

Andrea Lutz

"Ich will Anne!"

**Zum Phänomen "Liebe" in Frank Vogels:
Denk bloß nicht, ich heule (DDR, 1965)**

Liebesgeschichten im Film

Liebesgeschichten im Film. Welchen Spielfilm man auch anschaut, ein Thema scheint (fast) unverzichtbar: die Liebe. Liebe als Lebenssinn, als Hoffnung, Wunsch, Erfüllung. Liebe als Kraftspender, Liebe als Trost in einer schlechten Welt. Liebe als Unglück, Liebe, die in Verzweiflung und Haß umschlagen kann.

Liebesgeschichten sind zunächst private und individuelle Geschichten. Die Liebe stellt das Medium dar, in dem Subjekt und Objekt ihre unaufheb- bare Trennung zu überwinden versuchen, und in ihr verkörpert sich ein au- ßergewöhnlich hoher energetischer Zustand. Im Kino werden unter dem Aspekt Liebe die Menschen und die Verhältnisse, in denen sie leben, transpa- rent und bewertbar. Die Liebe wird zum Kristallisationspunkt von Leben und bündelt in sich die Kraft zur Gestaltung von Neuem wie auch zur Zerstörung von Bestehendem. Liebe kann gesellschaftliche Hindernisse überwinden oder auf tragische Weise an ihnen scheitern. So erhält das Subjektive zugleich die Dimension des Verallgemeinerbaren.

In komprimierter Form erzählen Liebesgeschichten vom Leben, ihrer be- dienen sich Dramaturgien und Erzählweisen, die das Private und das Öffent- liche miteinander verweben.

Liebesgeschichten enthalten ein hohes identifikatorisches Potential, weil sie von einer emotionalen Ebene aus argumentieren. Der Rezipient erlebt Glück und Trauer in großer Intensität, und die Emotionen, die wach werden, verweisen immer auf ihn selbst, haben zu tun mit dem sozialen Kontext, in

dem er sich bewegt. Es ist die Auseinandersetzung mit eigenen Erfahrungen, mit eigenen Sehnsüchten und Phantasien.

Das Spektrum der Formen, in denen Liebesgeschichten als Haupt- oder zumindest als wichtiger Handlungsstrang funktionalisiert werden, ist breit, sei es um die Story voranzutreiben, sei es um gesellschaftliche Zustände darzustellen, Mißstände aufzudecken, sie zu kaschieren und zu verleugnen, oder auch um propagandistische Inhalte zu vermitteln.

Liebesgeschichten zeichnen sich aus durch eine besondere Überzeugungskraft. In ihrer Überhöhung garantiert die Liebe absolute Glaubwürdigkeit und Integrität der in ihr verwickelten Personen, denn der, der liebt, setzt sich ins Recht. Wer liebt, hat recht, und wer unter der Liebe leidet, der hat noch mehr recht. Happy oder nicht, das Ende, der Ausgang der Liebesgeschichte richtet über die Beteiligten. Ihre Liebe ist ihr Dasein, und deshalb sind Liebesgeschichten in den allermeisten Filmen die alles entscheidende - Nebensache. Denn, obwohl sie im Vordergrund stehen, die Rezeptionsinteressen der Zuschauer an sich binden, sind sie nicht selber das Thema, sondern Austragungsort und -anlaß für weit allgemeinere Diskurse. Insofern sind Liebesgeschichten das wichtigste Transportmittel für Wertungen, für die Vermittlung von Normen im gesellschaftlichen Leben eines Kulturkreises.

Liebe gleich Liebe?

Nach erster Rezeption von Filmen aus den 60er Jahren der DDR, wie Kurt Maetzig's *Das Kaninchen bin ich* (1964), Hermann Zschoches *Karla* (1966), Frank Beyers *Spur der Steine* (1966) und *Denk bloß nicht, ich heule* von Frank Vogel (1965), empfand ich die darin eingebetteten Liebesgeschichten alle als irgendwie fremd und ungewöhnlich. Sie erschienen mir in ihrer Emotionalität distanziert, in ihrer Erotik eher verhalten, insgesamt ein wenig leidenschaftslos - oder auch nur auf eine mir ungewohnte Art widersprüchlich und gebrochen? Gleichzeitig beeindruckten sie mich auch in ihrer - fast anrührenden - Ernsthaftigkeit und Tiefe.

In welchen Maßstäben und Kategorien läßt sich das Phänomen "Liebe" im DDR- Film der 60er Jahre erfassen? Stellt Liebe über unterschiedliche Gesellschaftssysteme hinweg eine feste Größe dar? Oder hat, was man erwarten darf, unter sozialistischen Kunstnormen "Liebe" eine andere Bedeutung, bettet sie sich ein in eine andere Normenwelt? Wird sie filmisch anders umgesetzt, dramaturgisch anders funktionalisiert?

Geleitet, aber nicht gefesselt von dem Blick auf die "Liebesgeschichte" möchte ich mich mit Frank Vogels *Denk bloß nicht, ich heule* intensiver auseinandersetzen, eher über eine assoziative als systematisch-filmanalytische Herangehensweise.

Die Geschichte:

Peters Weg zu Anne - oder: Peters Weg ins Kollektiv?

Denk bloß nicht, ich heule erscheint zunächst als die Geschichte einer langsam entstehenden Liebesbeziehung mit nicht ganz eindeutigem Happy End. Sie spielt in Weimar, Mitte der sechziger Jahre.

Peter Naumann, als jugendlicher Rebell vorgestellt, begegnet der Schülerin Anne. Das schüchterne Mädchen kennt Peter bereits aus der Distanz, als "auffälligen" Schüler einer höheren Jahrgangsstufe. Anne verliebt sich in Peter, doch der träumt von einer Liebesbeziehung zu Uschi, einer Physikstudentin. Erst als Peter seine Gefühle zu Uschi geklärt und mit ihr abgeschlossen hat, läßt er sich ernsthaft auf Anne ein und zum Ende des Films festigt sich die Beziehung zwischen beiden.

Bei genauerer Betrachtung tritt dieser Handlungsstrang jedoch immer wieder in den Hintergrund, findet über ihn die Auseinandersetzung mit anderen Themen statt. So beleuchtet der Film kritisch das Hereinwachsen junger Menschen in die zunehmend verkrustenden sozialistischen Gesellschaftsstrukturen, deren Ideale in Bürokratie und Formalismus zu erstarren drohen und um die eine heftige ideologische Auseinandersetzung geführt wird. Ein intensiv verfolgtes Anliegen des Filmes ist es, die antifaschistische Tradition innerhalb der sozialistischen Wertewelt zu betonen. Es wird problematisiert, ob die Jugend zu ihr noch Bezug hat und zeigt, daß (bereits in den 60ern!) neofaschistische Tendenzen auftreten. Am Ende des Films ist Peter Naumann "erwachsen" geworden, hat er, wenn auch zögernd, seinen Platz in der sozialistischen Gesellschaft gefunden und wird von ihr aufgenommen. Dies liegt zum einen in seiner eigenen Reifung begründet: bedeutsames Schlüsselereignis innerhalb dieses Prozesses ist die handgreifliche Auseinandersetzung mit einer neonazistischen Schlägertruppe aus seinem Bekanntenkreis. Ein Anteil dieses "Erwachsenwerdens" liegt aber auch in Peters Niederlage und Resignation begründet. Die Gesellschaft baut ihm die Brücke in der Person des "guten Sozialisten" Paul.

Vielleicht doch stärkste Kraft aber ist die Liebe von Anne, die individuell, vorbehaltlos, auch naiv, Peter am Ende eine Rückzugsmöglichkeit aus den gesellschaftlichen Konflikten bietet.

Charaktere und Figurenkonstellationen:

Der junge Rebell, drei Väter und zwei Töchter

Peter Naumann ist "von Beruf Halbstarker", wie er selbst sagt. Außerdem kommen drei Väter vor und zwei Töchter. Keiner der drei Väter ist Peters leiblicher Vater, es sind Autoritätsfiguren, Vertreter der Vätergeneration, mit denen Peter sich auseinandersetzen muß.

Peter als "angry young man", trotzig und rotzig im Clinch mit starren Normen und Konventionen, befindet sich auf verzweifelter Suche nach Identität. Die beiden jungen Frauen, Uschi und Anne, spielen im Grunde genommen eine untergeordnete Rolle, sie sind in erster Linie Töchter ihrer Väter. In ihren Beziehungen zu Peter repräsentieren sie ihre Väter und Peter setzt sich in seiner Beziehung zu ihnen mit seinem Verhältnis zu den Vätern auseinander.

So handelt es sich eigentlich um eine Männergeschichte, um die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn. Die drei Väter stehen programmatisch für jeweils eine Idee, eine Positionsvariante innerhalb der Gesellschaft.

Der erste ist Peters Adoptivvater, was der Sohn allerdings erst im Laufe der Geschichte erfährt; eine erste Andeutung gibt es, als Peter zu Beginn "Vater" sagt und dieser fragt: "Liebst du mich wie einen Vater?". Vater Naumann stirbt bereits im Vorspann, nicht ohne vorher "Kassensturz" gemacht zu haben. Peter erlebt, wie sein Vater im Todeskampf eine ziemlich häßliche Figur abgibt, zynisch mit dem Leben abrechnet: "Das Leben ist wie ein Kinderhemd - kurz und beschissen!". Wegen Schiebergeschäften nach Kriegsende aus der kommunistischen Partei ausgeschlossen, hat er als Handwerker gearbeitet, konnte seinen Wunsch, Ingenieur zu werden, nicht verwirklichen. "Verstehst Du, leben muß man!" größt der dem Tode nahe und alkoholisierte Vater. "Wie denn?", will der heulende Peter verzweifelt wissen. Der Vater hinterläßt ihm als Erbe einen Batzen Westgeld und eine Antwort: Viele Frauen, viele Reisekilometer und viel französischen Cognac.

Die zweite Autoritätsfigur ist der Lehrer Röhle und Vater von Uschi, einer ehemaligen Mitschülerin Peters und inzwischen ehrgeizigen Physikstudentin. Röhle vertritt starr die sozialistischen parteipolitischen Normen und

hat den fachlich sehr guten Schüler Peter Naumann wegen eines ketzerischen Aufsatzes in "Stabü" der Schule verwiesen.

Peters Berufswünsche, großer Physiker zu werden oder Kosmonaut, sind verwoben in seine Liebe zu Uschi. Er träumt einen Tagtraum, "...ich mit Uschi, 1970, beim Abendbrot..." - Peter stellt sich vor, wie er mit Uschi eine inspirierende Wissenschaftlerehe führt, mit ihr physikalische Probleme erörtert. Im Film finden Peters und Uschis Begegnungen im Planetarium und im Labor statt; dort stellt Peter in sehr eindeutiger Geste eine Rose zwischen die Reagenzgläser. Peter wirbt um Uschi, versucht an die frühere Schülerliebe anzuknüpfen. Uschi, durchaus angetan von seiner Zuneigung, bleibt letztlich jedoch unnachgiebig: Er sei damals nur mit ihr gegangen, "... um meinem Vater eins auszuwischen, stimmts?".

Die dritte Autoritätsfigur ist Paul, Leiter der örtlichen LPG und Vater von Anne. Paul, auch "Samthandschuh" genannt, - "... schlägt nie, auch kein Tier. Er kann's einfach nicht. Ich weiß nicht warum, nur daß es mit dem KZ zusammenhängt", erzählt seine Tochter - tritt ein für die Ideale des Arbeiter- und Bauernstaates. Peter lernt Anne kennen, als er den Lehrer Röhle in der Schule aufsuchen will und sie vom Turnunterricht kommend an seinem Knopf hängenbleibt. Peter bestellt Anne zu einer Verabredung, füttert sie mit teurem Konfekt, bringt ihr verschiedene Küsse bei und kauft ihr im Exquisit-Laden ein Kleid (das kleine Schwarze). Anne trägt normalerweise geflochtene Zöpfe, flache Schuhe und ein geblühtes Kleid, darüber eine Strickjacke. Die Geschenke Peters machen sie verlegen, irritieren sie. Sie packt das neue Kleid (in welchem sie wirklich sexy aussieht) zunächst nicht einmal aus. Sie wirkt naiv und unschuldig - "... mich hat noch kein Junge so geküßt. Bloß immer Backe-Backe-Stirn" - und will wissen, welcher Kuß "Liebe" sei.

Anne verliebt sich in Peter, stellt ihn ihrem Vater vor, bringt ihn heimlich in einer alten Schäferei unter und hört ihn geduldig beim Lernen ab. Er akzeptiert sie als Helferin, bleibt aber auf Distanz, träumt weiterhin Uschi zu lieben.

"Bei uns in der Klasse ist eine, die ist total verschossen. Aber er will nicht", erzählt Anne ihrem Vater abends im Schlafzimmer. Sie liegt schon im Bett, er sitzt auf ihrem "Dornröschenstuhl" (dessen Armlehne wieder und wieder abbricht - das muß eine symbolische Bedeutung haben und doch bleibt unscharf, welche). "Kämpfen", rät der Vater seiner Tochter.

"Kämpfen" rät er - im Glauben an die Gerechtigkeit und das Wohlwollen der sozialistischen Gesellschaft - auch Peter, der von Röhle die Genehmigung zur Prüfung braucht. Als Peter nach der endgültigen Ablehnung durch Röhle gescheitert und betrunken vor Vater Paul auf dem Rübenacker steht,

bricht auch in diesem ein Bild zusammen. Er selbst war wohl überzeugt gewesen, daß der Lehrer aufgrund von Fleiß und Disziplin dem jungen Mann eine neue Chance anbieten würde. Pauls Hilflosigkeit kehrt sich in Aggression gegen Peter: "... schafft mir diesen Kerl weg", schreit er. Anne führt Peter weg.

Nicht mehr ausweichen kann Paul, als er kurz darauf Zeuge der Liebeserklärung zwischen Anne und Peter in der alten Schäferei wird. Anne verweint und in dem "kleinen Schwarzen", Peter notariell die Schwüre in einer Flaschenpost versiegelnd, eine Liebeserklärung, die total mit der Gesellschaft bricht und die Liebe zum Rettungsanker, Fluchtpunkt, zur Überlebensstrategie erklärt. Peter fragt Anne: "Soll ich schreiben, alles ist Quatsch und Phrasen, nur daß wir zusammenbleiben ist keine?" - "Ja". "Soll ich schreiben, das Wichtigste im Leben ist Leben und wir wollen nur das?" - "Ja". "Wir sind keine Macher. Wir machen nicht auf Disziplin, Lernen, Kämpfen. Wir lieben uns ... Soll ich das schreiben?". Beim dritten Jawort schlägt Paul seiner Tochter Anne ins Gesicht. Es ist der Ausdruck extrem starker Emotionen, eines Bruchs. Paul, eingeführt als der, der nicht schlagen kann, wird durch die Verbindung seiner Tochter zu Peter gezwungen, sein harmonisierendes Verhältnis zur sozialistischen Realität zu hinterfragen.

Die antifaschistische Tradition:

"Selber habt Ihr ja keine Erfahrung..."

Zentraler Bezugspunkt des Generationskonfliktes ist die antifaschistische Tradition innerhalb des Sozialismus: Die Spaziergänge von Peter und Anne finden auf dem Gelände des Konzentrationslagers Buchenwald statt, eine weite, gepflasterte Fläche, die große Ruhe und Verlassenheit ausstrahlt. Plastiken stehen als Mahnmale, sehr stille Mahnmale. Peter und Anne gehen auf diesem Pflaster spazieren und Anne fragt Peter Geschichtszahlen ab, sie plaudern und halten Händchen.

"Ich habe Tscherkassy erlebt, '44 im Januar, damals im Kessel habe ich begriffen...", setzt Röhle an zu erzählen, als er und Peter zusammengeschlagen in der Nazibau-Ruine hocken. "Ich war nicht bei Tscherkassy!", unterbricht ihn Peter barsch.

Die Väter, gebrannt von der traumatischen Erfahrung des Faschismus, sind überfordert, weil sie nicht wissen, wie sie diese Erfahrung an die Jugend vermitteln können, wie sie sicherstellen können, daß das Schreckliche nie wieder passiert. Diesen Konflikt tragen alle drei Väter in sich. Wie sie sich

damit auseinandersetzen oder den Konflikt verdrängen, wird so gezeigt, daß ihre jeweils negativen oder angreifbaren Verhaltensweisen verständlich werden.

So erklärt sich bis zu einem gewissen Grad Vater Naumanns innere und äußere Verwahrlosung: Er wütet, seine Ehefrau macht ihm Vorwürfe, er wäre kein guter Kommunist gewesen, 1933 nicht, und auch nicht 1945. Da hält er kurz inne und mit aufgerissenen, ernsten Augen sagt er: "Aber Mutter, ich wollte nicht im KZ krepieren...". Das Aufflackern von schmerzhaften Erinnerungen wird sofort weggewischt und er prostet seiner Frau zu: "Trink mit uns! Schwamm drüber! Prost!" Man kann diesem Mann vorwerfen, zu wenig Prinzipien, Ideale, Mut oder Aufrichtigkeit gehabt zu haben. Aber man erfährt, daß er Angst gehabt hat, seine Selbstaufgabe Überlebensstrategie war.

Auch das engstirnige und starre Klammern von Röhle an der parteipolitischen Doktrin hat eine Wurzel in persönlichen Erfahrungen mit dem Faschismus. "Ich war 25 Jahre alt, da habe ich zum erstenmal das Wort Menschlichkeit gehört...", erzählt Röhle dem von ihm der Schule verwiesenen Peter. Es gibt ein Bild, welches die Erfahrung von Gewalt und Hilflosigkeit auf den Punkt bringt: Röhle, von Peter und seinen Kumpels in einer Nazibau-Ruine abgefangen, liegt mit dem Gesicht nach unten am Boden, seine Brille liegt neben ihm. Jemand tritt an ihn heran, man sieht die Schuhe. Man erwartet, jetzt wird die Brille zertreten. Der Tritt bleibt aus, die Brille wird mit dem Fuß zu Röhle hingeschoben. Der Bezug zu einem Sinnbild für Faschismus ist überdeutlich. Die Geschichte Röhles wird schlagartig präsent und man weiß, diese Situation hat Röhle schon einmal erlebt. Und damals wurde seine Brille zertreten.

"Selber habt ihr ja keine Erfahrung, wie wollt ihr da allein entscheiden? Wir sind für Euch verantwortlich!", argumentiert Röhle kurz darauf in dem Gespräch mit Peter. Peter kann es nicht akzeptieren, aber er versteht, daß Röhle von seiner Starrheit nicht loslassen wird und es auch nicht kann. Peter geht. Er bittet ihn als letztes, seiner Tochter Uschi auszurichten, es hätte sich alles erledigt. Die Beziehung zu Uschi ist in dem Moment zu Ende, wo Peters Konflikt mit ihrem Vater aufgearbeitet ist.

Es ist Paul, "Samthandschuh", mit dem Peter in einen wirklich wechselseitigen Dialog und Lernprozeß tritt. Paul hat seine Frau im Nationalsozialismus verloren, er denkt oft an sie, "... sie war zu gutherzig, sie war nicht für so eine verfluchte Zeit geboren." Er trauert. Zu seiner Tochter sagt er: "Was Mutter nicht durfte, Du darfst so sein. So ist Deine Zeit." Paul erlebt die sozialistische Gesellschaft als Leben in Geborgenheit, er trägt die gesellschaftlichen Ideale aus tiefstem Herzen und empfindet große Dankbarkeit und Ver-

antwortung für den Sozialismus. Er ist enttäuscht und gekränkt, wenn er spürt, daß die Motivation der jungen Generation, sich für die Gesellschaft zu engagieren auf persönliche Interessen reduziert wird, so z.B. in dem Streit mit den jungen Traktoristen, die mehr Geld haben und weniger arbeiten wollen.

Paul spürt die Ernsthaftigkeit Peters, die ihn beeindruckt, empfindet den jungen Mann aber auch als Bedrohung. Peter stellt die Gesellschaft in Frage und weigert sich, für irgendetwas Dankbarkeit zu zeigen. Damit kann Paul nur schwer umgehen. Trotzdem sieht er es als seine Pflicht, sich mit Peter auseinanderzusetzen. "Ich bin in der Partei. Die Partei sagt: 'Herz und Hand der Jugend. Vertrauen der Jugend'", so erklärt er Peter, warum er ihn trotz aller Wut nicht rausschmeißt.

Als er aber Zeuge der Liebeserklärung zwischen den beiden jungen Leuten wird, empfindet er nicht nur schmerzlich den Verlust seiner Tochter, die er an den jungen Mann verliert, sondern zugleich auch den einer Utopie von der "guten" sozialistischen Gesellschaft. Paul hat Erfahrungen mit Macht, Gewalt und Aggression von sich abgespalten, sie einer "anderen Zeit", dem Faschismus zugeordnet. Ihre Existenz in der neuen Gesellschaft will er nicht wahrhaben. Durch die Konfrontation mit Peter ist ihm sein Bild als Illusion bewußt geworden.

Als er Anne schlägt, befreit Paul sich von einem Trauma. "Was Du für Augen hattest! Alle haben sie solche Augen, wenn sie geschlagen werden. 'Samthandschuh'!? Wie oft möchte ich sie ausziehen...", so sitzt der alte Mann anschließend auf dem Dornröschenstuhl und betrachtet das leere Bett seiner Tochter.

Der Westen: Geschwindigkeit und Tod

Es gibt in der Geschichte einen Punkt, wo Peter eigentlich hätte gehen müssen, den Ort, das Land, das System verlassen. Er ist aus der Schule geworfen worden, weil er in einem Aufsatz seine kritische Meinung ehrlich vertreten hat. Er ist in Klausur gegangen und hat Abiturwissen gepaukt, in der Hoffnung, er könne mit Leistung überzeugen und würde wieder in das System integriert. Paul fordert ihn auf zu kämpfen und so geht er den "Gang nach Canossa" - dessen historische Jahreszahl Anne ihn auf einem ihrer Spaziergänge abfragt - zum Lehrer Röhle und fordert die Zulassung zur Prüfung. Röhle lehnt ab, begründet mit Peters "falschem" Bewußtsein, sagt: "Kämpfen ja, aber mit uns, nicht gegen uns". Peter nimmt kein Blatt vor den Mund, sagt

auch die Sätze, die er sich zu einem früheren Zeitpunkt nur im Rollenspiel in Röhlés verwaistem Büro getraut hat zu sagen. Peter geht, er hat verloren, er bricht zusammen, sinnbildlich auf dem Rübenacker der LPG. "Kämpfen - leere Phrasen, nichts als leere Phrasen" schreit und lallt er betrunken, vor den Arbeitern, vor Anne, vor Paul.

Warum geht Peter nicht fort, warum geht er nicht in den Westen? Die Frage wird direkt nicht formuliert, dennoch ist sie in der Dramaturgie des Filmes impliziert. Ebenso eine absolut eindeutige Antwort: Der Westen - als Projektionsfläche für Wünsche nach Selbstbestimmung und Freiheit - ist Trug und stellt keine Lösung dar.

Mit Westgeld in der Tasche und den letzten Worten seines Vaters im Ohr, führt zu Beginn des Films Peters erster Weg in ein Motorradgeschäft, wo er eine 150er MZ verlangt. Das Geld liegt auf dem Tisch, doch das Motorrad muß erst aus dem Lager geholt werden, er soll am nächsten Tag wiederkommen.

Peter produziert sich vor Anne: "Sagt Dad zu mir letzte Woche: 'Hello Boy, nimm Dir 'nen Drink und ein paar tausend Dollar'. Sag ich: Okay aber was soll's?'. Sagt Dad: 'Sieh dich um in the World, kauf Dir ein Motorrad. Such dir 'n Girl, das auf'n Sozius paßt'. Sag ich: 'Okay. Welche Type?'. Sagt Dad: 'MZ 150. Und wenn Du zufällig mal nach Weimar kommst, dann geh in den Elefant'. Sag ich: 'Okay. Mit der vom Sozius?'. Sagt Dad: 'Yes. Aber nur mit großem Dekolleté...'"

Anne fragt ihn: "Motorrad ist herrlich - hast du eins?". "Morgen", antwortet Peter.

Am Abend verpraßt Peter das Geld, welches reserviert für das Motorrad, in einem Umschlag gesichert und vorsorglich einem Freund anvertraut war. Im Suff bemächtigt er sich des Umschlags wieder und versäuft seine 150er MZ Stück für Stück: erst die Zündkerze, dann das Vorderrad und mit einer Spendierrunde für die ganze Kneipe den Rest...

Am nächsten Tag sucht er niedergeschlagen die Mutter an ihrem Arbeitsplatz in der Fabrik auf und bittet sie um Geld. Sie weigert sich, doch als Peter zuhause im Schreibtisch seines Vaters die Adoptionsurkunde entdeckt und die Wahrheit über seine Eltern erfährt, bittet sie ihn flehentlich das Geld zu nehmen, will ihm ihre Mutterliebe beweisen. Er ist verletzt und enttäuscht, der ursprünglichen Basis von Identität als Kind von Mutter und Vater beraubt, will das Geld nicht mehr, läuft weg. Die Episode seiner Suche, die von der Verführungskraft "westlicher" Werte geleitet war, ist abgeschlossen. Die Assoziationskette Motorrad - Freiheit - Westen, verkörpert und initiiert durch

den Vater, der jetzt der Vater nicht mehr ist, hat sich zerschlagen. Peter kauft kein Motorrad. Damit wird das Fortfahren als Möglichkeit ausgeblendet.

Bebildert wird der Westen durch die Geschichten, die "Ami" erzählt, ein Kumpel, der "drüben" war. Sie demonstrieren die Negation jeglichen Lebenssinns des kapitalistischen Systems, symbolisiert in Geschwindigkeit und Tod. Ami erzählt: "...dicke Brieftasche, 1000er Horex und immer volles Rohr...die Reeperbahn lang mit hundert - da seh ich 'ne Bar... Totenkopfbar...Ich voll in die Bremse und rein, im Leopardenanzug; (...) Also die Totenkopfbar: dagegen ist das hier 'n Schuppen. Hinten alles schwarz und silber... beleuchtete Totenköpfe...Wer will, kann Selbstmord machen, brauchst bloß zu bestellen: Colt oder Mocca mit Gift. Steht alles auf 'ner Geheimkarte. Jede Menge Gift und Pistolen aller Kaliber...Der Ober serviert das Zeug auf silbernem Tablett...weißes Tuch drüber - hab ich selbst gesehen..."

Der Westen, das ist sinnloser Konsum und Dekadenz. Wäre Peter in den Westen gegangen, er wäre lediglich den trügerischen Projektionen des verbit-terten Adoptivvaters nachgelaufen. Als Peter sein Geld versäuft, ist das bereits der erste Schritt zur Emanzipation vom Vater. Als er sich entscheidet, für das Abitur zu lernen, ist der Prozeß abgeschlossen. Also lange bevor er endgültig an seiner Schullaufbahn scheitert.

Der Begriff von "Liebe": "Du kannst ja noch nicht mal küssen!"

Die schönste Liebesszene, vielleicht die schönste Szene des Films überhaupt, spielt im Goethehaus in Weimar. Peter und Anne nehmen an einer touristischen Führung teil. Das Publikum besteht aus meist älteren Damen, darunter zwei Nonnen (aus dem Westen?). Fernab jeder Sinnlichkeit lauschen sie mit bildungsbürgerlichem (Pseudo-)Interesse dem routinierten Vortrag der Führerin. Indignierte Blicke werden auf das junge, etwas unruhige, weil nicht konventionell-ehrfürchtige Paar geworfen, deren Liebesuhr in Form einer Pralinschachtel tickt. "In fünf Pralinen werde ich dich küssen.", das hatte Peter zuvor angekündigt, er schiebt sich Nummer vier in den Mund.

Im Vortrag über Goethe geht es um Liebe, um Eros, Harmonie, die Entsprechung der Seele in der Natur. Peter wiederholt einzelne Begriffe, stellt sie mit der entsprechenden Intonation in Frage. "Sinnvolle Liebe!?", "Höhere Liebe!?". "Warum redest du so?", fragt Anne und er antwortet: "Weil ich kein Heuchler bin!". Sie bietet ihm den Kuß an. Ihren ersten. Die zwei Nonnen ziehen mit gesenktem Blick an einem Aktgemälde vorbei, es folgen An-

ne und Peter, sie bleiben stehen und betrachten unbefangen das Bild, Peter flüstert Anne ins Ohr: "Du kannst ja noch nicht mal küssen!?"

Die Touristenführerin rezitiert mit unbeteiligtem Gesichtsausdruck ein Gedicht über die Liebe. Während dieses im Off weiterläuft, werden Peter und Anne über einen Bildschnitt aus der verlogenen Situation katapultiert und küssen sich, im Park an einem schrägen Baum gelehnt.

Zeit	Bild	Dialog
14.57	Anne steht in der Touristen- gruppe. Alle blicken in die Richtung, aus dem der Vor- trag zu hören ist.	<i>Vortrag der Touristenführerin: Das Goethehaus, ein Geschenk des Großherzogs an den Meister, 1792, ein Haus, durchaus...</i>
15.08	Peter steht abseits, neben einer Skulptur, einem Frau- enakt. Er macht Anne Zei- chen, bietet der Skulptur eine Praline an und streichelt ihr den Arm.	<i>...animabel für die poetische Pro- duktion, aber auch geeignet, Gem- ütsbewegungen ganz anderer Art zu begünstigen</i>
15.15	Anne schüttelt den Kopf, lauscht dem Vortrag. Besu- cherin dreht sich um und wirft einen strengen Blick auf Anne. Später wendet Anne sich wieder Peter zu .	<i>Die Liebesgedichte des "West-öst- lichen Diwans" sind aufs harmo- nischste mit botanischen und...</i>
15.23	Peter, neben der Skulptur, ißt eine Praline und zeigt mit der Hand die Nummer Vier. Er schickt Anne einen Kuß durch die Luft.	<i>...mineralogischen Bildern ausge- schmückt. In Goethes ausgebreite- tem Geiste gab es keine Trennungs- linien. Die Naturwissenschaften paarten sich in seinem Gemüt auf anmutig heitere Art mit dem Eros...</i>
15.36	Die Gruppe begibt sich in den nächsten Raum, Peter kommt zu Anne und bietet ihr die fünfte Praline an. Sie lehnt ab, reicht ihm stattdessen den Knopf. Peter nimmt ihn nicht	<i>...und das Hochherzigste, was in deutscher Zunge über die Liebe ge- sagt wurde, finden wir in den Schlußversen seiner "Metamorpho- se der Pflanzen". - Bitte sehr..."</i> Peter: "Die Fünfte" Anne: "Dein Knopf" <i>Die Liebe zeigt sich, bereichert durch die Erkenntnis...</i>

- 16.01 Die Touristenführerin fährt ...und Natur, als eine sinnvolle
mit ihrem Vortrag fort. Sie Liebe. - Bitte sehr..."
bittet die Gruppe in den
nächsten Raum.
- 16.07 Peter und Anne bleiben zu- Peter: "Sinnvolle Liebe!?"
rück.
- 16.11 Der Rest der Gruppe folgt "*Die heilige Liebe strebt zur höch-
der Touristenführerin sten Frucht gleicher Gesinnungen
auf, gleicher Ansicht der Dinge,
damit im harmonischen Anschauen
sich verbinde das Paar und finde
die höhere...*
- 16.24 Peter und Anne befinden ...Welt.
sich allein in einem der Peter: "Höhere Liebe!?"
Ausstellungsräume. Peter Anne: "Den (vermutlich einen
steht im Bild-vordergrund Stein in der Vitrine, A.L.) hat Goe-
an einem antiken Globus, the in Böhmen gefunden ... Warum
Anne im Hintergrund vor redest Du so?"
einer Schrankvitrine. Anne Peter: "Weil ich kein Heuchler
geht zu Peter und deutet auf bin."
die Pralinenschachtel. Anne: "Ist noch eine drin?"
Peter küßt Anne.
- 17.06 Zwei Besucherinnen, Non- Peter: "Du kannst ja noch nicht mal
nen, gehen an einem Akt- küssen."
gemälde vorbei. Peter und *Woher sind wir geboren? Aus
Anne treten ins Bild und be- Lieb'.*
trachten das Gemälde.
- 17.27 Die Touristenführerin rezi- *Wie wären wir verloren, ohne
tiert mit unbeteiligtem Ge- Lieb'?*
sichtsausdruck ein Gedicht: *Was hilft uns überwinden? Die
Lieb'.*
- 17.36 (Totale) Peter und Anne "*Kann man auch Liebe finden
küssen sich an einen Baum durch Lieb'?*
gelehnt im Park *Was läßt nicht lange weilen? Die
Lieb'.*
*Was soll uns stets vereinen? Die
Lieb'."*

17.51 (Nah) Peter und Anne küssen sich.

Peter: "Das war ein Zungenkuß"

Anne: "Mich hat noch kein Junge so geküßt. Bloß immer "Backe-Backe-Stirn". Vielleicht seh ich so aus, daß sich keiner traut?"

Peter: "Es gibt x verschiedene Küsse. Die Inder haben ein Buch, wo über 1000 Sorten beschrieben sind."

Anne: "Genauso hab' ich mir den berühmten Peter Naumann vorgestellt. Du bist richtig spannend."

Die Sequenz bricht den Begriff von Liebe gleich mehrfach; Es geht um den Versuch einer neuen Definition, die sich distanziert von einem vertrockneten bildungsbürgerlichen Verständnis, ebenso von romantischer Überhöhung, die aber auch nicht in sachlichen, pragmatischen Kategorien zu erfassen ist und die sich vor allen Dingen nicht parteipolitisch funktionalisieren läßt, sondern individuelle Ausdeutungen erlaubt. Auch, daß die Goethetexte selber eben nicht "vertrocknet" sind, ist eine Brechung.

Die Funktion von "Liebe"

"Der Himmel ist nicht nur fürs Wetter da..."

Auf die Person von Peter bezogen, erzählt der Film *Denk bloß nicht, ich heule* nur auf einer von mehreren Ebenen eine Liebesgeschichte. Peters Gefühle von Zuneigung und Begehren sind stets eingebunden in die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, mit seinen Erfahrungen, mit seinen Sehnsüchten und Träumen. In seinen Gefühlen zu Uschi wird dies überdeutlich, in seiner Liebe zu Anne erscheint die Motivation diffuser, komplexer, ist aber ebenfalls eng verwoben mit seiner biografischen Entwicklung. Peter empfindet Liebe vielleicht zum ersten Mal, als er Annes grüne Augen wirklich sieht, und das, obwohl die oben beschriebene Verliebtheitsstudie aus dem Goethehaus im Film weit früher liegt. Liebe ist, was er mit Anne in der alten Schäferei be- und versiegelt - nach seiner Niederlage gegenüber Röhle. Und Liebe scheint ihm die verzweifelte Kraft zu geben, mit der er vor aller Öffentlichkeit sein "Ich-will-Anne" hervorstößt, hier freilich nicht mehr als trotzig Ausbrechender, sondern fast Gebrochener. Liebe fungiert als Ort psychischer

und physischer Geborgenheit, als Nische, als Rückzugsmöglichkeit aus gesellschaftlichen Konflikten.

Von der Rolle Annes aus gesehen: Ihr Handeln, ihr Einfluß auf Peter, die Vermittlung zwischen Peter und ihrem Vater, nur indirekt dadurch auch zwischen Peter und der Gesellschaft, scheint ausschließlich vom Motiv der Liebe her bestimmt - einer Liebe die tief, selbstlos, treu, ehrlich, gefühlvoll ist. Es entsteht nicht der Eindruck, daß Annes sozialistischen Ideale, die sie sehr direkt vom Vater übernommen hat und sehr getreu auch in der Schule vertritt, ihre Liebe prägen. Nicht in einem engen Sinne, daß sie Peter etwa politisch beeinflussen wollte. Eine solche funktionalisierte Beziehung war am Anfang des Films vorgestellt: Frau Naumann hatte sich der Stimme enthalten, als es darum ging ihren Mann aus der Partei auszuschließen "Im Herzen hast Du gegen mich gestimmt", klagt der Ehemann an und seine Frau antwortet "Ja". Die politische Überzeugung ist hier dem privaten Eheleben übergeordnet.

Die Liebe Annes erscheint von gesellschaftlichen Konstellationen losgelöst und wohl deswegen als so naiv und ehrlich. Die Autonomie ihrer Gefühle bedingt allerdings auch Zweifel an ihrer Figur: Man erfährt kaum etwas über Annes fast zwei Jahrzehnte lange Erfahrung mit der Gesellschaft, in der sie lebt, gerade so, als hätte sie nie Brüche erlebt, nie Fragen gehabt. Durch Anne wird die Bedeutung oder auch Legitimation von individuell privatem Glück vor kollektiven Anliegen hervorgehoben. Anne ist bereit, mit Peter "auszusteigen", sich als Paar der Gesellschaft zu entziehen, auch ihr zu widersprechen: "Der Himmel ist nicht nur fürs Wetter da."

Im Rückblick auf die eingangs gestellten Überlegungen zur Funktion von Liebesgeschichten läßt sich festhalten, daß schon durch die ständige Brechung des Begriffs von Liebe sich diese hier kaum als Transportmittel für ein Normensystem eignet, im Gegenteil, es wird ein sehr differenzierter Blick auf gesellschaftliche Werte und Begriffe inszeniert. In der Konsequenz verweigert der Film auch eine eindeutige Entscheidung darüber, was "richtig" oder "falsch", "gut" oder "böse" ist. Die Liebesbeziehung selbst bleibt ein Stück weit in Frage gestellt, dem Zuschauer entstehen Zweifel, ob es eine "sinnvolle Liebe" ist. Ihre Liebe setzt Anne und Peter nicht uneingeschränkt ins Recht, und somit legitimiert der Film eher Fragen als eine klare ideologische Linie.

Resümee: "Ich heul' noch lange nicht!"

Frank Vogels *Denk bloß nicht, ich heule* steht dennoch in der Tradition eines sozialistischen Idealen verpflichteten Kunstschaffens in der DDR. Und er will auch überzeugen, für dieses Ideal werben, bekennt sich zu ihm und begründet es historisch.

Der Film ist aber kritisch gegenüber konkreten Entwicklungen, prangert die Erstarrung der sozialistischen Ideale in parteilinientreuen Formalismus und eine zunehmende Beschneidung der Meinungsfreiheit an. Vogel problematisiert diese Tendenzen nicht nur, sondern klagt auch an: "...Sie sind nicht 'wir'", grenzt Peter sich von Röhle ab.

Vogel nimmt - vermittelt durch die Personenperspektive von Peter - Partei für eine mit Unverständnis und Auflehnung reagierende Jugend, die den Grundsatz "DU brauchst die Republik" (Aufsatzthema) in den gegebenen Realitäten nicht mehr eingelöst sieht und zeigt in der Figur des aufrichtigen, gradlinigen Sozialisten Paul das - wohl schwierige - Ringen um Verständnis für die Jugend, das sehr politisch in dem Schicksal seiner verstorbenen Ehefrau und sehr privat in der Beziehung zu seiner Tochter begründet ist.

Die Verbrechen des Nationalsozialismus stehen als bildhafte Warnung im Hintergrund, die Idee, daß sich Buchenwald nicht wiederholen dürfe, sondern die geschaffene bessere Welt wert sei, zu leben, ist Begründung für das Bemühen, auch Unangepaßten Brücken zu bauen.

Das Thema Liebe stellt Frank Vogel nicht in den Dienst seiner ideellen Botschaft. Anne will Peter nie bekehren, nie agitieren, in die sozialistische Ideenwelt zurückführen, nicht fürs Schulkollektiv oder den vom Vater geleiteten Betrieb zurückgewinnen. Ihre Liebe ist zweckfrei, privat, undogmatisch und auch unintellektuell. Funktionalisiert wird die Liebe jedoch in einem dramaturgischen Sinne, denn über sie findet die Auflösung statt. Sie ist tragendes Element in der Brücke, über die Peter in die Gesellschaft "integriert" wird. Das macht das Ende des Films so widersprüchlich, erzeugt auch Unzufriedenheit und Skepsis, denn all die gesellschaftlichen Konflikte bleiben ja bestehen. Der junge Mann hat sich trotz des eindeutigen "Ich will Anne" nicht gefunden, sondern resigniert. Er wird sich irgendwie - für wie lange? - arrangieren, Widersprüche zu ignorieren versuchen, Unzufriedenheit unterdrücken. Dafür bekommt er einen Platz in der Gemeinschaft, ist mit einer liebevollen Frau zusammen. Ob Peter mit seiner - immer noch trotzigen - Anpassung auf Dauer schon integriert ist und glücklich werden wird, bleibt als drängende Frage bestehen. Der Film behauptet das letztlich auch nicht.

Aber das Ende ist auch nicht unglücklich. Der Schluß läßt überraschend einen gewissen Humor aufblitzen. "Schluß-Stuß-Bus-Kuß", "Du kannst im Wohnzimmer schlafen", "Aber das reimt sich nicht.", mit diesem Dialog zwischen Peter und Anne endet der Film.

Und selbst auf die gesellschaftlichen Konflikte bezogen ist das Ende nicht ausschließlich negativ. *Denk bloß nicht, ich heule*, sagt der heulende Peter öffentlich auf einer Bühne. "Denk bloß nicht ich heule...ich heul' noch lange nicht!" Bei aller Resignation bleibt ihm dennoch auch Trotz.¹

So ist die Perspektive, mit der wir Peter verlassen, ambivalent: Peter soll bleiben. Er wird einen Platz in dieser Gesellschaft einnehmen, auf der LPG arbeiten, mit Anne zusammen sein. Es ist kein Happy End, trotz des klassischen Settings mit dem Paar auf einer Bank in lauer Nacht; die Widersprüche sind nicht aufgelöst, sondern durch die Liebe beiseite gedrängt. In ihr taucht eine Alternative auf, keine Bestätigung des Arrangements.

Denk bloß nicht, ich heule

DDR, 1965. Regie: Frank Vogel. Buch: Manfred Freitag und Joachim Nestler. Kamera: Günter Ost. Musik: Hans-Dieter Hosalla. Szenenbild: Harald Horn.

Darsteller: Peter Reusse, Anne-Kathrein Kretzschmar, Hans Hardt-Hartloff, Helga Göring, Harry Hindemith, Jutta Hoffmann, Herbert Köfer, Fred Delmare

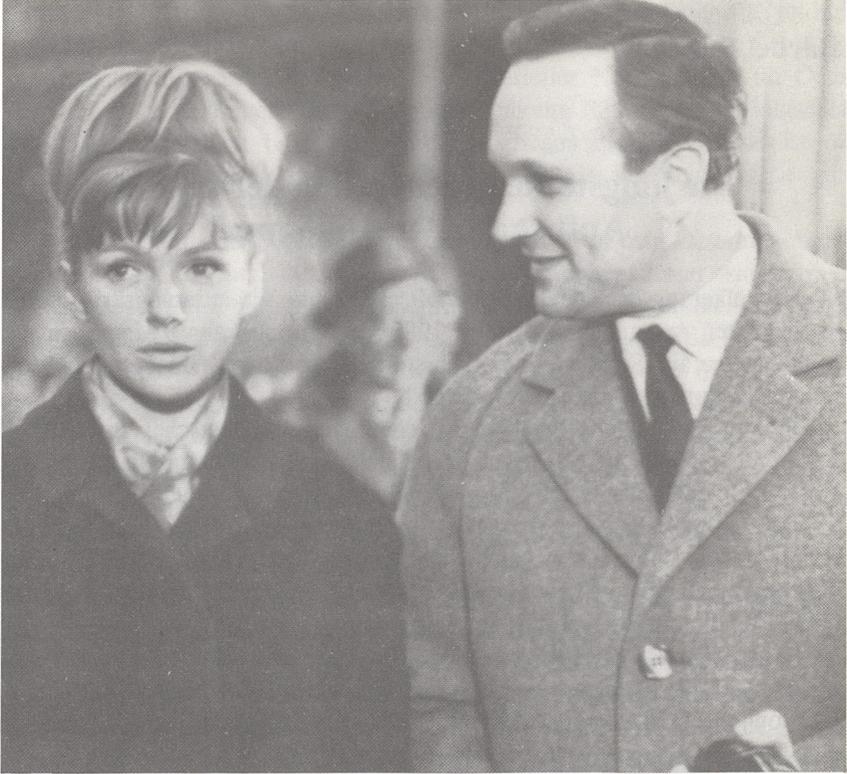
Neufassung 1990: 90 min, schwarz-weiß, Totalvision

Bibliographische Notiz

Prädikat: besonders schädlich, Filmtexte herausgegeben, mit einem Vorwort und einem dokumentaren Anhang versehen von Christiane Mückenberger, Henschel Berlin 1990. (Dieser Band enthält Drehbücher (?) zu den Filmen *Denk bloß nicht, ich heule* und *Das Kaninchen bin ich*, im Falle des ersteren mit einem von der im Fernsehen ausgestrahlten Fassung abweichenden Schluß)

Vgl. auch: Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Hrsg. von Günter Agde, Aufbau Taschenbuch-Verlag, Berlin 1991

¹Interessant ist an dieser Stelle zu erwähnen, daß vor dem endgültigen Verbot des Films auf dem 11. Plenum der ZK der SED im Dezember 1965, neben den mehrfachen Änderungen einzelner Szenen und Dialogteile der Schluß zweimal neu gedreht werden mußte.



Anne Kathrein-Kretschmar als Anne in Frank Vogels *Denk bloß nicht, ich heule*, Buch Manfred Freitag und Joachim Nestler

Während die Männer sich in klassischen Anpassungs-Kämpfen aufreiben, werden sie immer mehr zu Kristallisationspunkten von Normalität. Einer Normalität, die sich deutlich unterscheidet von dem, was die Partei dafür hält: Sie "verkörpern", nicht durch den mutigen Diskurs, sondern eher durch Ihr Dasein und Sosein den Glücksanspruch von Menschen, denen ihre eigene Zukunft näher liegt als die der Partei oder der DDR. Daß beide vereinbar sind, könnte den Filmen als Quintessenz entnommen werden. Muß aber nicht.