde, hätte ihn nicht Just zuerst durch seine Anwesenheit, dann durch seinen unvermuteten Tod aufgeschreckt. Dadurch werden auch die Beziehungen zu seiner (jüngeren) Frau (Christine Schorn), aufgestört. Kähne beginnt sich neu die Sinnfrage für sein Leben zu stellen. Er durchläuft eine schwere Krise, aus der er gestärkt hervorgeht.

Die junge Anne Marschall, Justs Freundin, ist in der Darstellung durch Petra Barthel eine eher unscheinbare Frau. Die Liebesbeziehung zu Just ist kaum angedeutet. Sie scheint ihm ebenso wie er ihr fremd geblieben zu sein. Just hatte offenbar Schwierigkeiten, Beziehungen zu Frauen aufzunehmen. Nur einmal, als er angetrunken war, öffnete er sich gegenüber Eva Kähne mit seinem Erklärungsversuch über das "reine Herz des Lehrers". Sie scheint einen Frauentyp zu verkörpern, wie ihn Just gebraucht hätte: sensibel ohne Sentimentalität, Partnerin in jeder Beziehung. Kramer betont diese Möglichkeit auch in seiner Inszenierung, ohne sie freilich weiter auszubreiten. Drehbuch und Film sind äußerst streng angelegt.

Kramer dringt auf gattungspoetische Verdichtung der Vorgänge. In einem Gespräch mit dem Autor beschrieb Kramer 1981 seine Arbeitsweise: "Ich wollte im Film nicht nur die Fabel, sondern den Gestus, das `Wie` erzählen. Am Theater ist das eine Selbstverständlichkeit. Da sind Bühnenbilder und szenische Lösungen erforderlich, die über die vorgegebenen Räume hinausweisen. Ich habe versucht, diese Haltung für den Film zu übernehmen, d.h., die konkreten Dinge nicht nur so zu zeigen, wie sie naturgegeben sind, sondern wie sie sein können, ohne Schönfärberei und Originalitätshascherei."⁸ In einem Punkt freilich breitet Kramer seine Geschichte - nicht sehr überzeugend - aus. Während in der Fabelführung der Grund für Just Suizid mehr und mehr in den Hintergrund tritt, glaubt Kramer am Ende doch, diese Frage beantworten zu müssen. Die Antwort ist banal: Just war schwer krank, er hätte seinen Beruf auf die Dauer nicht mit aller Kraft ausüben können. Ein Arzt, Schulfreund von Just, gibt Kähne diese Auskunft und löst damit die assoziationsstiftende Vieldeutigkeit in banale Eindeutigkeit auf.

IV. Der geistesgeschichtliche Hintergrund

Daß eine germanistische Dissertation eine gesellschaftliche Diskussion provoziert, dürfte eher zu den Ausnahmen in der deutschen Geistes- und Wissenschaftsgeschichte gehören. 1967 gelang es einem Literaturhistoriker an der Berliner Humboldt-Universität, eine Auseinandersetzung auszulösen, die den Kreis der Fachöffentlichkeit sprengte und Grundfragen der sozialistischen

⁸ Um die Gegenwart kommt man nicht herum. Gespräch mit Jurij Kramer. Aufgezeichnet von Peter Hoff. In: Film und Fernsehen, 2/1981, S. 16; zur filmischen Realisierung vgl. auch: Schiener, Andreas, Die Erzählweise im Fernsehfilm *Eine Anzeige in der Zeitung*. Diplomarbeit der Fachrichtung Regie. Hochschule für Film und Fernsehen der Deutschen Demokratischen Republik, Potsdam-Babelsberg. 1984 (Ms., 50 S. mit Sequenztafel und Bildanhang).

Ethik zur Disposition stellte. Der Titel der in der Druckfassung rund dreihundert Seiten umfassenden Hochschulschrift versprach dabei keine Sensation: "Zeitkritik und Utopie in Goethes 'Werther'"⁹.

Peter Müller, Berliner des Jahrgangs 1936, sieht in Goethes jungem Helden das Urbild des autonomen modernen Menschen, der sich als Ganzheit selbst verwirklichen will, der durch seine soziale Umwelt eine umfassende Desillusionierung erfährt und in die Vereinzelung gedrängt wird, und der, vereinsamt und vereinzelt in einer ihm fremd werdenden Welt, endlich nur noch einen Weg zur "Bewahrung seiner individuellen Würde und Selbständigkeit" sieht: den Tod durch eigene Hand. "Kraft seiner wahren Penetrationsfähigkeit sieht er den Tod unaufhaltsam auf sich zu kommen. Doch weist er alle Übereilung und jede Form eines unwürdigen Abgangs ab. Er wahrt die Würde einer selbständigen Individualität dadurch, daß er in vollem Bewußtsein der Unaufschiebbarkeit solcher Entscheidung die Vernichtung selbst vollzieht. Nicht das Schicksal führt den tödlichen Streich gegen ihn, sondern er selbst als selbständig handelndes Wesen hilft sich. Der Selbstmord als die ins Negative gewendete Form der Selbsthilfe ist in Werthers Situation die einzige Chance, seine individuelle Selbständigkeit doch noch durchzusetzen."¹⁰

"Selbstvollendung im Tode" überschrieb Müller jenes Teilkapitel seines Buches, in dem er Werthers Versuch würdigt, sich der "Macht des Schicksals" entgegen zu stellen. "Wenn er letzten Endes der Macht des Schicksals unterworfen bleibt, so sucht er doch in gewaltiger subjektiver Anstrengung dem Schicksal alles abzurufen, was ihm als Vereinsamten, Vereinzeltem überhaupt möglich ist. Und das ist nicht wenig."¹¹ Das mußte in der DDR der späten sechziger Jahre als Provokation wirken. Selbstmord galt als Flucht vor den Forderungen des Lebens, als Verweigerung und nicht, wie Müller dies hier am Beispiel des Werther postuliert, als Selbstbehauptung¹².

Noch vor der Veröffentlichung von Müllers Dissertation in der preisgünstigen "Tapetenreihe" der "Germanistischen Studien", so genannt nach der

9 Müller, Peter, *Zeitkritik und Utopie in Goethes "Werther"*, Berlin 1969 (Germanistische Studien).

10 Ebd., S.183f.

11 Ebd.

12 In diesem Zusammenhang muß der besondere Umgang mit Literatur in der DDR (und in den anderen sozialistischen Ländern) berücksichtigt werden. Man war hier gewohnt, Literatur in direktem aktuellem Kontext zu lesen und zu verstehen. Vier Jahre erst lag damals, 1967, die "Prager Kafka-Konferenz" zurück, die im Mai 1963 den 80. Geburtstag des Schriftstellers zur Auseinandersetzung um die Gegenwärtigkeit seines Werkes genutzt hatte und damit eine Diskussion provozierte, die in das 11. Plenum des ZK der SED 1965 und in den "Prager Frühling" von 1968 mündete.

Umschlaggestaltung, einem Streifenmuster auf dem Pappband, griff die Ost-Berliner Kultur-Wochenzeitung SONNTAG in ihrer Serie "Disput" die Werther-Problematik in ihrer Bedeutung für die Gegenwart auf. Unter der Überschrift "Wenn nicht alle Blümenträume reifen" stellte sie einem Auszug aus Müllers Untersuchung und einem Porträt des Verfassers eine Umfrage unter Leipziger und Berliner Studenten gegenüber. Es waren mit Sicherheit nur Stichproben unter den Studenten an beiden Universitäten, repräsentativ waren ihre Antworten mitnichten. Von Interesse sind sie trotzdem, gewähren sie doch in bestimmten Grenzen Einblick in das Denken junger Menschen zu dieser Zeit vor nunmehr rund dreißig Jahren.

"Halten Sie die Werther-Problematik für aktuell?", fragte die SONNTAG-Redaktion. Dabei zeigten sich deutlich Positionsunterschiede zwischen den Germanistik-Studenten der Humboldt-Universität Berlin (3. Studienjahr) und ihren Kommilitonen von den Journalistischen Fakultät (4. Studienjahr) der Leipziger Karl-Marx-Universität, dem "Roten Kloster". Nicht allein deshalb, weil die Leipziger Befragten männlich, die Berliner zum großen Teil weiblich waren. Es zeigen sich grundsätzliche unterschiedene Haltungen bei der Ansatzsuche zur Problemlösung.

Der damals 25-jährige Journalistikstudent Rolf Richter erklärt: "Die Leiden und die Tragik des jungen Werther sind gegenstandslos geworden. Jedoch in seinen Lebensansprüchen und -anforderungen, seinen Träumen, seiner Aufgeschlossenheit, Kompromißlosigkeit, seinem Streben, alle körperlichen und geistigen Anlagen zu entfalten, sollten wir ihm naheifern, um unsere Zeit besser zu erkennen, in ihr allseitiger, bewußter und vortrefflicher zu wirken."¹³ Dagegen verweist der Berliner Germanistik-Student Jürgen Schütz auf Beispiele aus dem eigenen Berufszweig, die für Tragik in der realsozialistischen Gesellschaft der DDR stehen: "Lehrer, die für bestimmte Fächer ausgebildet, in diesen zu höchsten Leistungen fähig sind, werden in anderen Fächer eingesetzt; Lehrerstudenten, die während ihres Studiums eine Entwicklung durchmachen, die zeigt, daß sie für eine andere als die pädagogische Tätigkeit mehr geeignet sind, müssen trotzdem die Tätigkeit an einer Schule aufnehmen, da sie für diesen Beruf ausgebildet wurden. In diesen Fällen ist die volle Entfaltung der betreffenden Persönlichkeit nur im Gegensatz zu den gesellschaftlichen Anforderungen möglich. Schließt aber die Verwirklichung des totalen Lebensanspruchs nicht auch die Übereinstimmung mit den Anforderungen der Gesellschaft ein?"¹⁴ Interessant an dieser Äuße-

13 In: SONNTAG Nr. 48/1967, S.6.

14 Ebda.

rung ist, daß Schulz den Verlust an Produktivität im Beruf als Moment des Tragischen wertet; eine Ansicht, die auch in Görlichs Buch und Kramers Film *Eine Anzeige in der Zeitung* durch den Lehrer Just vertreten wird.

Die Studentin Katja Kamp von der Berliner Universität weiß offenbar um die Schwierigkeiten, die der Anspruch auf Selbstverwirklichung in der DDR-Gesellschaft nach sich ziehen kann, und erklärt:

Ich meine, daß man innerlich einen totalen Lebensanspruch haben kann, da nur so die Möglichkeit zur Selbstverwirklichung gegeben ist. Ohne diesen Anspruch gäbe es keine Entwicklung. Man darf ihn aber nicht nach außen wirksam werden lassen, um nicht in Konfliktsituationen mit seiner Umwelt zu geraten.¹⁵

SONNTAG-Redakteurin Jutta Voigt kommentiert diese Auffassung:

Nach den Sternen greifen, ohne den Boden unter den Füßen zu verlieren, Koordination der subjektiven Ideale mit den gesellschaftlichen Erfordernissen wäre das Ehrlichere. Aktuell aber sind vor allem die Konflikte, die sich erst aus den neuen menschlichen Möglichkeiten des sozialistischen Systems entwickelt haben.¹⁶

Dabei verneint sie die Fortexistenz des tragischen Potentials in der Werther-Problematik:

In unserer Welt ist die allseitige Ausbildung der Persönlichkeit vorrangig-gegenwärtige Aufgabe. Auf der Tagesordnung stehen nicht (Rolf Richter) die Leiden und die Tragik des jungen Werther, sondern seine Ansprüche, seine Empfindungsfähigkeit und Aufgeschlossenheit, das Streben, die Welt sich anzueignen und nach seinem (und der Gesellschaft) Bilde zu formen. Auf der Tagesordnung stehen aber auch Probleme, die sich aus der Totalität des jugendlichen Lebensanspruchs - der noch nicht durch gesellschaftliche Erfahrung relativiert ist - ergeben. 'Das Unmögliche verlangen, um das Mögliche zu erreichen' ist eine gute Maxime.¹⁷

Für Jutta Voigt besteht der Werther-Konflikt in der bürgerlichen Gesellschaft des politisch-ideologischen "Westens" fort, der Selbstmord vollzieht sich hier in der Flucht in den Rausch, die Mode, die Musik, während in der sozialistischen Welt "die Gesellschaft bereit ist, in Konfliktsituationen jedwede Unterstützung zu gewähren." Die Journalistin zieht daraus für die sozialistische Gesellschaft den Schluß: "Der junge Mensch ist dem 'blauen Frack mit gelber Weste' also glücklich entwachsen."¹⁸

15 Ebda, S. 8.

16 Ebda, S. 7.

17 Ebda.

18 Ebda.

Diese Auffassung vom Ende der Tragik mit dem Sieg des Sozialismus ging auf eine andere Diskussion zurück, die in diesen Jahren in der DDR geführt wurde, die Debatte über das Ende der antagonistischen Widersprüche in der sozialistischen Gesellschaft. Damals war es vor allem der Politökonom Jürgen Kuczynski, der solchen Ansichten heftig widersprach und das Fortwirken antagonistischer Widersprüche als Triebkräfte der gesellschaftlichen Entwicklung verteidigte. Eine, wie sich bald zeigte, wichtige Mahnung, deren Nichtbeachtung die marxistisch-leninistische Philosophie in den folgenden Jahren bis hin zum Untergang der DDR in die Bedeutungslosigkeit brachte

Daß das Werther-Problem mit dem propagierten "Sieg des Sozialismus" beileibe nicht gelöst wurde, daß die jungen Menschen dem "blauen Frack mit gelber Weste" noch nicht "glücklich entwachsen" waren, zeigte sich in der relativ häufigen Aufnahme des Werther-Motivs in die Literatur der Zeit. Ulrich Plenzdorf, Szenarist bei der ostdeutschen Filmgesellschaft DEFA, schrieb zu dieser Zeit, 1968, das Drehbuch für einen Film "Die neuen Leiden des jungen W.", das von der DEFA nicht zur filmischen Realisierung angenommen wurde. Eine bundesdeutsche Verfilmung 1976 blieb bei der Fernsehausstrahlung unter den Zuschauern in der DDR wirkungslos, da ihr der Hintergrund fehlte, auf dem das Buch vom Autor angesiedelt worden war: die DDR der späten sechziger Jahre. In der DDR wurden *Die neuen Leiden* in einer Bühnenbearbeitung am Landestheater Halle/Saale uraufgeführt und von mehreren Bühnen nachgespielt. Bei Plenzdorf ist der blaue Frack durch die blauen Hosen aus doppelt gewebtem Leinen mit den vernieteten Nähten ersetzt, gegen die von den DDR-Mächtigen zuerst Sturm gelaufen wurde, bis sie vor den Kult-Beinkleidern aus dem Land des Hauptfeindes kapitulierten und sie schließlich sogar in "Gestattungsproduktion" exportwirksam selbst herstellten. Plenzdorf ließ seinen Anti-Helden Edgar Wibeau ein Credo zu diesen Hosen sprechen, dabei die "echten" verteidigend, die nur von Jungen getragen werden können und jeden "Funktionärs-Fettarsch" schonungslos vorführen.

Edgar W., ein Maximalist, setzt seinem Leben schließlich selbst ein Ende, weil er in der real existierenden Gesellschaft keine ausreichende Möglichkeit der Selbstverwirklichung sieht. Oder war es nur ein "tragischer Unglücksfall"? Plenzdorf läßt die Wertung offen, obgleich er keinen Zweifel an seiner eigenen Meinung läßt. Das Hallenser Theater (an dem auch der spätere Fernsehregisseur Jurij Kramer als Schauspieler engagiert war) wurde zum Wallfahrtsort für Theaterbegeisterte der DDR, Werther zum "Zeitgenossen", um eine Floskel jener Jahre zu gebrauchen, mit der das Fortwirken historischer Thematik und ihrer Träger in tradierten Stücken (Hamlet, Faust, Egmont usw.) umschrieben wurde.

Zwischen der *Werther*-Debatte um die Arbeit von Peter Müller, dem *neuen W.* von Plenzdorf, Günter Görlichs Roman *Eine Anzeige in der Zeitung* und der Adaption dieses Buches durch Jurij Kramer lagen mehrere Jahre, in denen die Innenpolitik der DDR einige Wendungen vollzog. Honecker löste Ulbricht ab (1971) und setzte dessen Harmonieillusion um die "sozialistische Menschengemeinschaft" das populistische Programm der "Hauptaufgabe" entgegen, die ständige Verbesserung der materiellen und kulturellen Lebensbedingungen des Volkes. Materielle Absicherung und relativer Wohlstand machten aber wohl erst recht die Defizite der realsozialistischen Gesellschaft deutlich: Wohlbefinden war allein damit nicht zu erreichen. Die gesellschaftlichen Grenzziehungen waren für die Selbstverwirklichung des Individuums zu eng. Was Gesellschaftswissenschaftler auszusprechen sich scheuten, fand in der Kunst seinen Ausdruck.

Wie Goethe seinen Werther, stellte auch Görlich seinen Just in eine ihm fremde Umwelt, in der er ein Einsamer bleibt, nicht verstanden, mißtrauisch betrachtet. Sein Freitod, wodurch immer er ausgelöst worden sein mag (Görlich deutet die möglichen Gründe nur an), ist eine Provokation der Gesellschaft, die sich entscheiden muß, wie sie ihn hinzunehmen bereit ist. Görlich betont zudem das Problem der Selbstentfremdung des Individuums und seiner Entfremdung von der sozialen Umwelt. Dafür steht der Titel. Erst aus einer Anzeige in der Zeitung erfährt Justs Freund Kähne von dessen Tod, zudem in einer vieldeutigen Formel, die er aufschließen muß.

Auch in Görlichs Buch sind Motive und Methoden der Darstellung aus Goethes Frühwerk nachweisbar. Görlich wählt für einen seiner drei Erzählstränge die Briefform, reflektiert sie über eine Mittlerfigur, vergleichbar dem goetheschen "Herausgeber", stellt jedoch in den Mittelpunkt eine eigenständige Erzählung, in der DDR angesiedelt, wie bei Goethe in einer Kleinstadt, die Bemühungen des Lehrers Kähne um die Aufklärung des Todes seines Freundes Just, eine Auseinandersetzung mit der DDR-Gesellschaft und ihrer Ideologie, die - siehe oben - keine Tragik und somit auch nicht Justs Suizid dulden zu können glaubt. Wenn der Roman auch später Schulstoff wurde, so löste er doch bei seinem Erscheinen 1976 zunächst Diskussionen um den Selbstmord des Manfred Just aus.

In den Diskussionen um Görlichs Roman *Eine Anzeige in der Zeitung* spielte seinerzeit der Werther-Bezug kaum eine bestimmende Rolle. Er war freilich auch weniger deutlich als in Plenzdorfs Filmszenarium bzw. Bühnenstück. Plenzdorf bezog sich nicht nur im Titel "Die neuen Leiden des jungen W." direkt auf das literarische Vorbild; er griff auch das Sujet auf, die Liebesgeschichte, mit der er ironisch spielte und die dennoch auf den tragischen

Schluß hinarbeitete, der dann jedoch wieder in einer ironischen Wendung aufgehoben wurde. Der Tod durch eigene Hand bleibt bei Plenzdorf Spiel, eine Möglichkeit, die nicht akzeptiert zu werden braucht.

Anders bei Görlich, aber auch bei Kramer. Der Bezug auf den berühmten Goethe-Roman läßt sich motivisch erschließen. Die Personen erlauben nur indirekten Vergleich mit ihren Vorbildern: Just ist nicht Werther, Kähne nicht Albert, und Lotte gar ist unauffindbar, will man die Sympathie zwischen Manfred Just und Eva Kähne nicht überbewerten, die nur einmal, beim Lehrerfest, spürbar wird. Motivisch, aber auch strukturell ist das Vorbild bei Görlich dennoch auszumachen. Da ist Justs Maximalismus, der den jungen Lehrer nicht ertragen läßt, daß er seinen Lebensanspruch reduzieren muß. Da ist die Einsamkeit des Just in einer Welt, die ihre Angelegenheiten wohl geordnet hat und in die er sich nicht fügen kann; der Umstand, daß er ein Fremder unter Fremden ist und bleibt, in Gefahr, auch sich selbst fremd zu werden. Nicht zufällig fragt der frustrierte Strebelow seinen alten Freund Kähne, auf Just bezogen: "Meinst du, er paßt zu uns?"

In seiner Struktur offenbart der Roman das Vorbild durch die Verwendung der beiden Erzählebenen, die auch Goethe benutzte, die der Brief erzählung (bei Görlich im letzten Teil des Romans) und die des Herausgeberkommentars, hier in den Reflexionen Kähnes über den toten Freund. Görlichs Erzählung setzt nach der Katastrophe ein, er will die Wirkungen beschreiben, die der Selbstmord Justs ausgelöst hat, und so fügt er eine dritte Erzählebene ein, die in der Gegenwart angesiedelt ist und die - Umkehrung des Goetheschen Prinzips - die "Hinterbliebenen" zu Entscheidungen zwingt. Görlich nimmt das Werther-Motiv nicht wie Plenzdorf nur auf und stellt es in eine neue Zeit, für die es - die Reaktion auf Peter Müllers Dissertation und die Umfrage unter den Studenten beweisen es - durchaus noch Bedeutung hat. Er führt es auch in dieser neuen Zeit aus, sucht in den Reaktionen der anderen das Bild des "neuen W." Manfred Just.

Eine Anzeige in der Zeitung

Ein Film des Fernsehens der DDR nach dem gleichnamigen Roman von Günter Görlich
Szenarium: Jurij Kramer/ Dramaturgie: Manfred Dorschan/ Regie: Jurij Kramer/ Produktionsleitung: Erich Biedermann/ Kamera: Franz Ritschel/ Musik: Uwe Hilprecht/ Szenenbild: Werner Jagodzinski/ Schnitt: Brigitte Hujer/ Ton: Rudi Woska/ Rolf Rausch

Filmlänge: 93 min.

Darsteller: Hans Teuscher (Herbert Kähne)/ Christine Schorn (Eva Kähne)/ Alexander Lang (Manfred Just)/ Kurt Böwe (Karl Strebelow)/ Petra Barthel (Anne Marschall)/ Manfred Richter (Sportlehrer)/ Bruno Carstens (Hausmeister)/ Peter Sturm (Vater Just) u.a.

Erstausstrahlung: 31. August 1980

Dagmar Arnold

Ein Mann will nach "unten"

"Wenn so ein Laubberg fertig ist. Hast du nicht auch manchmal Lust, ihn wieder auseinanderzutreiben?"

Die Fabel

Der Film *Pause für Wanzka* erzählt die Geschichte des Kreisschulrates Gustav Wanzka, der diese Tätigkeit nach fünfzehn Jahren aufgibt, um die letzten vier Arbeitsjahre bis zur Pensionierung als Lehrer tätig zu sein. Er kommt nach Mirenberg, nimmt seine Arbeit als Fachlehrer für Mathematik auf und wird der Klassenleiter der 5c. Das Sich-Wiedereinfügen in die Praxis, das Arbeiten nicht nur als Pädagoge, sondern innerhalb eines sich als Kollektiv verstehenden Lehrerkollegiums führt zu Konflikten. Bei einem seiner Schüler, Norbert Kniep, entdeckt Wanzka eine ausgeprägte mathematische Begabung. Wanzkas pädagogische Methoden, seine Weigerung, sich an die ihm doktrinär und subjektfeindlich erscheinende Praxis an der Schule anzupassen und seine spezielle Förderung (wohl auch Bevorzugung) Norberts führen zu einer Zuspitzung des Konflikts mit dem Pädagogenkollektiv. Dieses wird vor allem durch die Schulleitung (Zabel/Bartureit) und durch den Kollegen Seiler repräsentiert. Das Pädagogenkollektiv wirft Wanzka vor, die Kinder gegen die Ordnung der Kollegen zu erziehen und darüber hinaus aufsässiges und disziplineloses Verhalten zu unterstützen. Nach einigen 'Vorfällen' wird Wanzka zunächst die Klassenleitung der 5c entzogen, er unterrichtet nur noch als Fachlehrer für Mathematik. Er zieht sich leicht resigniert zurück und widmet sich ganz der Förderung Norberts, um dessen Schwächen in anderen Fächern zu beseitigen und ihm dadurch den Besuch der Erweiterten Oberschule zu ermöglichen. Die Krise spitzt sich zu, als über die Delegation Norberts zur Mathematikolympiade entschieden werden soll. Bis auf einige Kollegen stimmen alle gegen diese Delegation. Wanzkas Bemühungen um die Förderung Norberts sind gescheitert und dessen Zukunft erscheint - gemessen an seinen potentiellen Fähigkeiten - verdorben. Wanzka resigniert, er wird Mirenberg verlassen. Ob er

dem Ruf, wieder auf seinen alten Posten als Kreisschulrat zurückzukehren, folgen wird, oder endgültig in den Ruhestand gehen wird, bleibt offen.

Den Ausgangspunkt für die vorliegende Fallstudie der *Pause für Wanzka* bilden dramaturgische Fragen. Die verwendeten Stilmittel orientieren sich an einem für das DDR-Fernsehspiel typischen Muster, aber es fallen offenbar 'bewußte' Unstimmigkeiten auf. Zu nennen ist insbesondere die Wertung der Figuren, die unklar ist. Die Handlungsmotivationen der Figuren (vor allem die Wanzkas) erscheinen nicht immer plausibel. Der Schluß des Films ist, gemessen an sonst typischen Schlußlösungen, als außergewöhnlich zu bezeichnen. Aber auch die Entstehungsgeschichte des Romans sowie die seiner Adaptierung sind in diesem Zusammenhang interessant, weshalb auf sie zunächst eingegangen werden soll.

Der Roman und seine Adaptierung

Im Jahr 1968 veröffentlichte Alfred Wellm im Aufbau-Verlag seinen Roman *Pause für Wanzka oder die Reise nach Descansar*. Der Stoff interessierte sowohl die DEFA, als auch den Deutschen Fernsehfunk. Im Dezember 1968 bereits schloß die DEFA einen Optionsvertrag für eine Verfilmung mit dem Verlag. Frank Beyer erarbeitete mit Jurek Becker und Wellm eine Drehbuchfassung. Das Projekt wurde nicht genehmigt. Erst zwanzig Jahre später schien eine filmische Bearbeitung möglich. Vera Loebner, die Regisseurin der *Pause für Wanzka*, begann 1986 mit konkreten Planungen; 1989 fanden die Dreharbeiten statt, ausgestrahlt wurde der Film im Januar 1990. Er blieb relativ unbeachtet.

Bereits Im Sommer 1963 wird das noch im Werden begriffene Manuskript des Romans von Erwin Strittmatter dem Aufbau-Verlag empfohlen, im Mai 1967 beginnt eine intensive Zusammenarbeit Wellms mit dem Lektorat. Um die Aussicht auf eine Genehmigung des Romans bei der Hauptabteilung Verlage zu erhöhen und eine Druckfreigabe zu erhalten, verändert Wellm auf Drängen des Verlags den Schluß. Ursprünglich scheitert der Junge Norbert Kniep bei der Olympiade, Wanzka resigniert und beginnt die immer wieder aufgeschobene Reise nach Descansar zu planen. In der veröffentlichten Romanfassung benutzte Wellm eine Deus ex machina-Figur, um den Schluß akzeptabler zu gestalten: Ein Mathematikprofessor wird während der Mathematikolympiade, auf die Wanzka Norbert schmuggelt, auf den Jungen aufmerksam, erkennt dessen hohe Begabung und setzt sich für seine weitere Förderung ein. Der Konflikt wird in positiver Weise gelöst, allerdings außerhalb des Sy-

stems Volksbildung. Durch diesen neuen Schluß kommt es gegen Ende des Romans zu einigen Unstimmigkeiten in bezug auf die Handlungsmotivationen. So wirkt beispielsweise Wanzkas Entscheidung, den Jungen trotz des Fehlens einer Delegation zur Mathematikolympiade zu bringen, nicht mehr plausibel. Denn eine Folge seiner Resignation ist ein Bruch mit seinem Protegé Norbert, den zu unterstützen Wanzka nicht mehr sinnvoll erscheint und den Wanzka aus seiner Enttäuschung heraus sogar brutal abweist. Zugleich entfernt er sich in den letzten Arbeitswochen als Lehrer von seinen ursprünglichen pädagogischen Prinzipien und übernimmt sogar die 'Dompteur-Methoden' seiner Gegenspieler.

Noch vor der Veröffentlichung wurden zwei Gutachten eingeholt. Diese waren gegensätzlich in ihrer Beurteilung des Romans: Ilse Hörning von den *Weimarer Beiträgen* wurde zur Befürworterin des Romans, der Pädagoge Paul Saupe zu einem engagierten Kritiker. Er bemängelte vor allem, daß Wellms elegischer Ton Zweifel an der "Erfüllbarkeit humanistischer Ideale im Sozialismus" aufkommen lasse.¹ Der Streit setzte sich innerhalb des Verlages fort. Schließlich wurde die zuständige Behörde, die Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel im Ministerium für Kultur, eingeschaltet. Margot Honecker, die Volksbildungsministerin, war vehement gegen eine Veröffentlichung. Dann geriet das Manuskript in die Hände Walter Ulbrichts. Carsten Wurm schreibt: "Vermutlich um den zunehmend eigenwilliger werdenden Kronprinzen Erich Honecker in die Schranken zu weisen, dekretierte Ulbricht in der Sitzung: 'Nu', so schlecht sei der Roman doch gar nicht, man könne ihn ruhig drucken. Die Genossin Honecker müsse zugeben, daß in ihrem Verantwortungsbereich nicht alles in Ordnung sei."² Im Januar 1968 bekam der Verlag die Druckgenehmigung, Anfang September begann die Auslieferung des Buches. Das öffentliche Echo war groß. Heftige Debatten wurden in Zeitungen und Fachzeitschriften geführt. Nicht der Roman als Kunstwerk stand im Vordergrund der auch von weiten Leserkreisen getragenen Debatte, sondern sein Thema: der Lebensbereich Schule, das heißt das Volkssystem der DDR. Über dieses war nämlich - wie Carsten Wurm anmerkt - bislang in der Presse und Literatur durchweg in superlativischen Erfolgsmeldungen berichtet worden. Wellms kritische Darstellung hatte durch die Schilderung der Zustände 'an seiner Schule in Mirenborg' einen empfindlichen Nerv getroffen. Die Reaktionen bewegten sich von wütender Ablehnung bis zu begeisterter Anerkennung der Figur Wanzka und des Romans insgesamt. Im März des Jahres 1969, das Pro-

1 Wurm, Carsten, Nachwort. In: Alfred Wellm: Pause für Wanzka oder die Reise nach Descansar, Leipzig 1995, S. 356.

2 Ebda, S.358.

jekt von Beyer für eine Wanzka-Verfilmung war gerade abgelehnt worden, erhielt Alfred Wellm für *Pause für Wanzka* den 'Heinrich-Heine-Preis' der Deutschen Akademie der Künste in Ostberlin.

Wenngleich sich die Filmfabel weitgehend an der literarischen Vorlage orientiert, so ist doch auf die unterschiedliche Erzählperspektive hinzuweisen. Wellms Roman ist durch eine reflektorische subjektive Erzählhaltung gekennzeichnet. Gustav Wanzka bewältigt schreibend eine tiefe emotionale Krise, in die er im Verlauf seiner vierjährigen Tätigkeit als Lehrer in Mirenberg geraten ist. In diesen - wie es der Ich-Erzähler Wanzka nennt - 'gläsernen Tagen' erinnert er sich an seine Tätigkeit (größtenteils in chronologischer Abfolge, was die Ereignisse in Mirenberg betrifft) als Lehrer, befragt sich, zweifelt, legt Rechenschaft ab. Eingestreut sind Erinnerungen aus seinem Leben: die Kindheit, das Junglehrerdasein, die Ehe.

Der Film sucht einen anderen Weg. Bei der Neuerschließung des Stoffes, der Suche nach einer Erzählperspektive, wird auf diese Rückblendentechnik verzichtet. Wanzka ist gleichwohl der Protagonist im Film. Wir begleiten ihn (in jeder Szene des Films ist Wanzka präsent!), sehen vieles aus seiner Perspektive. Wir sehen aber auch Wanzka selbst in seinem Agieren, Verhalten. Es handelt sich um eine im DDR-Fernsehspiel häufig auftretende Dramaturgie der Zentralgestalt. Dahinter steht eine Konvention, die entstanden ist in Hinblick auf die spezifische Fernsehrezeptionssituation. Um den Zuschauer direkt ansprechen und einbeziehen zu können, wird eine Hauptfigur ins Zentrum der Filmhandlung gesetzt, die in bezug auf den Rezipienten neben der des Vorbildes auch eine Kommunikationsfunktion übernimmt. Diese Dramaturgie der Zentralgestalt führt zu einer uneinheitlichen Erzählposition, welche eine direkte Identifizierung mit Wanzka bis zu einem gewissen Grad verhindert. Denn das Abrücken von der dezidierten Ich-Erzählerposition (die im Film auch kaum realisierbar wäre) und somit von der die literarischen Form prägenden Reflexion bewirkt eine Distanz zur Filmfigur Wanzka.

Die Struktur des Films

Zwei Handlungsstränge, die ineinander verwoben sind, stehen im Mittelpunkt. Zum einen ist es die Geschichte um die Förderung des Mathematikgenies Norbert Kniep. Zum anderen ist es die Konfrontation Wanzkas als ehemaliger Funktionär und Entscheidungsträger mit der Praxis der Schule. Der Filmaufbau läßt drei große Einheiten erkennen. In den ersten ca. 60 Filmminuten wird der zentrale Konflikt entwickelt. Es kommt zur Kollision der widerstreitenden

Positionen. Dann verlangsamt sich der Erzählrhythmus. Ein retardierendes Element läßt den Konflikt fast verschwinden, erst gegen Ende dieser dramaturgischen Einheit wird er wieder sichtbar. In der letzten Phase erfährt der Konflikt seine Zuspitzung, wieder gibt es eine Kollision, sie endet in der 'Katastrophe'.

Die Besonderheiten des dramaturgischen Aufbaus in *Pause für Wanzka* werden im Vergleich zur 'typischen' Dramaturgie eines DDR-Fernsehspiels deutlich. In Fernsehspielen wie beispielsweise *Karla* oder *Der Direktor*³, die beide ebenfalls die Schule als Handlungsraum und Thema haben, bilden soziale Probleme den Ausgangspunkt, zu denen die handlungstragenden Figuren zu diesen in Bezug gesetzt werden. Das soziale Verhalten wird gezeigt, ebenso richtiges und falsches Reagieren auf den entwickelten Konflikt. Die Auseinandersetzungen werden vor allem über den Dialog vermittelt, in Gesprächen wird die Auseinandersetzung thematisiert. Argumentationen treffen aufeinander, der Konflikt wird verhandelt.⁴ So erst können die Personen beginnen, sich zu korrigieren. Die Folge ist eine Optimierung des Sozialverhaltens und damit die Lösung des Problems durch die handelnden Personen.

Macht und Hierarchie

Gustav Wanzka wird präsentiert als einer, der freiwillig Macht abgibt, der das Lehrersein nicht als Degradierung im Vergleich zur Tätigkeit eines Kreisschulrates begreift, sondern hier hofft, seinen Wunsch nach direkter Pädagogik ausleben zu können. Das beinhaltet die Freude am Unterrichten und die Förderung individueller Fähigkeiten der Schüler. Wodurch ist nun die Konfrontation mit der Schulpraxis gekennzeichnet und wie reagiert Wanzka darauf?

Zwei Vorfälle, die direkt mit Wanzkas Schützling Norbert zu tun haben, bereiten die Kollision vor. Dabei ist interessant, daß beide Ereignisse nicht sofort diskutiert und gelöst werden, sondern zunächst offen bleiben. Zum einen

3 Bei *Karla* handelt es sich um einen 1965 gedrehten DEFA-Film unter der Regie von Hermann Zschoche, *Der Direktor*, ein Fernsehfilm von Erich Schlossarek und Helmut Krätzig, entstand im Jahre 1981.

4 Vgl. Kaltoven, Günter, *Das Bild das deine Sprache spricht*, Berlin 1962. Kaltoven stellt Überlegungen zum Verhältnis Bild und Wort (Dialog) im Fernsehspiel an und konstatiert, daß dem Wort die Dominanz gehöre. Das Wort, der Dialog sei handlungsbestimmend, sei der dramatische Motor des Fernsehspiels. Die Funktion des Bildes sei die Demonstration des dramaturgischen Raumes und die Sichtbarmachung von Gedanken und Gefühlen. "Das Bild erst ermöglicht - vornehmlich in der Nah- und Großaufnahme - die dramatische Steigerung und eigentliche emotionale und gedankliche Höhepunkte. Aber es wird geleitet, in jeder Phase begründet und weitergeführt vom Wort, vom dramatischen Dialog." S.40f.

handelt es sich um eine Disziplinlosigkeit Norberts, für die er öffentlich (alle Schüler, Schülerinnen und Lehrer sind auf dem Schulhof versammelt) gerügt wird. Die Pionierleiterin nimmt ihm sein Halstuch ab.⁵ Wanzka fühlt sich als Klassenleiter übergangen, und wird Zabel und Bartureit gegenüber ausfallend. Er entdeckt die Ursache für Norberts Disziplinlosigkeit⁶, teilt dies aber seinen Kollegen und Kolleginnen nicht mit.

Zum anderen handelt es sich um eine Ohrfeige, die Kollegin Manthey Norbert gibt, wohl weil er sie provoziert hat. Speziell im letzteren Fall wird deutlich, daß alle Beteiligten eigentlich unfähig sind, konstruktiv mit Konflikten umzugehen. Die weinende Kollegin sitzt im Lehrerzimmer, die anderen stehen hilflos und verstört um sie herum. Wanzka ist verwundert, weil soviel Aufhebens gemacht wird darüber, daß die Kollegin sich "hat hinreißen lassen", Direktor Zabel verschiebt die Klärung auf das anstehende Lehrerfest und die dazugehörige Aussprache, einzig der Sprachenlehrer Bintzeck versucht den pädagogischen Diskurs zu eröffnen, indem er auf das *Pädagogische Poem* Makarenkos hinweist, wo zu lesen ist, daß jedem Erzieher eine Ohrfeige zustehe. Sein Einwand bleibt jedoch ohne Resonanz.

Die Konfrontation mit der Schulpraxis führt bei Wanzka zunächst zu Verwunderung. Er begreift nicht, weshalb seine Kollegen und Kolleginnen auf diese ihm nicht dramatisch erscheinenden Vorfälle mit dieser Intensität reagieren. Andererseits ist es nicht die Bestrafung Norberts an sich, die ihn ausfallend werden läßt, sondern die Tatsache, daß er sich übergangen fühlt. Wanzka sieht sich mit seinem Wiedereintritt in den Schuldienst einer sozialen Struktur gegenüber, die geprägt ist durch eine klare Hierarchie. An der Spitze steht die Schulleitung, vertreten durch den Direktor Zabel und seinen Stellvertreter, den Parteisekretär Bartureit, dann folgt der Pädagogische Rat. Gleichzeitig wird aber das Lehrerkollegium als 'Kollektiv' bezeichnet. Wanzkas Charakter erscheint widersprüchlich. Er ordnet sich nicht in das Kollegium ein, sucht nicht seinen Platz im 'Aktiv', in der 'Reserve' oder im 'Rest' (um mit Begriffen Makarenkos zu sprechen⁷). Er übernimmt keine Verantwortung als Teil des Kollegiums. Er handelt ohne Absprachen mit der Schulleitung, wirbt weder bei Zabel/Bartureit noch bei seinen Kolleginnen und Kollegen um Verständnis für

5 Mit diesem Bestrafungsritual wird ein Schüler zwar nicht aus der Organisation ausgeschlossen, hat aber vorübergehend nicht mehr das Recht, als Pionier aufzutreten.

6 Norberts Rücken zielt das Bild einer Seejungfrau, und aus Furcht, dafür bestraft zu werden weigert er sich, das Hemd in der Sportstunde auszuziehen und beißt, als er dazu gezwungen werden soll, den Kollegen Seiler in die Hand),

7 Vgl.: Stolz, Helmut, Zum Begriff des "Kollektivs" und zu den Merkmalen des Pädagogenkollektivs. In: Hillig, Götz (Hrsg.): Makarenko. In Deutschland 1927-1967. Texte und Berichte, Braunschweig 1967.

sein Verhalten und seine Absichten. Mit Skepsis betrachtet er ihre Haltungen und die Entscheidungen der Schulleitung in bezug auf 'pädagogische Maßnahmen'.

Eine Szene zu Beginn des Films ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich. Das Kollegium ist zum Schuljahresbeginn im Lehrerzimmer versammelt. Der Kollege Stier berichtet im Zusammenhang der zurückliegenden Sommerferien von den Ereignissen des 13. August (1961), an dem er zufällig in Berlin war. Zabel und Bartureit kommen ins Lehrerzimmer. Bartureit wendet sich ärgerlich an die Junglehrerin Sommerfeld, die mit einigen Tagen Verspätung erst ihren Dienst angetreten hat. Bartureit: "Warum sind sie nicht zum Schuljahresbeginn gekommen. Den Einstellungsbescheid haben sie ja wohl bekommen. Es hätte ja auch sein können, daß sie gewissermaßen ins andere Lager gewechselt sind." Wanzka erhebt sich und geht auf Bartureit zu: "Mit der Post ist was schiefgegangen. Ihr Einstellungsbescheid kam viel später." Bartureit wieder zu Marlott Sommerfeld gewandt: "Ist das wahr?" Wanzka: "Wenn ich es dir sage." Marlott: "Ich hatte Angst. Ich dachte, wenn es nun Krieg gibt. Ich habe die Post nicht aufgemacht." Zabel und Bartureit blicken konsterniert umher und fordern Marlott auf, mit ins Direktorenzimmer zu kommen. Wanzka greift hier aus durchaus positiven Motiven in einen Konflikt ein, der offensichtlich durch starres Festhalten an bürokratischen Anordnungen eskaliert. Aber er macht dies nicht vermittelnd und argumentativ, sondern überheblich und in Anspruchnahme seiner Autorität als früherer Kreisschulrat. Daß er dabei unehrlich ist und dies nicht unbemerkt bleibt, kümmert ihn nicht, er ist und bleibt von der Richtigkeit seines Verhaltens überzeugt. Dadurch ist er auch nicht im Stande, die Reaktion, die stetig zunehmende Ablehnung seiner Kolleginnen und Kollegen richtig zu deuten. Die Verantwortlichkeit für die Zustände an der Schule sieht er nicht bei sich, auch wenn er über Anordnungen stolpert, die er einst als Kreisschulrat gab, und die ihm jetzt unsinnig erscheinen. In einem kurzen Gespräch mit dem Hausmeister Pikors, der das Herbstlaub auf dem Schulhof zusammenkehrt und zu dem Wanzka ein enges Vertrauensverhältnis hat, stellt er dann auch fest, daß er früher nicht geahnt habe, welche Wirkung einige seiner Direktiven in der Praxis haben würden. (Daß er Fehler gemacht hat, gibt er im Übrigen nur Pikors gegenüber zu.) Wanzka: "Sie verzeihen mir nicht, daß ich mal Kreisschulrat war



... Aber so nachtragend muß man doch nicht sein, oder?" Das System, so wie er es mit aufbaute, hält er für stimmig. Die sich zusammenbrauende, ablehnende Haltung, auf die ihn Pikors warnend aufmerksam macht, versteht er nicht. Trotzigt fügt er an: "Wenn so ein Laubberg fertig ist. Hast du nicht auch manchmal Lust, ihn wieder auseinanderzutreiben?"

Als dann die erste große Auseinandersetzung während des Mirenberger Lehrerfestes stattfindet und eine ganze Liste von Vorwürfen von Bartureit vorgetragen wird, sind es wieder Trotz und Arroganz, die Wanzkas Reaktion prägen. Vordergründig bilden pädagogische Theorien die Basis der an Wanzka gerichteten Kritik. Es geht um kollektive Erziehung, die Wanzka - so der Vorwurf - ablehne. Wanzka fragt: "Denken im Kollektiv. Wie geht das?" Bartureit: "Gib es zu, Genosse Wanzka, du bist gegen kollektive Erziehung." Wanzka: "Wenn ich uns so betrachte, ich hätte nicht übel Lust zu sagen: ja. Ihr habt von Makarenko fünf, sechs Thesen gelesen. Den ganzen Makarenko doch nie." Wanzka versucht nicht einmal, die pädagogische Theorie Makarenkos zu erläutern, seinen Standpunkt argumentativ zu untermauern. Nach dem Motto, mit Brunnenfröschen kann man nicht über den Ozean diskutieren, verstummt er gekränkt und zieht sich zurück. Die Auseinandersetzung um die 'richtige' Erziehung findet nicht statt. Eine Dramaturgie, welche die gegensätzlichen Positionen bewußt auf einen Schlagabtausch reduziert, ist im Vergleich mit typischen Mustern der DDR-Fernsehspielsdramaturgie überaus auffällig.

Der Pädagoge alter Schule und die individuelle Förderung des Genies

Was wir über Wanzka und seinen Charakter erfahren, vermitteln einzelne Handlungen, die Inszenierung, das Filmbild, weniger jedoch das, was er sagt. Wanzkas grundsätzliches Interesse an den Kindern als zu ergründende und faszinierende Wesen prägt sein pädagogisches Verhalten. Er ist neugierig auf das einzelne Individuum, auf das, was alles in ihm steckt.

Diese Neugierde ist es, die Wanzka motiviert, sich um die in Norbert Kniep angelegte mathematische Begabung zu kümmern. Er lernt ihn auf dem Bahnhofsgelände kennen. Norbert stammt aus Domjüch-Mühle und kommt in die fünfte Klasse nach Mirenberg. Sie unterhalten sich über den toten Punkt bei Loks.⁸ Norbert erzählt eine Geschichte des Schumachers Jeromie, der mit der Transsibirischen Eisenbahn einmal steckengeblieben sei, weil der Zugfüh-

⁸ Der "tote Punkt" bei Lokomotiven bezeichnet ein Problem, das sich aus der Übertragung einer Hin- und Herbewegung in eine Kreisbewegung der Räder ergibt: Wenn sich die Pleuelstange in einer bestimmten Position befindet, kann die Lokomotive nicht anfahren.

sein Verhalten und seine Absichten. Mit Skepsis betrachtet er ihre Haltungen und die Entscheidungen der Schulleitung in bezug auf 'pädagogische Maßnahmen'.

Eine Szene zu Beginn des Films ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich. Das Kollegium ist zum Schuljahresbeginn im Lehrerzimmer versammelt. Der Kollege Stier berichtet im Zusammenhang der zurückliegenden Sommerferien von den Ereignissen des 13. August (1961), an dem er zufällig in Berlin war. Zabel und Bartureit kommen ins Lehrerzimmer. Bartureit wendet sich ärgerlich an die Junglehrerin Sommerfeld, die mit einigen Tagen Verspätung erst ihren Dienst angetreten hat. Bartureit: "Warum sind sie nicht zum Schuljahresbeginn gekommen. Den Einstellungsbescheid haben sie ja wohl bekommen. Es hätte ja auch sein können, daß sie gewissermaßen ins andere Lager gewechselt sind." Wanzka erhebt sich und geht auf Bartureit zu: "Mit der Post ist was schiefgegangen. Ihr Einstellungsbescheid kam viel später." Bartureit wieder zu Marlott Sommerfeld gewandt: "Ist das wahr?" Wanzka: "Wenn ich es dir sage." Marlott: "Ich hatte Angst. Ich dachte, wenn es nun Krieg gibt. Ich habe die Post nicht aufgemacht." Zabel und Bartureit blicken konsterniert umher und fordern Marlott auf, mit ins Direktorenzimmer zu kommen. Wanzka greift hier aus durchaus positiven Motiven in einen Konflikt ein, der offensichtlich durch starres Festhalten an bürokratischen Anordnungen eskaliert. Aber er macht dies nicht vermittelnd und argumentativ, sondern überheblich und in Anspruchnahme seiner Autorität als früherer Kreisschulrat. Daß er dabei unehrlich ist und dies nicht unbemerkt bleibt, kümmert ihn nicht, er ist und bleibt von der Richtigkeit seines Verhaltens überzeugt. Dadurch ist er auch nicht im Stande, die Reaktion, die stetig zunehmende Ablehnung seiner Kolleginnen und Kollegen richtig zu deuten. Die Verantwortlichkeit für die Zustände an der Schule sieht er nicht bei sich, auch wenn er über Anordnungen stolpert, die er einst als Kreisschulrat gab, und die ihm jetzt unsinnig erscheinen. In einem kurzen Gespräch mit dem Hausmeister Pikors, der das Herbstlaub auf dem Schulhof zusammenkehrt und zu dem Wanzka ein enges Vertrauensverhältnis hat, stellt er dann auch fest, daß er früher nicht geahnt habe, welche Wirkung einige seiner Direktiven in der Praxis haben würden. (Daß er Fehler gemacht hat, gibt er im Übrigen nur Pikors gegenüber zu.) Wanzka: "Sie verzeihen mir nicht, daß ich mal Kreisschulrat war



... Aber so nachtragend muß man doch nicht sein, oder?" Das System, so wie er es mit aufbaute, hält er für stimmig. Die sich zusammenbrauende, ablehnende Haltung, auf die ihn Pikors warnend aufmerksam macht, versteht er nicht. Trotzig fügt er an: "Wenn so ein Laubberg fertig ist. Hast du nicht auch manchmal Lust, ihn wieder auseinanderzutreiben?"

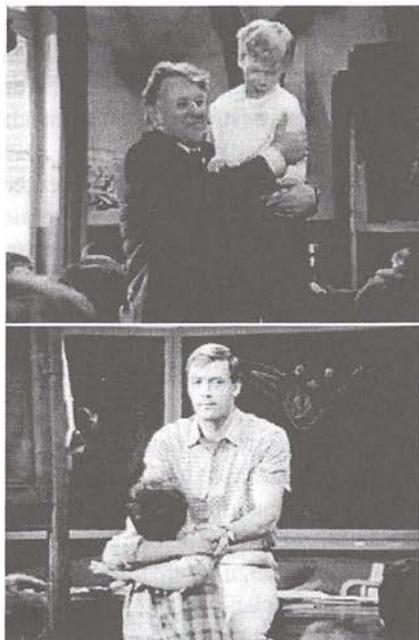
Als dann die erste große Auseinandersetzung während des Mirenberger Lehrerfestes stattfindet und eine ganze Liste von Vorwürfen von Bartureit vorgetragen wird, sind es wieder Trotz und Arroganz, die Wanzkas Reaktion prägen. Vordergründig bilden pädagogische Theorien die Basis der an Wanzka gerichteten Kritik. Es geht um kollektive Erziehung, die Wanzka - so der Vorwurf - ablehne. Wanzka fragt: "Denken im Kollektiv. Wie geht das?" Bartureit: "Gib es zu, Genosse Wanzka, du bist gegen kollektive Erziehung." Wanzka: "Wenn ich uns so betrachte, ich hätte nicht übel Lust zu sagen: ja. Ihr habt von Makarenko fünf, sechs Thesen gelesen. Den ganzen Makarenko doch nie." Wanzka versucht nicht einmal, die pädagogische Theorie Makarenkos zu erläutern, seinen Standpunkt argumentativ zu untermauern. Nach dem Motto, mit Brunnenfröschen kann man nicht über den Ozean diskutieren, verstummt er gekränkt und zieht sich zurück. Die Auseinandersetzung um die 'richtige' Erziehung findet nicht statt. Eine Dramaturgie, welche die gegensätzlichen Positionen bewußt auf einen Schlagabtausch reduziert, ist im Vergleich mit typischen Mustern der DDR-Fernsehspieldramaturgie überaus auffällig.

Der Pädagoge alter Schule und die individuelle Förderung des Genies

Was wir über Wanzka und seinen Charakter erfahren, vermitteln einzelne Handlungen, die Inszenierung, das Filmbild, weniger jedoch das, was er sagt. Wanzkas grundsätzliches Interesse an den Kindern als zu ergründende und faszinierende Wesen prägt sein pädagogisches Verhalten. Er ist neugierig auf das einzelne Individuum, auf das, was alles in ihm steckt.

Diese Neugierde ist es, die Wanzka motiviert, sich um die in Norbert Kniep angelegte mathematische Begabung zu kümmern. Er lernt ihn auf dem Bahnhofsgelände kennen. Norbert stammt aus Domjüch-Mühle und kommt in die fünfte Klasse nach Mirenberg. Sie unterhalten sich über den toten Punkt bei Loks.⁸ Norbert erzählt eine Geschichte des Schumachers Jeromie, der mit der Transsibirischen Eisenbahn einmal steckengeblieben sei, weil der Zugfüh-

⁸ Der "tote Punkt" bei Lokomotiven bezeichnet ein Problem, das sich aus der Übertragung einer Hin- und Herbewegung in eine Kreisbewegung der Räder ergibt: Wenn sich die Pleuelstange in einer bestimmten Position befindet, kann die Lokomotive nicht anfahren.



rer "auf dem toten Punkt gehalten hat". Wanzka registriert fasziniert, mit welcher Intensität Norbert versucht, das Problem des toten Punktes zu verstehen. Sein Verhalten dem Kind gegenüber ist freundschaftlich. Er ist zwar der Erwachsene, läßt Norbert aber spüren, daß er sich nicht überlegen fühlt. Wanzka gibt auch zu, daß er den toten Punkt noch nicht so genau kenne. Im Mathematikunterricht wird Wanzka schnell klar, daß Norbert großes Talent hat. Er beginnt diese Begabung auszuloten, indem er Norbert spielerisch mit kniffligen Aufgaben herausfordert, die dieser glänzend löst. Aber er vernachlässigt nicht die anderen Kinder. Sein Verhalten ist von Einfühlbarkeit und Milde geprägt.

Dieser Haltung des Lehrers Wanzka wird ein anderes außerinstitutionelles, 'unpädagogisches' Erziehungskonzept gegenübergestellt. Wichtige Bezugsperson für Norbert ist der alte Schuster Jeromie. Es entwickelt sich ein Streit zwischen ihm und Wanzka um den Jungen. Der Schuster, dessen Einfluß da positiv erscheint, wo er Norberts Phantasie, seine Fähigkeit zum Träumen anspornt, verkennt jedoch die Ausbaufähigkeit der in Norbert angelegten mathematischen Begabung. Er sieht in dem Kind primär den begabtesten aller Lehrjungen, den er je hatte und will ihn daher nicht an Wanzka verlieren. Die Einflußmöglichkeiten Wanzkas sind jedoch zunächst größer. Erst am Ende des Films, als Wanzkas Bemühungen um Norberts Förderung gescheitert sind, sucht Wanzka den Schuster auf, um ihm mitzuteilen, daß er Norbert nun als Lehrjungen haben könne, was dieser mit lakonischem Gleichmut hinnimmt. Diese zweite außerschulische 'Pädagogik' erscheint im Kontrast zu Wanzkas Verhalten als konservativ. Seine Bemühungen sind egoistisch motiviert. Dies ist in Ansätzen auch für Wanzka zutreffend, aber nur seine Bemühungen sind zukunftsweisend für das begabte Kind, aus dem er einen Professor der Mathematik machen will.

Während auf der Handlungsebene Wanzka versus Pädagogenkollektiv die widersprüchlichen Aspekte seines Charakters sichtbar werden (Wanzkas Ver-

halten verweist in dieser Kompromißlosigkeit und Starrheit schon deutlich auf sein Scheitern), wird sein Bemühen als Lehrer deutlich positiv davon abgesetzt. So beobachtet Wanzka einige Kinder, die die Dorfstraße zielstrebig entlang gehen und einen Futtereimer und Kartons mit sich tragen. Er erfährt von ihnen, daß sie eine Eulenzucht betreiben. Wanzka folgt ihnen und sieht mit Entsetzen, daß sie lebende Sperlinge und Mäuse verfüttern. Seine Abscheu ist sichtbar, aber dennoch greift er nicht ein. Er urteilt nicht, sondern versucht zu verstehen, welche Bedeutung das Eulenzüchten (das heißt das Übernehmen von Verantwortung für diese Tiere) hat. Schauspielerisch realisiert Wanzka-Darsteller Kurt Böwe dies durch einen aufmerksamen, leicht verwunderten und fragenden Blick, der als ein Merkmal der Figur den ganzen Film durchzieht.

Auch in anderen Szenen wird Wanzkas Verhalten als Lehrer von dem seiner Kollegen und Kolleginnen positiv abgesetzt: Die Schüler der Klasse 5c müssen eine schriftliche Mathematikaufgabe lösen. Alles ist ruhig und konzentriert. Wanzka geht durch die Reihen, um einzelne Kinder zu beruhigen und zu ermutigen. Plötzlich entkommt ein für die Eulenzucht bestimmter Sperling aus dem Ranzen des Schülers Grimkus. Die Klasse beginnt zu toben und versucht, den herumfliegenden Vogel einzufangen. Wanzka gelingt es nicht, seine Klasse zu beruhigen. Durch das



Geschrei und den Lärm werden andere Kollegen angelockt, die alle ratlos an der Türschwelle stehen bleiben. Erst als der Kollege Seiler kommt und beherzt mit einem Lineal auf das Pult schlägt, beruhigen sich die Kinder. Sofort hat Seiler den Übeltäter Grimkus identifiziert und zitiert ihn nach vorn. Seiler: "Du hast den Vogel während des Unterrichts fliegen lassen. Du quälst Tiere. Eine Niederschrift, drei Seiten. Überschrift: (er dreht Grimkus zur Klasse, dieser schluchzt und hält sich die Arme vors Gesicht) 'Die Vögel sind ein Stück der Heimat, ich muß sie lieben und beschützen.' Wiederhole!" Grimkus stammelt nur. Es erhebt sich der Klassenprimus Klaus Günter und wiederholt ein-



wandfrei den Satz. Dann steht Norbert Kniep auf: "Er hat es ja nicht mit Absicht gemacht." Seiler, wütend: "Du schreibst diese Niederschrift ebenfalls." Es folgt ein Schnitt: Großaufnahme Wanzka. Sein Gesicht zeigt Verwunderung, Hilflosigkeit, aber auch einen Anflug von anerkennendem Lächeln für Norbert, der nun auch noch Charakter beweist, indem

er sich für den Mitschüler einsetzt. Die Situation ist Wanzka eindeutig aus den Händen gegliitten. Aber das Eingreifen Seilers, das objektiv von Erfolg gekrönt ist, erscheint als autoritär und ungerecht. Die Funktion dieser Szene ist es, deutlich zu machen, daß bei Wanzkas Kollegen Disziplin nicht als Ergebnis der Erziehung betrachtet wird, sondern als Mittel. Und gerade dies ist Wanzkas Ansatz nicht. Es ist wieder das Gesicht, das - wie ein Spiegel - die Haltung Wanzkas verdeutlicht. Als Seiler seine Strafarbeit verteilt und zudem den völlig verzweifelten Grimkus demütigt, ist Wanzkas Blick von grimmigem Unglauben geprägt. Seiler hat zwar recht, daß er eingreift, um die Ruhe wiederherzustellen, aber seine Strenge und die Ungerechtigkeit Norbert gegenüber sind unangemessen.

Bürokraten versus Pädagogen

Dem Pädagogen Wanzka wird Bartureit, Parteisekretär und Stellvertreter des Schulleiters, als Antagonist gegenübergestellt. Bartureit ist eine durch Unsicherheit gekennzeichnete Figur. Festigkeit versucht er dadurch zu erlangen, daß er sich an den vorgegebenen Strukturen orientiert. Er ist ein Bürokrat. Er wird gezeigt als jemand, der über Vorfälle redet, nicht aber diese und die darin vorhandenen Konflikte lösen kann. Genau genommen ist die Figur Bartureit von der des Direktors nicht zu trennen. Fast immer läßt die Regisseurin sie gemeinsam auftreten. Zabel und Bartureit, der Direktor und der Parteisekretär bilden ein Gespann, das durch diese Dopplung fast ironisiert erscheint. Denn Zabel ist noch weniger eine Persönlichkeit und ohne Bartureit nur noch zum Stammeln von Halbsätzen fähig. (Nahezu jeden seiner Sätze beginnt er mit 'nämlich!') Deutlich ist, daß Wanzka Bartureit, den "Stellvertreter", zunächst nicht ernst nimmt.

Wanzka bekommt Besuch von seinem Nachfolger, dem Kreisschulrat Briesenbach. Briesenbach will seinen Posten aus privaten Gründen aufgeben und sucht einen Nachfolger. Als er Wanzka fragt, was dieser von Bartureit als neuem Kreisschulrat halte, mit diesem käme er bei dem Vorgesetzten Zibulka durch, reagiert Wanzka mit unbändigem Staunen. Dann jedoch entläßt sich der ganze angestaute Frust.



Laut beschimpft er Bartureit als unfähigen Berichtverfasser, als Bürokraten, der die Kinder nicht liebe. Bartureit dürfe nicht zum Vorbild werden. Briesenbach wirft Wanzka vor, daß er Bartureit in den vier Jahren, die er in Mirenberg ist, nicht entwickelt habe. Aus Briesenbachs Position heraus scheint dieser Vorwurf gerechtfertigt. Doch Wanzka widerspricht: Er sei nach Mirenberg gegangen, um zu unterrichten, und nicht, um einen Nachfolger zu entwickeln. Es ist die erste Szene, in der Wanzka diskutiert, sich ereifert, überzeugen will. Die Positionen sind gegensätzlich und werden verhandelt. Daß dies in einem Gespräch mit einem Gleichgestellten, einem Funktionär geschieht, verdeutlicht einmal mehr Wanzkas Überheblichkeit seinen Kollegen und Kolleginnen gegenüber und zugleich sein Manko in bezug auf das aktive Mitgestalten (das "Entwickeln") des Schulbereichs.

Bei der zweiten großen Konfrontation mit dem Kollegium wird Wanzka diese Haltung zum Verhängnis. Alle Lehrer sind zu einer Konferenz in einem Klassenraum versammelt. Es geht darum, ob der Schüler Kniep zur Mathematikolympiade delegiert werden soll. Kollege Seiler trägt seinen Standpunkt vor, er ist dagegen und begründet dies damit, daß ein möglicher Erfolg für die charakterliche Entwicklung Norberts schädlich sei. Wanzka fragt dazwischen: "Wüßtest du, er verliert, dann sollte er fahren." Seiler bejaht das, worauf ein anderer junger Kollege (Kriegelstein) laut und gequält auflacht. Als Seiler fortfährt und die einzelnen negativen Punkte an Norberts Charakter aufzählt, unterbricht Wanzka ihn wieder. "Bist du bald fertig? Norbert ist, was die Mathematik angeht, klüger als wir alle. Und du Seiler, kannst keinen ausstehen, der klüger ist als du. Nicht, daß ich dir zu nahe treten will, aber du besitzt nicht einen einzigen Funken, der dich zum Lehrer qualifiziert." Seiler ist von dieser barschen Kritik unbeeindruckt und beantragt die Abstimmung. Fast alle stimmen gegen die Delegierung. Bei Verlassen des Schulgebäudes wird Wanzka von Kriegelstein gefragt: "Und was wird jetzt mit dem Jungen? Vier Jahre ha-

ben Sie um die Förderung des Jungen gekämpft, und jetzt." Wanzka: "Ich weiß nicht. Außerdem, wissen Sie, es ist mein letztes Schuljahr." Wanzka scheitert hier nicht nur am engstirnigen Kollegiums, sondern auch einem gewissen Hang zur Resignation.

Die Funktion der letzten beiden Sequenzen des Films ist es, dieses innere Scheitern Wanzkas noch deutlicher aufzuzeigen. Wanzka trifft Marlott Sommerfeld auf dem Schulflur. Sein Gesicht ist schweißüberströmt, mit dem Taschentuch wischt er sich die Stirn. Er mußte das Klassenzimmer während des Unterrichts verlassen und sieht aus, als sei er einem Zusammenbruch nahe. Marlott erzählt Wanzka, daß sie eine Zusatzausbildung machen werde, dann aber nach Mirenborg zurückkehren wolle. Wanzka mit Unglaube in der Stimme: "Zurück an diese Schule. Zurück zu Bartureit, zu Bartureit, der sein Leben lang den Stoff vom Zettel abgelesen hat. Zu Stier? Zu Seiler?" Aber Marlott ist eine, die nicht aufgibt. Sie erzählt ihm dann, daß Zabel eine Sammlung für ein Geschenk für Wanzka mache, an der sie sich nicht beteilige, er solle es nicht falsch verstehen. Und weil Wanzka nicht begreift warum, fügt sie an: "Nur, weil Sie jetzt wieder Kreisschulrat werden."

Ein Individuum ist unbrauchbar geworden

Wanzka ist mit seiner Absicht, das Mathematikgenie Norbert zu fördern, gescheitert. Dieser Handlungsstrang wird also eindeutig zu einem (negativen) Ende geführt. Norberts weitere Entwicklung erscheint blockiert. In bezug auf Wanzka bleibt demgegenüber offen, ob er in den Ruhestand gehen, oder aber auf seinen alten Posten als Kreisschulrat zurückkehren wird. Diese Ambivalenz ist notwendig, da ein anderer Aspekt betont werden soll: Wanzka ist, unabhängig davon, welche Perspektive es für ihn gibt, unbrauchbar geworden. Dramaturgisch wird dies vor allem aus seinem widersprüchlichen Charakter abgeleitet. Er gibt zwar die Macht ab, bleibt aber ein Machtmensch. Er kritisiert zwar die anderen, ist aber nicht gewillt, Verantwortung zu übernehmen.

Das läßt den Konflikt so unabdingbar, das Scheitern Wanzkas an sich selbst so unausweichlich erscheinen. Es scheitert aber nicht nur Wanzka, sondern mit ihm ein Schulsystem, innerhalb dessen eine Lösung von solchen Konflikten nicht möglich erscheint. Die getroffenen Entscheidungen erscheinen als hilflose, formale Reaktionen, und eine harmonische Lösung wird uns konsequent verweigert. Ein solches offenes Ende wäre zu Zeiten der Romanveröffentlichung nicht möglich gewesen. Die ideologisch-politischen Implikationen machten zwingend die Auflösung/Lösung von Konflikten zur Auflage;

eine so radikal widersprüchliche Hauptfigur, die nicht mehr in das System integrierbar ist, war undenkbar.

Von daher ist es einleuchtend, daß einer solchen Verfilmung des Romans von Seiten der Behörden erst in den achtziger Jahren zugestimmt wurde. In einem Aufsatz Peter Hoff's findet sich ein Hinweis auf die Umgehensweise der Fernsehverantwortlichen mit Stoffen, die versuchten, sich künstlerisch mit der widersprüchlichen Gegenwart der DDR zu befassen. Hoff konstatiert, daß soziale Widersprüche erst dann eine Chance für eine Fernsehbearbeitung gehabt hätten, "wenn sie bereits gelöst oder anachronistisch geworden waren ... Die Parteidoktrin verlangte das systematische Verdrängen des Widerspruchsbeußtseins gegenüber der Gegenwart".⁹

Wenn auch ursprünglich das Umsetzen einer Geschichte, die im Schulmilieu einer Kleinstadt in den frühen sechziger Jahren spielt (die Handlung setzt im Februar 1961 ein, der 13. August 1961 wird explizit erwähnt), etwas altbacken wirkt, so wird die Verfilmung am Ende der achtziger Jahre vor dem Hintergrund des zusammenbrechenden SED-Regimes zu einer historisch-politischen Aufarbeitung. Es geht nicht mehr um eine Kritik an einem zentralen DDR-Lebensbereich - dem Volkssystem- , wenngleich diese in Ansätzen vorhanden ist. Vielmehr von Wichtigkeit ist, daß in diesem Fernsehspiel von 1990 mit 'Widersprüchen in der Gesellschaft' anders umgegangen werden konnte, als dies in der Vergangenheit möglich war.

Pause für Wanzka

Szenarium: Jochen Hauser, Dramaturgie: Bernd Schirmer, Regie: Vera Loebner. Produktion: Horst Hartwig, Giselher Venzke. Kamera: Peter Brand.

Darsteller: Kurt Böwe (Gustav Wanzka), Claudia Michelsen (Marlott Sommerfeld), Dieter Mann (Bartureit), Jürgen Haase (Seiler), Hermann Beyer (Zabel); Marianne Wünscher, Peter Bause.

Filmlänge: 94 min. Erstaussstrahlung Januar 1990

⁹ Hoff, Peter, Leises Sterben. Fernsehspielgeschichte als Zeitgeschichte. In: epd/Kirche und Rundfunk Nr. 86 vom 2. November 1991, S.5.

Dagmar Lorenz

Ein pädagogischer Versuchsballon

I

In den Berliner Ostbahnhof fährt ein Zug ein. Zwei Jugendliche, ein Mädchen und ein Junge werden von der Kamera aus der Menge der Menschen, die am Bahnsteig stehen herausgelöst. Sie schauen zum Zug und winken Jemandem zu. In der nächsten Einstellung sieht man den Lokomotivführer wie er ebenfalls winkt. Der Zug fährt weiter an der Kamera vorbei, und schließlich sieht man eine Zugschaffnerin die Hand zum Gruß heben. Schnitt zurück auf die Jugendlichen.

Mit dieser Szene wird in den 1975 gedrehten Fernsehfilm *Geschwister* eingeführt, und vier von den fünf wichtigsten Darstellern des Filmes hat der Regisseur Wolfgang Hübner dem Zuschauer so vorgestellt: aus ihnen soll, so erfahren wir bald, eine Familie werden. Denn Hella die Zugschaffnerin und Herbert der Lokführer wollen heiraten. Aber beide haben Kinder. Zu Hella gehören Ilona und Ekkehard, die Kinder, die auf dem Bahnhof gestanden haben. Herberts sechsjähriger Sohn Andreas lebt an der Ostsee, bei einem älteren Ehepaar, den Hansens. Er und seine zukünftigen Geschwister kennen sich noch nicht.

Aus dieser Situation wird die Geschichte entwickelt, die der Film erzählt. Als Problem stellt sich heraus, daß die Mutter der beiden großen Kinder auch nach der Heirat weiterhin ihrem Beruf nachgehen möchte. Als Zugführerin der Reichsbahn hat sie Schichtdienst, den konnte sie bisher mit ihren beiden Großen recht gut bewältigen. Ein kleines Kind könnte sie nur dann allein lassen, wenn die beiden Größeren (16 und 12 Jahre) auf das jüngere aufpassen würden. Das bedeutet, sie muß sich auf die Kinder verlassen, ihnen vertrauen können. Daher wollen Herbert und Hella, daß die Kinder einander kennenlernen und dann erst entschieden wird, ob sie als Familie zusammen leben können.

II

Dieses Kennenlernen findet an der Ostsee bei dem Ehepaar, das Andreas aufgenommen hat statt. Die künftigen Eltern wollen diesen Prozeß nicht beeinflussen, und schaffen eine quasi „Erwachsenen-freie Welt“. Es ist so etwas wie ein pädagogisches Experiment, bei dem die Kinder allein entscheiden sollen, ob sie miteinander auskommen, ohne daß ein Erwachsener sie beeinflusst. Daher werden die Geschwister Ilona und Ekkehard aus Berlin, ihrer vertrauten Umgebung herausgenommen und an die Ostsee nach Fesendorf zu Andreas geschickt. Die Hansens, das Ehepaar, das Andreas aufzieht, hält sich bewußt aus dem Prozeß des Zusammenfindens der künftigen Geschwister heraus. Die „Großen“ sollen sich allein mit dem „kleinen“ Andreas auseinandersetzen. Kommen die Kinder mit dieser Situation zurecht und finden zu einer Einheit zusammen, dann glauben die Eltern davon ausgehen zu können, daß die Geschwister auch in Berlin zusammenhalten und sie sich auf sie verlassen können. Sie wissen, daß die Kinder einer Heirat positiv gegenüber stehen, aber aufgrund ihrer Lebenserfahrung wollen sie ausschließen, daß Probleme auftreten, sobald die erste Euphorie vorbei ist und der Alltag einsetzt.

III

Aufgrund ihres Alters haben die Kinder unterschiedliche Neigungen und Eigenschaften. Ilona ist ein hübsches, 16jähriges Mädchen in der Pubertät. Sie hat bereits Interessen, die sie nicht mit ihren Brüdern teilt. Zum Beispiel Siegfried, ein Freund aus ihrer Berliner Schule, der mit seinem Ruderklub in der Nähe von Fesendorf trainiert. Durch ihn kommt sie in den Gewissenskonflikt, sich nicht immer um ihre Brüder kümmern zu wollen. Sie erhebt Anspruch auf individuelle Freiräume, die sie nicht mit ihren Brüdern teilen will, denn wenn sie mit ihm zusammensein will, kann sie sich nicht um ihre Brüder kümmern.

Ekkehard ist ein ca. 12jähriger netter Junge, dessen Hobby Schwimmen ist und der auch ansonsten sportlich aktiv ist. Auch er möchte lieber mit gleichaltrigen Kindern seine Freizeit verbringen. Andreas ist sechs Jahre alt, freut sich über die neuen Geschwister, ist lieb und nett und handelt ausschließlich intuitiv. Er ist weiterhin in seiner gewohnten Umgebung, und da seine einzigen Bezugspersonen Hansens sind, gerät er zunächst in keinen Interessenskonflikt. Denn das Ehepaar Hansen hat, wahrscheinlich zusammen mit den Eltern der Kinder, beschlossen, diese zwar zu versorgen, ihren Interaktionen aber passiv gegenüber zu stehen. Ähnlich wie die Eltern sind sie innerhalb der

dramatischen Figurenkonstellation funktional angelegt. Wie bei einer Versuchsanordnung haben ihre Interessen und Absichten nur die Funktion, die Voraussetzung für die Ausgangssituation zu schaffen, die dann selber von ihnen nicht mehr beeinflusst wird. Mit ihrem Wunsch, zu heiraten und ihrer Überzeugung, dies nicht gegen den Willen der jeweiligen Kinder tun zu wollen, legen sie den Grundstein für alle Konflikte und Wendepunkte der Handlung. Um dieses zunächst ungewöhnliche Vorgehen zu motivieren, wird die Mutter als eine in ihrem Beruf sehr erfolgreiche Frau dargestellt, die dieses berufliche Engagement nicht der Familie opfern will. Dabei ist die Darstellung der Beziehung der beiden Brautleute ganz in den Hintergrund gerückt, und man fragt sich manchmal, ob sie sich wirklich lieben. Der Film macht jedenfalls keinen Versuch, die romantischen Aspekte dieser Situation in irgendeiner Weise zu gestalten.

IV

Damit ist ein auffallendes Detail benannt, welches als dramaturgischer Mangel erscheinen könnte. Die Eltern werden auf ihre Rollen als Vater/Mutter und Arbeiter reduziert. Zu erkennen ist das unter anderem daran, daß sie fast immer in ihrer Uniform von der Bahn zu sehen sind. Besonders die Figur der Mutter scheint wie auf dem Reißbrett, als Personifikation eines gesellschaftspolitischen Ziels der DDR-Führung entworfen: So schreibt Günter Agde über Personenidentifikation und Beruf:

In ihrer Arbeit - im konkreten beruflichen Pensum ebenso wie im fortwährenden Tätigsein - realisiert sich ein großes Stück ihres Lebens, ihrer Existenz als Menschen. ...Diese Basis bildet nicht nur einen festen Bestandteil des Individuums, sondern auf ihr können sich die Individuen erst voll entfalten.¹

Insofern ist also die Tatsache, daß Hella trotz eines kleinen Kindes weiterhin ihrem Beruf nachgehen möchte, eine durchaus gängige, gesellschaftlich anerkannte Haltung die dem Zuschauer aus seinem Leben vertraut ist und beeinträchtigt nicht den Anspruch des Films realitätsnah zu sein. Dies wird unterstützt durch kleinere Szenen die dem Zuschauer eine Identifikation mit den Figuren oder ihrem Leben leichtmacht. Beispielsweise, wenn die Kinder aus Berlin Kofferpacken und sich wegen Kleinigkeiten streiten, oder wenn die Mutter am Bahnhof beim Abschied noch Ermahnungen mit auf den Weg gibt

¹ Agde, Günter, *Zuwachs an Persönlichkeit - zur Fernseh dramatik der Jahre 1975/76*. In: *Kino und Fernseh almanach*, Horst Knietzsch (Hrsg.), Berlin 1977, Seite 25.

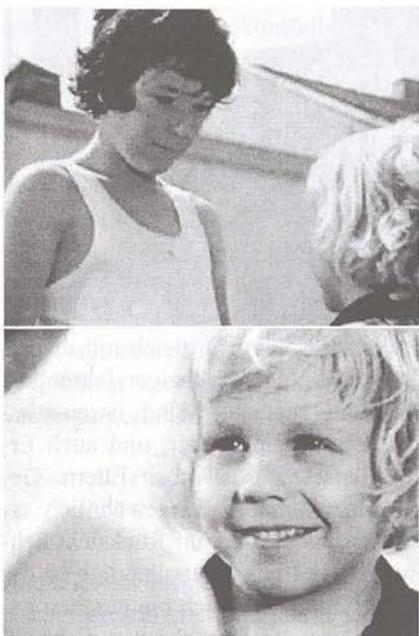
und die Kinder darauf genervt reagieren. Dies sind Situationen die der Rezipient des Filmes aus seinem eigenem Leben kennt. Den Erzählern des Filmes wird es auf dieser Basis leichter, mit dem Film pädagogische Ziele zu verfolgen. Der Zuschauer erkennt den Konflikt, sieht den Lösungsweg und überträgt ihn im Idealfall auf sein reales Leben.



Eine andere Frage ist, wie dieser "Realismus" beim Vergleich mit der historischen Situation einzuschätzen ist. Das seit Ende der sechziger Jahre auch in der DDR viele Restfamilien durch Scheidung entstanden sind, ist eine bekannte Tatsache². Dadurch mußten und müssen viele Kinder, und auch Erwachsene, sich mit der Tatsache auseinandersetzen, daß neue Eltern, Geschwister bzw. Kinder zu einer Familie hinzukommen. Ungewöhnlich erscheint nur die Tatsache, daß die Eltern in diesem Fall darauf Rücksicht nehmen, ob die Kinder sich verstehen oder nicht. Ebenfalls nicht alltäglich ist der Umstand, daß es möglich ist die Kinder, die sich vorher noch nie gesehen haben, in eine Situation zu versetzen, in der sie von den Erwachsenen nicht beeinflußt werden, so daß sie nur aus sich selbst heraus entscheiden was sie tun. Dies ist in dem Film, und für den darin dargestellten pädagogischen Prozeß sehr wichtig, aber in dem Leben der Zuschauer nicht sehr häufig anzutreffen. Es handelt sich, wie gesagt, um ein Experiment, dessen Ausgang der Zuschauer mit Spannung verfolgt, auch wenn er es selbst nicht wagen würde.

Ein weiterer Punkt, der zumindest auf einen Westzuschauer ungewöhnlich wirkt, ist der pädagogische Prozeß, der dargestellt wird. Die Kinder werden nicht in und von einem Kollektiv erzogen, sondern allein gelassen. Vergleicht man *Geschwister* mit anderen Filmen aus der DDR, die das Thema Erziehung behandeln, so fällt auf, daß dort stets der Zusammenhang mit dem Kollektiv (Klassenverband, Pionierorganisation etc.) als entscheidendes Moment der Erziehung betont wird, und daß Lehrer, die zu sehr auf persönlicher Einwirkung oder individuellem Vorbild ihre pädagogischen Wirkungen zu gründen versuchen, im allgemeinen als negative Figuren dargestellt werden. Die Gruppe aber der drei ungleichaltrigen Kinder mit, wie erwähnt, verschiedenen Interessen, kann wohl kaum als Kollektiv angesehen werden. Auch die Familie die entstehen soll, ist nur mit Einschränkung als solche zu bezeichnen.

² Vgl.: Beck/ Beck-Gernsheim, Das ganz normale Chaos der Liebe, Frankfurt am Main 1990, S. 23-27.



Eine weitere Auffälligkeit des Filmes ist die charakterliche Darstellung des kleinen Andreas. Er ist der einzige von den Geschwistern, der sich nicht auf eine neue Umgebung einstellen muß und der auch keinerlei Ablenkung von außen erfährt. Er muß sich nur auf die neuen Geschwister konzentrieren. Er geht an die neue Situation intuitiv heran. Ilona und Ekkehard nimmt er so, wie sie sind. Während seine Geschwister ihn erziehen - Ilona gibt ihm Unterricht und Ekkehard versucht ihm Schwimmen beizubringen- verhält er sich so, wie sich die Autoren einen Jungen von sechs Jahren vorstellen: lieb nett, intuitiv in seinem Verhalten, tierlieb und immer bereit, zu tun, was die Älteren von ihm wollen.

Es wird deutlich, daß dieses Kind nicht „realistisch“ gezeichnet ist, sondern daß seine kindliche Unschuld von den Autoren zum Maßstab des Verhaltens der anderen gemacht wird. Als auf dem Bauernhof Katzen geboren werden, ist für Andreas der Gedanke, daß die Tiere getötet werden schrecklich, und so geht er mit Ekkehard die Tiere verschenken. In dieser Szene kommen sie auch auf einen Markt und Ekkehard schenkt ihm ein kleines Messer. Andreas freut sich und will sich mit einer Umarmung bei seinen Bruder bedanken. Der mag das aber nicht und schiebt ihn weg. Andreas tut das „Natürliche“ und macht, wenn nicht den anderen, so mindestens dem Zuschauern klar, wie man sich eigentlich verhalten sollte. Ilona und Ekkehard machen beide den Fehler, daß sie ihre Verantwortung, die sie für Andreas übernommen haben, vernachlässigen und ihren eigenen Interessen nachgehen. Daß dies keine negativen Folgen hat ist Zufall. Die Figur des Andreas macht keine Fehler, seine intuitive Handlungsweise ist immer richtig, er wird zum guten Geist des Filmes, auch auf der Handlungsebene. Als Ekkehard verbotenerweise im Wehr schwimmt und fast ertrinkt, holt Andreas Ilona zu Hilfe, obwohl Ekkehard ihm untersagt hat ihr davon zu erzählen. Er handelt der Situation angemessen, obwohl er erst sechs Jahre alt ist. Zum Ende des Filmes läuft Andreas früh morgens zum Strand um schwimmen zu gehen. Als seine Geschwister merken, daß er fort ist, denken

sie, er ist weggelaufen, weil er nicht mit nach Berlin möchte. In ihrer Angst bittet Ilona die Ruderer aus Siegfrieds Trainingslager um Hilfe. Dabei wird eine Mißstimmung zwischen ihr und Renate, ihrer Nebenbuhlerin bei Siegfried, in der gemeinsamen Aktion zur Rettung von Andreas aus der Welt geschaffen. Obwohl es sich um ein Fehlverhalten von Andreas handelt, wird eine positive Wendung produziert. Er wirkt wie ein Katalysator auf seine Umgebung. Durch ihn werden die guten Anlagen in den anderen mobilisiert, und nur im Vergleich mit ihm wirken Ilona und Ekkehard negativ. Dabei sind sie mit den gleichen positiven Eigenschaften ausgestattet wie Andreas. Auch sie sind tierlieb, kümmern sich um die anderen, sind hilfsbereit und möchten die Familie zusammenfügen. Wenn Ekkehard Andreas das Messer kauft, ist er genauso nett wie Andreas, der, als die beiden an der Ostsee angekommen sind, seine Schokolade mit dem Bruder teilt. Aber die beiden Älteren haben bereits ihre kindliche Unschuld eingebüßt. Sie entwickeln eigene Interessen und erfahren, daß diesen andere entgegenstehen können. Dadurch wirken sie gegenüber dem blonden Andreas weniger attraktiv. Was im Prozeß des Heranwachsens nacheinander geschieht, ist in den drei Kindern im Film gleichzeitig präsent. Das praktische Arrangement zur Vorbereitung einer harmonischen Ehe wird in der Darstellung ausgeweitet, und allgemeine Probleme des Hineinwachsens in die Gesellschaft kommen - wenn auch nur angedeutet - ins Spiel.

Von dieser Bedeutungsdimension her gesehen, ist der dramaturgische Aufbau der Handlung logisch: der Zuschauer bekommt die freundschaftliche Entwicklung der Kinder in folgenden Phasen vorgeführt:

- Eingewöhnungsphase. Die Kinder kommen an und setzen sich miteinander auseinander
- Harmonie, erste Streitigkeiten: Die Geschwister unternehmen viel miteinander, fangen an Wünsche zu erzählen, Geheimnisse miteinander zu teilen
- Großer Streit: Ilona und Ekkehard sind ungerecht zu Andreas, der wird nach einiger Zeit böse und redet nicht mehr mit ihnen

Um von diesem Punkt wieder wegzukommen, werden die beiden Großen durch das Verschwinden von Andreas in Angst versetzt. So begreifen sie, daß der ihnen schon viel näher ans Herz gewachsen ist als sie dachten. Nunmehr übernimmt Andreas die Erzieherrolle. Ihm war die Zuneigung, die er zu den Großen gefaßt



hat, schon eher bewußt geworden. Er ist nach einem Streit böse auf seine Geschwister. Als die beiden krank werden, stellt er fest, daß er Angst um sie hat und erinnert sich an die schönen Zeiten mit ihnen. Schließlich holt er, obwohl er sich fürchtet, nachts den Arzt zu Hilfe. Dieser ermuntert ihn, seine Angst vorm Wasser zu bekämpfen. Andreas geht früh morgens allein zum Meer, um schwimmen zu lernen. Denn Ekkehard ist im Schwimmverein und soll sich dort nicht eines Bruders schämen müssen, der Nichtschwimmer ist.

VII

Das Experiment gelingt: Gemeinsam kehren die Kinder zu ihren Eltern zurück- aber in der Schlußszene wird ein kleines retardierendes Moment eingebaut. Man sieht die Eltern auf einen kleinen Bahnhof mit zwei Gleisen stehen. Der Zug fährt ein und Reisende steigen aus. Die Kinder nicht. Hella ist aufgeregt, weil sie glaubt, daß den Kindern etwas passiert ist oder sie sich doch nicht aneinander gewöhnen konnten. Der Zug fährt wieder an und man sieht, daß die Kinder auf der anderen Seite des Zuges ausgestiegen sind. Alle fünf freuen und umarmen sich. Die Spannung löst sich somit auf. Die Frage, ob das wohl der richtige Bahnhof ist (eigentlich ja Berlin), ist nicht mehr so wichtig.

Im Happy-end werden aus den Versuchspersonen wieder Filmfiguren, das Experiment ist, wie erwartet, geglückt. Natürlich hat der Film einen pädagogischen Grundansatz, seine Charaktere sollen bestimmte, positive oder negative Verhaltensweisen vorführen, und die Handlung belohnt die Guten ebenso wie die, die etwas fürs Leben gelernt haben. Damit erhebt aber der Film gleichzeitig nicht den Anspruch auf Realismus, obwohl bei der Ausstattung der Handlung mit Szenen des alltäglichen Lebens dem Zuschauer Möglichkeiten zum Vergleich mit eigenen Erfahrungen geboten werden.

Das Besondere ist, daß diese Fabel sich ganz auf den Bereich der Kindheit konzentriert und das Problem der Integration in die Gesellschaft nicht mit Hilfe der üblichen Instanzen: Familie, Schule, Partei gelöst wird. Ein fast an Rousseau erinnernder Glaube an die Kraft der Unschuld zeichnet diesen 'pädagogischen Versuchsballon' aus.

Geschwister

Regie: Wolfgang Hübner, Drehbuch: Wolfgang Hübner, Eberhard Borkmann, Kamera: Eberhard Borkmann

Darsteller: Walfriede Schmitt, Dietmar Richter-Reinicke, Elli Jessen-Somann, Hans Klering, Marijam Agischewa, Stefan Naujokat, Bert Paul

Erstausstrahlung: 1975

Katja Reister

Aufstieg in die Arbeiterklasse

"Komm, das kann man ja nicht aushalten.", "Ist doch schön - Pink Floyd" entgegnet Pauline Oswald dem gereizten Ausruf ihres Ex-Mannes Robert, der sich durch die Musik der Jugendlichen, die bei einem Treffen der beiden am Schluß des Filmes im Hintergrund läuft, gestört fühlt. Die britische Rockband ist Ausdruck des neuen Lebens und Lebensgefühls von Pauline. Pink Floyd steht symbolisch für das 'zweite Leben' Paulines nach ihrer Scheidung. Sie ist inzwischen eine 'moderne' und fortschrittliche Frau der achtziger Jahre, die sich von ihrem alten Leben und ihrem Mann losgesagt hat und offen für Neues ist. Im Gegensatz dazu steht Robert, der die moderne Musik verabscheut und auch sonst für Neuerungen kein Verständnis hat, sofern sie nicht von ihm ausgehen.

Paulines zweites Leben schildert die Entwicklung Paulines nach der von ihr nicht gewollten Scheidung von ihrem Mann Robert nach 30 Jahren Ehe. Während eines Geburtstagskaffees bei ihrer Tochter Edeltraud verkündet Robert, daß er und Pauline sich scheiden lassen wollen. Diese Nachricht schockiert die restliche Familie ebenso wie Pauline, die daraufhin in der nächsten Filmszene zur Kur an der See ist. Pauline sucht Ruhe und Zeit zum Nachdenken. Beides wird ihr verwehrt durch ihre Zimmernachbarin Wally, mit der sie sich ein Doppelzimmer teilen muß. Wally und Pauline unterscheiden sich nicht nur in ihrer gegenwärtigen Lebenseinstellung, sondern auch in ihrer gesellschaftlichen Herkunft. Pauline gehört durch ihren Mann einer intellektuellen Oberschicht an, während Wally aus der Arbeiterklasse kommt. Hier werden zwei Lebensformen gegenübergestellt. Diese Gegenüberstellung spielt eine grundlegende Rolle in Paulines Veränderung. Zunächst lehnt sie Wally ab. Erst nach einer angedeuteten Selbstmordszene Paulines nachts am Meer, findet eine Annäherung der beiden Frauen statt, und Wally wird eine Vertraute, mit der sie über ihre Probleme reden kann.

Paulines Leben war bisher völlig auf ihre Familie ausgerichtet, und dieser Lebensinhalt existiert nun nicht mehr. Ihr Mann Robert hat sie verlassen, und die drei Töchter sind inzwischen erwachsen und aus dem Haus. Wally fängt sie in ihrer Verzweiflung auf, und die beiden entdecken gewisse Gemeinsamkeiten, zum Beispiel, daß auch Wally geschieden ist. Wally kann Pauline hel-

fen, wieder Vertrauen in sich selbst zu fassen und ihr 'zweites Leben' zu beginnen.

Zurück von der Kur, löst Pauline die Wohnung, die Robert ihr überlassen hatte, auf und fängt an, in Wallys Brigade in der Reinigungsfirma Rewatex zu arbeiten. Durch diese Veränderungen in ihrem Leben gelingt ihr ein Neuanfang als selbständige, alleinstehende Frau. Die Arbeit spielt hierbei eine wesentliche Rolle. Pauline wird finanziell, aber auch persönlich unabhängig und findet in ihrer Tätigkeit einen neuen Lebensinhalt und neue soziale Kontakte.

Intaktes Familienleben

Bis zu ihrer Scheidung war Pauline Hausfrau und Mutter. Sie erzählt Wally, daß sie gleich nach ihrem Schulabschluß schwanger wurde und geheiratet hat. Deshalb konnte sie zunächst keinen Beruf erlernen. Der ältesten Tochter Edeltraud folgten noch zwei weitere Kinder, Beate und Katrin. Damit ihr Mann Robert studieren und im Anschluß daran Karriere an der Universität machen konnte, kümmerte sie sich um den Haushalt und die Kinder und verzichtete auf einen eigenen Beruf. All das bereute sie nicht, sie glaubte nicht, daß ihr

dadurch etwas entgangen sei. Sie war glücklich mit ihrem Leben und sie fand Anerkennung. "Ich finde es gar nicht so falsch, wenn früher die Frauen solcher Männer mit Frau Professor angeredet wurden. Daß die Männer all das erreichen konnten, ist doch ebensogut das Verdienst ihrer Frauen." Sie sieht sich beteiligt an der Karriere ihres Ehemannes und weiß, daß er ihr viel zu verdanken hat.

Robert lebt ganz für seine Arbeit und hat von seiner Frau stets erwartet, daß sie ihm den Rücken freihält und auf eigene Berufswünsche verzichtet: "Wenn einer so einen Beruf hat, muß der andere zurückstecken." Nachdem er etabliert ist will er sein Leben noch einmal ändern. Pauline ist ihm "keine Partnerin mehr" und er



will mit einer anderen Frau ein neues Leben beginnen. Wie immer verlangt er von seiner Frau Verständnis für diese neue Situation und die entsprechenden Konsequenzen.

Die Kinder der beiden sind zum Zeitpunkt der Scheidung erwachsen und führen ihr eigenes Leben. Edeltraud ist mit Jürgen verheiratet und hat zwei Kinder. Beate ist ebenfalls verheiratet und studiert zusammen mit ihrem Mann in Moskau. Katrin wohnt mit ihrem Freund Kutte zusammen und betätigt sich künstlerisch. Im Gegensatz zu ihrer Mutter erstreckt sich das Engagement der Töchter nicht nur auf die Familie oder die Partner, sondern sie verfolgen auch ihre eigenen Ziele. Ihre Partnerschaften beruhen auf Gleichberechtigung. Edeltraud und ihr Mann arbeiten beide. Sie setzen sich füreinander ein. Die Beziehung Beates zu ihrem Mann wird nicht thematisiert, aber beide studieren. Katrin und Kutte leben und arbeiten zusammen. Sie erscheinen unkonventionell und modern in ihrer Kleidung wie in ihrer Lebensweise. Für alle drei Töchter gilt, daß sie auch innerhalb ihrer Partnerschaften ihr eigenes Leben haben und so gesehen ein emanzipierteres Leben führen als ihre Mutter.

Die Arbeit als Spiegel für Paulines 'zweites Leben'

Nach der Scheidung muß Pauline erkennen, daß in ihrem Leben nichts mehr so ist wie zuvor. Der zentrale Bezugspunkt ihres neuen, zweiten Lebens ist nicht mehr ein Mann, sondern die Arbeit, und zwar eine unselbständige Erwerbstätigkeit.¹ Die Veränderung, die dadurch bewirkt wird, vollzieht sich in mehreren Phasen, wobei eine deutliche Dialektik zwischen der Gewöhnung an die Notwendigkeit, zu arbeiten und der Lösung der persönlichen Probleme spürbar wird. Ihre Entwicklung spiegelt sich in der Arbeit wider und ist zugleich von ihr beeinflusst. Der Film erzählt die Geschichte dieses komplizierten Prozesses.

In der Szene, als sie sich während der Kur nachts am Strand fragt, zu was sie noch gut sei, hat dieser seinen Höhepunkt, es ist der Wendepunkt in Paulines Leben. Sie ist verzweifelt und glaubt sich am Ende; sie trägt sich sogar mit Selbstmordgedanken. Sie steht nachts in der Kälte ohne Mantel am Wasser und Wally, die sie gesucht hat, ruft: "Aber das können Sie doch nicht machen, Frau Oswald". Wally redet auf sie ein, und Pauline überläßt sich zum ersten mal wirklich ihrem Schmerz. Es gelingt ihr dadurch, sich wieder zu fangen, und am nächsten Morgen fängt sie zum ersten Mal an, sich Gedanken über die

¹ Nach dem DDR-Scheidungsrecht bestand keine Unterhaltspflicht für die Ehepartner.



Zukunft zu machen. Sie öffnet sich Wally gegenüber und läßt Ratschläge von der neuen Freundin zu. Parallel dazu spricht sie nun zum ersten Mal selbst vom Arbeiten. Von Wally ermuntert, stellt sie Überlegungen an über ihre Möglichkeiten, eine Stellung zu finden. Sie will nicht, wie Robert es ihr vorgeschlagen hatte, an seinem Institut arbeiten, auch wenn das vielleicht zunächst das einfachste für sie wäre. Sie will ihm zu nichts verpflichtet sein und ihm auch nicht in ihrer Arbeitsstätte begegnen. Mit diesem Entschluß entscheidet sie sich bewußt für ein neues Leben ohne Robert.

Schon während der Kur wird Pauline durch Wally mit der für sie neuen Berufswelt konfrontiert. Durch sie erhält Pauline einen ersten Eindruck davon, wie befriedigend eine berufliche Tätigkeit sein kann.

Sie erkennt, daß Arbeit nicht nur eine Notwendigkeit zum Geldverdienen ist, sondern auch Möglichkeiten für ein neues Leben bieten kann. Pauline weiß zwar noch nicht, wo sie eine Anstellung suchen soll, da sie keine Berufsausbildung hat, aber sie strahlt Hoffnung aus und kann zum ersten Mal wieder richtig lachen. Das Nachdenken über eine berufliche Tätigkeit bedeutet einen Ansatz zum Neuanfang.

Genauso abrupt wie der Schnitt vom fast schon kitschigen Sonnenuntergang am Strand mit dahinplätschernder Musik zur Wohnung in Berlin ist auch der Sprung in Paulines Entwicklung. Sie setzt nun ihre Gedanken in die Tat um. Zunächst muß sie feststellen, daß die gemeinsamen Freunde eigentlich nur die Freunde ihres Mannes sind, und sucht verzagt bei ihrer Tochter Katrin Unterschlupf. In der nächsten Einstellung taucht sie bei Rewatex auf, und findet gleich eine Anstellung, ausgerechnet in Wallys Brigade. Die Freundin und nun auch Arbeitskollegin reagiert zwar wütend auf Paulines Entschluß: „Wir sind ein Schichtbetrieb, verstehst du das? Das hältst du doch nicht durch, du siehst doch jetzt schon so mickrig aus“. Doch Wallys Unmut ist schnell verrauch, und in der nächsten Szene hilft sie Pauline beim Auflösen ihrer Wohnung.

Relativ unvermittelt ist die geschiedene Pauline nun plötzlich voller Hoffnung und Energie und scheint ihren Kummer überwunden zu haben. Selbst die Auflösung der Wohnung bereitet ihr kaum Schwierigkeiten, und aufkeimende Zweifel sind schnell durch das Gefühl, nun selbst Geld zu verdienen, beschwichtigt. Sie reagiert ungehalten, als ihre Tochter Edeltraud nicht einverstanden ist mit der plötzlichen Auflösung der Wohnung, da sie einen Teil der Antiquitäten einmal erben wollte.

Auch in dieser Phase wird die Parallele zwischen Arbeit und Privatleben deutlich. Pauline hat neuen Elan und zieht nun auch den materiellen Schlußstrich unter ihre Ehe. Wir werden Zeugen eines gelungenen Neuanfangs. Ihre neue Arbeitswelt erscheint in einem hoffnungsvollen Licht. Die Frauen arbeiten flott und scherzen miteinander; unterlegt ist die ganze Szene mit der leichten Gitarrenmusik, die immer wieder positive Sequenzen untermalt. Pauline arbeitet mit, und sie scheint ihre Arbeit zu genießen.

Wichtig in dieser Phase ist auch, daß Pauline beginnt, an sich selbst zu denken und nicht mehr nur auf andere Rücksicht zu nehmen, auch wenn dies momentane Mißverständnisse mit sich bringt. So hat sie kein Verständnis für die Einwände ihrer Tochter, als sie die Wohnungseinrichtung ohne Absprache verkauft und fühlt sich persönlich angegriffen. Sie geht hier bewußt einen Bruch in der Beziehung zu ihrer Tochter ein, enttäuscht von deren Verhalten. Erst als Edeltraud sich entschuldigt, ist sie bereit, ihrer Tochter zu vergeben. Edeltraud rechtfertigt ihre Reaktion damit, daß sie sich von Paulines Entscheidung überrumpelt gefühlt habe, ähnlich wie bei der Scheidung, bei der die Töchter ebenfalls vor vollendete Tatsachen gestellt worden seien. Sie muß aber einsehen, daß ihre Mutter es nicht immer allen Recht machen kann, besonders nicht in ihrer jetzigen Lage.

Der Sprung in ein glückliches neues Leben wirkt dramaturgisch so unvermittelt, daß bei geübten Zuschauern Zweifel an der Dauer des Glücks geradezu provoziert werden. Es dauert auch nicht lange, bis ernsthafte Schwierigkeiten auftauchen: Eine Arbeit ist zwar gefunden, aber die Einsamkeit ist nicht überwunden. Die Kollegen, die ihr so hilfsbereit zur Seite gestanden haben, als es darum ging, ihre neue Wohnung zu renovieren, wollen privat keine weiteren Verpflichtungen eingehen. Das Verhältnis zu Wally verschlechtert sich, denn Pauline ist zu sehr mit sich selbst beschäftigt, um auf Wallys Probleme aufmerksam zu werden. Auch auf einen Annäherungsversuch ihres Arbeitskollegen Franz kann sie nicht angemessen reagieren; Sie stößt ihn barsch zurück. Zunächst war es wichtig für sie, sich selbst einmal in den Vordergrund zu stellen, doch nach und nach wird ihr neues Selbstwertgefühl zur Selbstsucht, und sie isoliert sich selbst. Die einzigen sozialen Kontakte, die sie hat, nämlich



die zu ihren Arbeitskollegen und zur Familie, erscheinen gestört. Zu diesem Zeitpunkt stößt Pauline auch zum ersten Mal auf die Musik von Pink Floyd, die sie über den Walkman eines Partygastes von Kutte und Katrin hört. Jetzt kann sie mit der Musik noch nicht allzuviel anfangen, und sie schaut nur etwas erstaunt drein. Der Name dieser Gruppe - die Musik ist

nicht hörbar - erscheint als Chiffre für Offenheit und Modernität, die Katrin und Kutte ausstrahlen, die aber Pauline noch nicht erreicht hat.

Ihre Einsamkeit wird besonders deutlich am Weihnachtsabend, als sie alleine zu Hause sitzt, während im Hintergrund *Stille Nacht, Heilige Nacht* ertönt. Sie weist Wally ab, als diese zu ihr kommt und Trost sucht. Schließlich kommen ihre Kinder und Enkel sie besuchen, und Pauline, die auf das Fest verzichtet hatte, weil sie Robert nicht sehen wollte, ist nun an diesem Tag doch mit der Familie zusammen. Der Schlußstrich zwischen den Eheleuten bleibt also gezogen, aber die familiären Gewichte haben sich zu ihr hin verlagert.

Während hier der erste Schritt zu einer Überwindung der privaten Krise andeutet ist, sind die Probleme auf der Arbeit noch lange nicht gelöst. Jetzt wird deutlich, daß die Arbeit zu schwer für sie ist. Sie ist zu langsam, fühlt sich gehetzt, und die Kollegen ärgern sich über sie und lassen Pauline ihren Unmut spüren. In einer Aussprache werden diese Konflikte deutlich. Pauline fühlt sich dieser Situation nicht mehr gewachsen und resigniert, indem sie kündigt. Darauf folgt der körperliche Zusammenbruch, als ein paar der Kolleginnen versöhnlich zu ihr kommen. Aber auch hier ist der Neuanfang schon angedeutet, denn die Frauen lassen sie nicht im Stich.

Ein kleines Handlungsdetail deutet symbolhaft die Wende an, die auch mit einer Selbsterkenntnis verbunden ist: Die Schildkröte Tante Emma, die sie seit ihrer Scheidung begleitet hat, ist gestorben. Pauline hat sie vernachlässigt. Pauline erkennt, daß sie nur noch mit sich selbst beschäftigt war und sich nicht mehr um andere gekümmert hat. Sie sieht ein, daß sie auch Wally vernachlässigt hat und entschuldigt sich bei ihr. Ihr wird nun der enge Zusammenhang zwischen ihrer persönlichen Entwicklung und der Arbeit bewußt. Genauso wie sie arbeiten lernen muß, muß sie auch lernen, ihr neues Leben zu leben. Nach dieser Einsicht ist sie in der Lage, die Hürden auf ihrem neuen Weg zu nehmen; in der Arbeit wie auch im Privatleben.

Diese Einsicht leitet zum Schluß des Filmes über. Pauline führt Wally ihr Auto vor, das sie sich gekauft hat, und Wallys Probleme werden bei Kaffee und Kuchen besprochen. Bleibt nur noch das zufällige Zusammentreffen mit Robert auf einem Parkplatz, das noch einmal verdeutlicht, daß Pauline ihre Vergangenheit endgültig hinter sich gelassen hat. Robert drückt sein Erstaunen darüber aus, daß sie jetzt ein Auto fährt und auch Hosen trägt, etwas Neues für ihn. Er sieht sie noch immer so, wie sie war und steht ihrer Entwicklung verständnislos gegenüber. Für Pauline hat die Vergangenheit sowohl ihre Schrecken, als auch jegliche Faszination verloren.

Der Aufstieg in die Arbeiterklasse

Von Anfang an fällt auf, daß alle, die Pauline neu kennenlernen, sie fragen, was sie vor ihrer Scheidung gemacht habe. Wally, die Pauline beim Frühstück während des Kuraufenthalts gerade ausführlich ihren beruflichen Werdegang erzählt hat, reagiert mit Erstaunen ("Na Gustav, mach' Licht") auf Paulines Aussage, sie sei nie berufstätig gewesen. Auch die Kollegen in der Wäscherei wollen nach Paulines Einstand als erstes wissen, was Pauline denn bisher gearbeitet habe. Wally antwortet für sie: "Die war nie berufstätig", in einem Tonfall, der eine leichte Abwertung beinhaltet. "Na, was war sie denn dann?" kommt sogleich die erstaunte Frage von einer der Kolleginnen. Eine Frau, die nicht berufstätig ist, ist für diesen Personenkreis im sozialistischen System etwas eher ungewöhnliches. Hausfrau zu sein, ist ein Luxus, den man sich kaum vorstellen kann und auf den kritisch reagiert wird.

Auch als sich die Kollegen über Paulines Langsamkeit beschwerten und sie dafür verantwortlich machen, daß sie ihren Plan nicht mehr erfüllen können, kommt sofort Paulines 'Vorleben' ins Spiel: "Die hat eben nie gearbeitet". kommentiert Wally spöttisch, als ob sie sagen wollte: 'Die ist eben keine von uns'. Erst als die anderen Frauen Pauline nach ihrer Kündigung anbieten, in die Brigade zurückzukommen und es mit ihrer Hilfe noch einmal zu versuchen, und Pauline dieses Angebot schließlich annimmt, gehört sie wirklich dazu.

Der Film weist hier auf verschiedene Schichten in der sozialistischen Gesellschaftsordnung der DDR hin. Pauline gehört zunächst durch ihren Mann einer Oberschicht an. Robert verdient genug, um die Familie zu ernähren, und so muß Pauline nicht arbeiten. Seine Karriere basiert darauf, daß seine Frau sich um den Haushalt kümmert. Ganz deutlich wird auch angesprochen, daß es sich nur wenige Frauen leisten können, nicht zu arbeiten. Für die meisten Frauen laufen Haushalt und Kinder nebenher, während sie tagsüber einer Be-

rufstätigkeit nachgehen. Paulines Zugehörigkeit zu jener Oberschicht ist mit der Trennung vorbei. Sie tritt ins Berufsleben ein, was einerseits eine neue Unabhängigkeit bedeutet, andererseits den Eintritt in eine andere gesellschaftliche Schicht beziehungsweise Klasse.

Der Film läßt keinen Zweifel daran, daß dieser Eintritt in die Arbeiterklasse für Pauline ein Aufstieg ist, auch wenn die Tätigkeit als Hilfsarbeiterin in einer Wäschereibrigade zunächst sicherlich kein Traumberuf ist.² Die Arbeit ist schwer und hat zunächst nichts mit der allgemeinen Vorstellung von Selbstverwirklichung zu tun. Es ist eine reine Erwerbstätigkeit, die keine Ansprüche an die eigene Persönlichkeit oder Kreativität stellt. Sie steht also nicht unbedingt für einen Beruf, bei dem kreatives Potential oder Ideenreichtum gefragt ist beziehungsweise gefördert werden, und der somit für sich schon zur Selbstverwirklichung beitragen kann.

Es geht hier offensichtlich nicht um den Inhalt oder die Art der Arbeit, sondern darum, daß Pauline sich selbständig (wenn auch notgedrungen) eine Arbeit gesucht hat und dies ihre Fahrkarte in ihr zweites Leben ist. Sie ist - um es in der Terminologie des sozialistischen Systems auszudrücken - Mitglied der "werterzeugenden und machtausübenden Klasse" im Arbeiter- und Bauernstaat geworden. Der Glaubwürdigkeit dieser These und Wertung dient die Darstellung der Arbeit im Film. Nur durch Wallys wütende Bemerkung zu Pauline, daß sie die Arbeit nicht durchhalten könne bei ihrer körperlichen Verfassung, wird angedeutet, daß die Arbeit in der Wäscherei körperlich anstrengend ist. Dargestellt wird die Arbeit im übrigen jedoch prinzipiell positiv. Die Frauen arbeiten vergnügt und nicht angestrengt, und selbst für einen Plausch hier und ein Späßchen da ist Zeit. Vor diesem Hintergrund kann Pauline mit ihrer Aufgabe wachsen. Die Arbeit beugt sie nicht, sondern hilft ihr am Ende, stärker zu werden, weil sie sich auf das Kollektiv stützen kann.

Die Arbeit als genereller Bezugspunkt

Auch für alle anderen Charaktere im Film hat die Arbeit einen wichtigen Stellenwert, bildet der Beruf eine wichtige Lebensgrundlage, aber nicht alle Auf-

² Die Arbeit in einer Wäscherei galt in der DDR lange Zeit als eine klassische Sträflingstätigkeit (und war es auch häufig). Pauline fängt also sozusagen ganz unten an. Allerdings ist von der DDR-Führung immer wieder versucht worden, diesen Berufszweig von dem negativen Ruf zu befreien - und zwar sowohl auf der materiellen Ebene (Verbesserung der Arbeitsbedingungen und höherer Lohn), als auch auf der Ebene der gesellschaftlichen Akzeptanz (z.B. durch Dokumentarfilme wie *Wäscherinnen* von Jürgen Böttcher, 1972).

fassungen über das Berufsleben werden auf gleiche Weise beleuchtet. Wally und Robert, die sich beide stark durch ihre Arbeit identifizieren, müssen im Film erfahren, daß ihnen ihr Beruf nicht alles bieten kann. Die Kinder von Pauline und Robert haben wiederum ein differenzierteres Verhältnis zur Arbeit als die Generation der Eltern.

Wallys Position kommt der Paulines am nächsten. Auch sie hat als geschiedene Frau einen neuen Lebenssinn in der Arbeit gefunden. Sie ist stolz darauf, daß sie sich von einer ungelernten Arbeiterin zur Meisterin bei Rewatex hochgearbeitet hat. Ihr Mann ließ sich von ihr scheiden, nachdem sie festgestellt hatten, daß Wally keine Kinder bekommen konnte. Daraufhin gliedert Wally mit ihrer Arbeit andere Defizite in ihrem Leben aus. Es liegt ihr nur wenig an einem 'trautem Heim', und der Film übernimmt gleichsam diese Wertung: Wallys Privatleben bleibt weitestgehend ausgespart.

Dennoch wird deutlich, daß für Wally die Arbeit allein nicht alle sozialen Kontakte ersetzen kann. Sie hat einen Freund, der sie aber verläßt, um zu seiner Frau und zu seinen Kindern zurückzukehren. An Weihnachten wird auch Wally mit der Einsamkeit konfrontiert und kommt unglücklich zu Pauline: "Ich bin jetzt durch die Stadt gerannt wie blöde. Mir ist die Bude auf den Kopf gefallen, ich hab' es einfach nicht mehr ausgehalten alleine". Aber sie stößt auf Unverständnis. Pauline verurteilt sie für ihr Verhältnis mit einem verheirateten Mann. Sie ist selbst noch moralisch zu tief verletzt dadurch, daß ihr der Mann von einer anderen Frau 'weggenommen' worden ist, als daß sie Wallys Beziehung zu einem verheirateten Mann akzeptieren könnte.

Pauline wird Weihnachten von ihrer Familie aufgefangen, die auch ohne Robert immer noch einen Halt für sie darstellt. Wally stößt auf eine Leere, für sie ist niemand da. Diese Sequenz vermittelt dem Zuschauer die Erkenntnis, daß die Arbeit zwar zu Selbständigkeit und dadurch auch zu persönlicher Zufriedenheit verhelfen kann, daß sie aber nicht die Familie oder Freunde und deren Rückhalt ersetzen kann. Diese These verfestigt sich durch die Figur des Robert, der auch seinem Beruf einen sehr hohen Stellenwert einräumt, aber mit seiner absoluten Einstellung negativ erscheint.

Gleich zu Anfang des Films gibt es auf Edeltrauds Geburtstag Streit wegen Roberts Einstellung zur Arbeit. Robert stört die Idylle, indem er sich nach der Arbeit seiner Tochter und seines Schwiegersohns Jürgen erkundigt. "Bei dir dreht sich alles immer nur um die Arbeit", ärgert sich Edeltraud. Der Vater antwortet: "Ist es nicht die Arbeit, die das Leben ausmacht? Als ich so alt war wie ihr, war ich auf meine Arbeit versessen. Ich hätte gar nicht gewußt, worüber ich sonst reden soll. Der Tag hätte achtundvierzig Stunden haben können, er wäre für meine Arbeit immer noch zu kurz gewesen." Robert erscheint

rücksichtslos und ohne jegliches Einfühlungsvermögen für andere. Seine Arbeit hatte Einfluß auf das gesamte Familienleben, und das, was Pauline als gegeben hingenommen hat, ärgert die Tochter. Für Edeltraud und Jürgen ist die Familie wichtig, sie wollen sich bewußt Zeit dafür nehmen. So gibt es für sie, im Gegensatz zu Robert, auch andere Gesprächsthemen als den Beruf. Robert ist die Einstellung der jüngeren Generation und ihre Kritik an seiner Vorstellung von Arbeit und Familienleben unverständlich. Das Thema wird nicht mehr angesprochen, und es gibt auch keinen Kompromiß, der beide Seiten versöhnen könnte. Letztendlich scheitert Robert mit seiner Einstellung, denn er ist derjenige, der nicht fähig ist, sich zu ändern beziehungsweise die Veränderungen an seiner Frau anzuerkennen. Robert - so scheint der Film vage anzudeuten - vertritt so etwas wie eine Pioniergeneration in der DDR, die die Aufbauarbeit nach dem Krieg mit getragen hat und sich nun in einer neuen Zeit wiederfindet, die ihre Ideale von der absoluten Aufopferung für die Gesellschaft nicht mehr teilt.³

So entfaltet der Film unterschiedliche Positionen in bezug auf die Arbeit. Als Erwerbsfaktor und als Möglichkeit zur Selbstverwirklichung hat sie einen unangefochten positiven Stellenwert. Weder betont der Film einen Unterschied in der Qualität der ausgeübten Tätigkeit noch einen unterschiedlichen Wert für die einzelnen Charaktere⁴. Die Differenz liegt in dem Verhältnis der Einzelnen zu ihrer Arbeit und darin, inwieweit ihr Leben von der Arbeit geprägt ist. Probleme treten dann auf, wenn die Menschen in ihrer Arbeit die einzige Befriedigung beziehungsweise einen Ersatz für Defizite im persönlichen Bereich sehen. Ein solches, im Westen als kompensatorisch bezeichnetes Modell lehnt dieser Film ab. Hier werden die Bereiche nicht gegeneinander ausgespielt, sondern "Arbeit" wird zu einem übergreifenden Begriff. Der Arbeitsbereich erhält einen besonderen Akzent und soll bis in das Privatleben als Quelle sozialer Kontakte hineinwirken. Pauline muß lernen, ihren eigenen Weg zu gehen, ihr Leben neu zu definieren und zu gestalten, kurz: Sie muß lernen, in einem alle Lebensbereiche umfassenden Sinn zu arbeiten.

Schon in den 70er Jahren beschrieb Günter Agde in einem Aufsatz vergleichbare Ansätze in Filmen dieser Zeit:

... allen gemeinsam ist ihr produktives Verhältnis zur Arbeit, die ihnen selbstverständlicher, täglicher Lebensbestandteil ist. In ihrer Arbeit - im konkreten

³ Ein Motiv, das beim DDR-Publikum durch den Einsatz von Kurt Böwe unterstützt wird.

⁴ Aus westlicher Sicht mag gerade diese 'Angleichung' fragwürdig erscheinen, da Selbstverwirklichung im Beruf hier immer auch mit den Inhalten des Berufs verbunden ist. Da in *Paulines zweites Leben* aber die Arbeit in der Wäschereibrigade zumindest im Ansatz als problematisch für Pauline dargestellt wird, bleibt die 'Angleichung' dennoch glaubwürdig.

beruflichen Pensum ebenso wie im fortwährenden Tätigsein - realisiert sich ein großes Stück ihres Lebens, ihrer Existenz als Menschen. Das wird dynamisch betrachtet: eingeschlossen sind Unterschiede und Schwankungen an Intensität, an Erfolg, an Perspektive, Ausstrahlung und Kraft. [...] Diese Basis bildet nicht nur einen festen Bestandteil des Individuums, sondern auf ihr können sich die Individuen erst voll entfalten.⁵

Daß diese Sicht hier ungewöhnlich konsequent gestaltet wurde, unterscheidet *Paulines zweites Leben* von anderen Filmen mit vergleichbarer Thematik. Ein weiterer DDR-Fernsehfilm, der einen ähnlichen Lösungsansatz aufweist, ist *Alleinstehend* von Hans Müncheberg und Gunter Friedrich aus dem Jahre 1983. Die Protagonistin Kerstin ist 'alleinstehend', und der Versuch, mit Rolf, dem Vater ihres Kindes, eine dauerhafte Beziehung aufzubauen, mißglückt. Kerstin faßt letztendlich den Entschluß, 'alleine' zu bleiben, und sie findet Rückhalt in ihrer Berufstätigkeit, in der ihr die ihr gebührende Anerkennung zuteil wird. *Paulines zweites Leben* und *Alleinstehend* gehen zwar von unterschiedlichen Situationen aus, vergleichbar ist aber der Lösungsansatz, in dem die Frauen ohne Partner bleiben und in ihrer Arbeit Erfüllung suchen. Und auch Paulines Leben ändert sich ohne Einwirkung einer neuen Liebesbeziehung. Es kommt kein neuer Mann, der die Rolle des alten übernimmt.

Die Probleme der privaten Persönlichkeitsentfaltung sind zwar deutlich präsent, es wird aber Pauline ein (in der westlichen Kino- und Fernsehspieltradition stereotypes) Happy-End versagt. Damit realisiert sich aber in ihr auch nicht das Ideal der "allseitig gebildeten sozialistischen Persönlichkeit". Der Konsequenz einer eindeutigen Demonstration von theoretischen Zusammenhängen wird eine Dimension möglicher Handlungsgestaltung geopfert und zugleich möglichen Mißverständnissen westlicher oder westlich fernsehsozialisierter Zuschauer entgegengewirkt. Aber Pauline bleibt dadurch eine Persönlichkeit mit Defiziten.

Paulines zweites Leben

Szenarium: Christa Mühl, Dramaturgie: Lotti Schawohl, Regie: Christa Mühl, Drehbuch: Christa Mühl,

Kamera: Hans Heinrich, Musik: Jürgen Ecke

Darsteller: Annemone Haase (Pauline) Walfriede Schmitt (Wally) Kurt Böwe (Robert) Ute Lubosch (Edeltraud) Klaus Dieter Klebsch (Jürgen) Ursula Karusseit (Hedda) Gerd Staiger (Franz) Solveig Müller (Ruth) Kristiane Kupfer (Angelika) Marijam Agischewa (Katrin) Dieter Mann u.a..

Filmlänge: 90 min. Erstrausstrahlung: 04.11.1984

⁵ Agde, Günter, Zuwachs an Persönlichkeit. Zur Fernseh dramatik der Jahre 1975/76. In: Knietsch, Horst, Prisma, Kino- und Fernseh almanach, Band 8, Berlin, 1977.