

Tilman Kühnel:

"Dieser seltsame Stoff Leben"

Konrad Wolfs *Der geteilte Himmel* (1964) zwischen Experiment und Kritik

Der Beginn ist eindrucksvoll: Unter den ersten Bildern die Froschperspektive eines Fabrikschornsteins, der so ins Bild geschwenkt wird, daß er den Rauch "nach unten" ausstößt. Dann bricht am linken Bildrand winzigklein eine weibliche Gestalt zusammen, während sich von rechts oben ein Eisenbahnwaggon ins Bild schiebt, das Breitwandformat beinahe ganz ausfüllend. Dann folgt der Vorspann. Vorher haben wir schon die dunkle, monotone, doch seltsam berührende Stimme der Erzählerin gehört: "Die Stadt atmete in jenem Sommer heftiger als sonst. Ihr Atem fuhr als geballter Rauch aus hundert Fabrikschornsteinen in den reinen Himmel. Wir fanden diesen Himmel auf einmal ungewöhnlich und schwer zu ertragen..." Nach dem Vorspann werden wir das Mädchen Rita Seidel auf ihrem Krankenbett sehen und miterleben, wie sie buchstäblich - besser: filmbildlich - von ihrer Vergangenheit eingeholt wird. "So begann ihre Geschichte. Eine banale Geschichte, wenn man will. Übrigens liegt sie hinter ihr..."

Wenn man *Der geteilte Himmel* heute sieht, ist man überrascht von der Faszinationskraft dieser ersten Filmminuten. Einem fast 30 Jahre alten Film aus der DDR hätte man einen derart stilsicheren Umgang mit so ungewöhnlich fotografierten wie montierten Bildern nicht zugetraut. Sie scheinen sich dem Fluß des Films zu widersetzen und ergänzen auf diese Weise Musik und Kommentar zu einem merkwürdigen Stimmungsbild. In ganz kurzen, schlaglichtartigen Einstellungen wird nicht erzählt, vielmehr gezeigt, wie Rita den Mann ihres Lebens kennenlernt - und schon ist man mittendrin in dieser "banalen Geschichte". Und der bundesrepublikanische, filmkunstbeflissene, an den Werken von Antonioni, Truffaut und Faßbinder "geschulte" Zuschauer kommt nicht umhin, sich über einen so ambitionierten Film zu wundern und sich zu fragen, warum er ihm nicht eher begegnet ist...

Der geteilte Himmel erzählt nicht einfach nur eine Liebesgeschichte. Vor dem Hintergrund des Krisenjahres 1961 und in der Umgebung einer Industriestadt (im Film: Halle) werden die Widersprüche und Schwierigkeiten behandelt, mit denen die Menschen in der jungen DDR zu kämpfen hatten und die sie zur Entscheidung zwischen passiver Duldung der Verhältnisse und aktiver Mitarbeit an deren Veränderung herausforderten. Ohne daß der Bau der Mauer im August 1961 explizit erwähnt würde, äußert sich, so paradox dies auch in westlichen Ohren klingen mag, die Hoffnung, daß in der Phase danach eine Beruhigung eintreten und die offene Diskussion der Probleme und Widersprüche des Sozialismus ermöglichen könnte. Insofern ist Konrad Wolfs Film parteiisch, verteidigt er die sozialistische Gesellschaftsform, für die seine Protagonistin sich letztendlich entscheidet. Aber er beschreibt diese Gesellschaft mittels eines breitgefächerten Rollenrepertoires, in dem Egoisten und Opportunisten ebenso vorkommen wie engstirnige Parteimenschen. Anhand von Einzelschicksalen werden Mißstände und Widersprüche erfahrbar, ohne daß Patentlösungen angeboten würden. Die Brisanz, die in diesem kritischen Blick auf die DDR-Gesellschaft steckte und immer noch steckt, ist für den westlichen Betrachter natürlich schwerer nachvollziehbar, die Konflikte, wie sie etwa in einem planwirtschaftlich gelenkten Waggonbau-Betrieb entstehen, werden ihn eher unberührt lassen.

Christa Wolfs 1963 erschienene Erzählung "Der geteilte Himmel", die dem Film zugrundeliegt, ist eines der wenigen erwähnenswerten Ergebnisse des 1959 von Walter Ulbricht initiierten "Bitterfelder Wegs", der eine Annäherung der Künstler an die Produktion proklamierte. In ihrer Erzählung verarbeitete Christa Wolf die Erfahrungen, die sie selbst während eines Praktikums im Waggonbau in Halle gemacht hatte. Der enge Kontakt mit den Arbeitern und den Problemen der sozialistischen Planwirtschaft schlug sich in einer kritischen Sicht dieser Arbeitswelt nieder, welche die Widersprüche der sozialistischen Gesellschaft keineswegs aussparte. Ähnlich wie Erik Neutschs Roman "Spur der Steine" fand Christa Wolfs Buch daher bei seinem Erscheinen eine große Resonanz und wurde heftig und kontrovers diskutiert.¹

Nach den überwiegend historischen Filmen der 50er Jahre über den Nationalsozialismus und seine Folgen und zur Geschichte der Arbeiterbewegung standen auch bei der DEFA die frühen 60er Jahre im Zeichen einer verstärkten Hinwendung zur Gegenwart der DDR. In der Zeit vor dem verhängnisvollen 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 entstanden unabhängig voneinander eine ganze Reihe von Filmen, die einen offenen und kriti-

¹ Zur Diskussion um die Erzählung vgl. Reso, Martin: "Der geteilte Himmel" und seine Kritiker. Halle 1965.

schen Blick auf die DDR-Gesellschaft wagten und damit Ausdruck eines Zeitgefühls waren, das von der Hoffnung auf eine solche Öffnung "nach innen" getragen wurde. Die Beschäftigung mit der zeitgenössischen Wirklichkeit war darüberhinaus bei vielen Filmemachern mit dem Wunsch verbunden, sich auch ästhetisch von eingefahrenen Schematismen zu lösen und größere gestalterische Freiräume zu erschließen. Vorbilder waren vor allem die neuen Strömungen in anderen osteuropäischen Kinematographien, etwa in Polen oder der Tschechoslowakei. Aber auch westeuropäische Filme, nicht zuletzt die der französischen *Nouvelle Vague*, wurden rezipiert und blieben, ähnlich wie zuvor der italienische Neorealismus, nicht ohne Einfluß auf die Filmemacher.²

In diesem Kontext ist auch Konrad Wolfs Film zu sehen. Die Adaption eines anerkannten, wenn auch nicht unumstrittenen Werks der Gegenwartsliteratur versuchte, ihrerseits ein differenziertes Bild dieser Gegenwart zu zeichnen. Dabei stellte der Film vor allem in ästhetischer Hinsicht eine Herausforderung dar, weil er konsequent nach einem filmischen Äquivalent für Erzählweise und -struktur der literarischen Vorlage und damit auch nach neuen Formen des filmischen Zugriffs auf die Wirklichkeit suchte.

"Eine banale Geschichte"

Im Mittelpunkt des Films steht die junge Rita Seidel, die sich von ihrem Zusammenbruch im August 1961 erholt und Rückschau hält auf die zwei zurückliegenden Jahre: In ihrem Dorf lernt sie den Chemiker Manfred Herrfurth kennen, verliebt sich in ihn und folgt ihm schließlich in die Stadt, wo sie ein Lehramtsstudium aufnehmen will. Die Geschichte ihrer Liebe zu Manfred wird überlagert von der Geschichte ihres Erwachsenwerdens, ihrer "Sozialisation". So erhält sie Einblick in verschiedene Bereiche des gesellschaftlichen Lebens.

Manfreds Elternhaus steht für den Opportunismus des Bürgertums, sein Vater schaffte bruchlos den Übergang von der NSDAP in die SED, seine Mutter lebt nur noch dem Tag der Flucht in den Westen entgegen. Im Waggonwerk, wo Rita ihr "produktionspraktisches Jahr" ableistet, lernt sie den

2 Den Einfluß der *Nouvelle Vague*, der von der Filmgeschichtsschreibung der DDR weitgehend ausgespart blieb, hat Peter Hoff angedeutet: HOFF, Peter: Menschen im Sozialismus. Eine Liebesromanze als politisches Gleichnis. Der geteilte Himmel. In: FAULSTICH/KORTE (Hg.): Fischer Filmgeschichte, Band 4: Zwischen Tradition und Neuorientierung 1961-1976. Frankfurt 1992, S.96.

Egoismus und die Normschwindeleien der Männer der "berühmten Brigade Ermisch" ebenso kennen wie das Verantwortungsbewußtsein des alten Rolf Meternagel und die Unbestechlichkeit des jungen Werkleiters Wendland. Ähnlich krass erlebt sie die Gegensätze am Lehrerseminar, wo der verständnisvolle Dozent Schwarzenbach von engstirnigen Dogmatikern wie ihrem Kommilitonen Mangold attackiert wird. Schließlich vermittelt ihr ein "Chefempfang" bei Manfreds Professor einen Eindruck der politischen Ignoranz und Selbstzufriedenheit der akademischen Klasse.

Ritas wachsendes "gesellschaftliches Bewußtsein" entfremdet sie zusehends von Manfred, der die Widersprüche in der DDR-Gesellschaft offen anspricht und aufgrund seiner Biografie und früherer Enttäuschungen Ritas Optimismus nicht teilen kann. Als die Realisierung eines von ihm entwickelten Verfahrens endgültig abgelehnt wird, resigniert er und geht nach West-Berlin. Rita reist ihm nach, entschließt sich aber, in die DDR zurückzukehren. Ihre Liebe hält den grundverschiedenen Perspektiven auf die Welt nicht stand, ihr "Himmel" hat sich "geteilt". Kurze Zeit später bricht Rita auf den Gleisen des Waggonwerks zusammen.

Nach ihrer Genesung in ihrem Heimatdorf, wo sie ihre "banale Geschichte" noch einmal durchlebt und bewältigt hat, kehrt sie in die Stadt zurück, erwachsen geworden, bereit für einen neuen Anfang ...

Film und Literatur

Dieser kurze chronologische Handlungsabriß täuscht zwangsläufig über die komplexe Struktur des Films hinweg. Schon Christa Wolfs Erzählung bewegt sich relativ frei zwischen den verschiedenen Zeitebenen, verwebt Ritas Gedanken im Sanatorium mit oft sehr kurzen, beinahe filmisch eingeblendeten Einzelszenen aus der Zeit mit Manfred ebenso wie aus Ritas Kindheit. Trotzdem entsteht letztendlich ein geschlossenes Bild dieser "banalen Geschichte". Die Verfilmung durch Konrad Wolf stellt den Versuch dar, einerseits von den Errungenschaften der zeitgenössischen Literatur zu profitieren und sie für den Film nutzbar zu machen, andererseits neue, dem Film eigene Ausdrucksmöglichkeiten zu finden und sie an der Darstellung eines "modernen" Stoffes zu erproben. Daß die Autorin Christa Wolf auch maßgeblich am Drehbuch des Films beteiligt war, sollte in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben. Überhaupt zeichnete sich die staatlich gelenkte Filmproduktion der DDR durch eine besondere Pflege der Beziehungen zu Drehbuchautoren und Schriftstellern aus. Der eigens dafür geschaffene Berufsstand des

Dramaturgen sowie eine großzügige Förderung bereits von Vorstudien zur Stoffentwicklung sollte ein genügend großes Reservoir an verfilmbareren Stoffen sicherstellen.³

Eine ähnlich enge, teilweise schon symbiotische Beziehung zwischen Film und Literatur, wenngleich nicht institutionell verankert, findet sich im übrigen nicht nur im Verhältnis zwischen *Nouveau Roman* und *Nouvelle Vague* in Frankreich. Auch der Neue Deutsche Film in der Bundesrepublik war von Anfang an eng mit der Literatur verbunden, von den allerersten Böll-Bearbeitungen durch Straub und Vesely über die anerkannt gelungenen Umsetzungen wie Faßbinders *Effi Briest* bis hin zu in beiden Medien beheimateten "Autor-Regisseuren" (Kluge, Achternbusch, Dorst, Handke). Auch hier im Westen griffen Filmemacher bei ihrer Suche nach neuen Ausdrucksmitteln auf die Angebote auch der zeitgenössischen Literatur zurück, avancierte die Literaturverfilmung vom Experimentierfeld der Jungfilmer zum gehätschelten Kind des "Gremienfilms". Ergebnisse von vergleichbarem künstlerischen Rang wie *Der geteilte Himmel* sucht man in der Filmlandschaft der Bundesrepublik, zumindest in den 60er Jahren, allerdings vergeblich.

"So begann ihre Geschichte..."

Eine erste Schwierigkeit bei der Umsetzung in das Medium Film stellt die Erzählperspektive der Vorlage dar. Die personale Erzählerin schildert das Geschehen weitgehend aus der Perspektive Rita Seidels⁴, die mit dem fremden Blick des *ingenu* aus dem Bildungsroman die Eindrücke um sich herum aufnimmt und zu verarbeiten sucht. Konrad Wolf hat versucht, ein filmisches Äquivalent dieser Erzählhaltung zu finden. Auch im Film fungiert Rita als Spiegel, der die Wirklichkeit reflektiert, erlebt der Zuschauer das äußere Geschehen an Ritas Bewußtsein gebrochen, zugleich als Ausdruck ihrer inneren Konflikte. Diese Reflexion des Geschehens um sie herum steht im Zentrum ihres Handelns, so daß sie letztendlich passiv und in ihrer Entscheidung weiterhin fremdbestimmt erscheint. Eine "positive Heldin" im Sinne des sozialistischen Realismus ist sie in keinem Fall.

3 Zur Rolle der Dramaturgie in der DEFA vgl. den erhellenden Artikel von Dieter Wolf, dem langjährigen Leiter der Künstlerischen Arbeitsgruppe "Babelsberg", in der u.a. alle Arbeiten Konrad Wolfs entstanden. Wolf, Dieter: Dramaturgie in der DEFA. Die Institutionalisierung einer Profession. In: film-dienst Nr.20, 44. Jhg., 1. Oktober 1991, S.36-39.

4 Abgesehen von einigen Reflexionen Manfreds und einer Szene, in der Rita mit den Augen Rolf Meternagels gesehen wird.

Natürlich finden Ritas Gedanken Eingang in die Dialoge und den Kommentar des Films. Aber auch über die Bildebene werden dem Zuschauer Ritas Eindrücke vermittelt, indem er auf ihre Perspektive "eingeschworen" wird. Wiederholt wird Rita als Zuhörende und Zuschauende gezeigt, wird ihre Anwesenheit im Handlungs-Raum betont. Die Großaufnahmen ihres Gesichts am ersten Tag im Waggonwerk oder beim Empfang der Nachricht von Manfreds Flucht etwa zeigen, wie sie mit den Eindrücken zu kämpfen hat, wie es in ihrem Kopf "arbeitet". In diesen Einstellungen wie auch schon im Vorspann, dem ebenfalls eine Großaufnahme ihres Gesichts unterlegt ist, fixiert sie den Zuschauer, wodurch die Ebene der Illusion relativiert und eine Art Einverständnis mit dem Betrachter gesucht wird. Konrad Wolf geht noch weiter, indem er Ritas innere Befindlichkeit wiederum auf die "äußere" Handlung überträgt, welche dadurch verfremdet nun ihrerseits als Spiegel von Ritas Konflikten erscheint. Bestes Beispiel hierfür ist die Montage zweier Gespräche zwischen Rita und Schwarzenbach bzw. Rita und Manfred zu einem einzigen fiktiven, nur in Rita selbst stattfindenden Streitgespräch.

"Übrigens liegt sie hinter ihr..."

Durch die Verstrickung der beiden Zeitebenen sieht Rita schließlich auch sich selbst zu, läßt sie auf dem Krankenbett die Vergangenheit noch einmal an sich vorüberziehen. Der Film zeigt gleich zu Beginn mit Hilfe eines geteilten Bildes die kranke Rita neben den kurzen Szenen ihrer beginnenden Liebe zu Manfred. Die beiden Zeitebenen werden dadurch ebenso eingeführt wie die Perspektive, aus der (zumindest) die Ebene der Vergangenheit erzählt wird. Die Ebene der Gegenwart fungiert in erster Linie als Rahmenhandlung und ist durch das bildliche Leitmotiv des Viadukts über dem Haus von Ritas Mutter und durch ein musikalisches Motiv gegen die übrige Filmhandlung abgesetzt. Diese klare Trennung verwischt sich jedoch gegen Ende des Films, wenn Konrad Wolf immer öfter zwischen den verschiedenen Ebenen hin- und herschneidet. So etwa in der Episode, die die Wandlung Herbert Kuhls, eines Arbeiters aus Ritas Brigade, behandelt. Rita erzählt sie zunächst Schwarzenbach im Institut (Gegenwart), dann folgt eine kurze Episode im Waggonwerk selbst (Vorvergangenheit), schließlich beendet Rita die Erzählung, diesmal jedoch gegenüber Manfred und in Berlin (Vergangenheit).

Außerdem ist die Ebene der Gegenwart eben durch die Perspektive der Rückschau auch in der "Vergangenheitshandlung" immer latent vorhanden.

Rita und mit ihr der Zuschauer sieht ihre Beziehung zu Manfred unter dem Aspekt des zukünftigen Scheiterns, erlebt ihren inneren Konflikt mit dem Wissen, daß sie ihn bereits überwunden hat.⁵ Dies erzeugt eine gewisse Statik, die durch die Bildsprache des Films noch verstärkt wird. Daß ein aus der Perspektive seiner (bevorstehenden) Überwindung geschilderter Konflikt an Dramatik und Schärfe verliert, mag vielleicht die Beliebtheit solcher Handlungskonstruktionen in Spielfilmen der DEFA erklären.⁶ Aus der sicheren Warte einer "gefestigten sozialistischen Position" lassen sie einen genaueren Blick auf zurückliegende Konflikte zu und betonen deren "nichtantagonistischen" Charakter als friedliche Auseinandersetzung um den richtigen Weg zur Erreichung eines Ziels, nicht um dieses Ziel, den Sozialismus, selbst.⁷ Auch *Der geteilte Himmel* ist in diesem Sinne parteiisch, obwohl die Entwicklung seiner Heldin zu einem "nützlichen Glied der sozialistischen Gesellschaft" nicht von vornherein feststeht, sondern sich erst allmählich in der Aufarbeitung ihrer Vergangenheit ergibt. Hier ist die Rückblenden-Technik auch Ausdruck einer Dramaturgie, für die nicht die Konflikte selbst im Mittelpunkt stehen, sondern deren Hintergründe und Begleitumstände.

Episches Erzählen

Der geteilte Himmel ist wie kaum ein anderer DEFA-Film Ausdruck des Bemühens, auch im Film eine epische Form des Erzählens zu entwickeln. Zwar bleiben die einzelnen Segmente des Films, in denen die Personen "handeln", letztendlich dramatisch. Durch die Fragmentarisierung, die Aufsplitterung der Geschichte in kleine, unverbundene Episoden, wird jedoch eine gebrochene, distanziertere Erzählweise erreicht. Die Spannung liegt auf dem "Gang", nicht auf dem "Ausgang". Wolf arbeitet mit Vorgriffen und Rückblenden im Handlungsverlauf, mit Szenenverschränkungen und Ellipsen und schafft so jenseits der Chronologie des Geschehens eine ganz eigene Zeitstruktur.

5 Auch in der Erzählung lassen sich im übrigen nur jene Passagen eindeutig der Gegenwart zuordnen, in denen explizit das Sanatorium oder die verschiedenen Krankenbesuche erwähnt werden. Darüberhinaus ist eine Trennung zwischen den Zeitebenen schwierig, da die "Vergangenheitshandlung" ja letztlich eine einzige, von Kommentaren und Gedanken überlagerte Rückblende Ritas ist.

6 Vgl. Frank Beyers *Spur der Steine* oder Egon Günthers *Der Dritte*, die ihre Handlung ebenfalls in Rückblenden entfalten, ersterer sogar in Abweichung von der Romanvorlage.

7 Vgl. das DDR-offizielle "Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller" (Leipzig 1975): "... schildert W. nichtantagonistische Widersprüche in der sozialistischen Gesellschaft..."

Dies unterstützt auch der Kommentar, der Stellen aus der Erzählung zitiert und einerseits die beiden Zeitebenen verknüpft, sich andererseits in poetischer Überhöhung vom Geschehen abhebt. Dabei werden die bildlichen Metaphern an manchen Stellen, etwa in der Anfangssequenz oder bei Ritas Ankunft in der Stadt, um eine zusätzliche Dimension ergänzt, indem ein allgemeines Zeitgefühl bzw. Ritas Befindlichkeit beim Eintritt in die "Welt" evoziert wird. An anderen Stellen dagegen wirkt die Symbolik überladen, scheint es, als traue der Film den eigenen Bildern und der eigenen Geschichte zu wenig zu ("Neun Monate später war das Boot untergegangen. Sie standen an verschiedenen Ufern. Hatte niemand ihre Zeichen erwidert und ihre Not bemerkt?").

Neben dem literarischen Mittel des Kommentars nutzt Konrad Wolf konsequent die genuinen Möglichkeiten des Filmmediums, um vom konkreten Anschauungswert des Filmbildes zu abstrahieren und Begriffe zu bilden, die ein episches Erzählen ermöglichen. Viele Einstellungen in *Der geteilte Himmel* sind so bewußt komponiert, daß sie diese Komposition durchscheinen lassen und dadurch von sich weg auf eine nicht im Bild vorhandene Bedeutung verweisen.

Bilder

Ungewöhnliche Kameraperspektiven, Aufsichten, Frontalansichten verfremden das Gezeigte und öffnen es übertragenen Bedeutungen. So erfüllen zum Beispiel die leitmotivisch eingesetzten Aufnahmen bestimmter Orte und Plätze eine dramaturgische Funktion, indem sie für bestimmte Schauplätze und Lebensbereiche Ritas stehen. Eine Pappelallee in Untersicht und eine Aufsicht auf das Werksgelände stehen für das Waggonwerk, der Platz vor dem Institut für das Lehrerseminar, eine Frontalansicht der Kirche und der Blick auf den Platz davor für die Stadt und eine ebenfalls frontal und in Untersicht aufgenommene Brücke und die Aufsicht auf den Fluß für die Beziehung zwischen Manfred und Rita. Die Funktion dieser Bilder geht über die Etablierung der verschiedenen Handlungsräume noch hinaus. Indem Wolf sie in veränderter Beleuchtung, zu unterschiedlichen Tages- oder Jahreszeiten oder bei unterschiedlicher Witterung zeigt, schafft er unterschiedliche Stimmungen, die damit auch wieder auf Ritas Befindlichkeit, auf ihre Schwierigkeiten in den verschiedenen Bereichen ihres Lebens deuten. Als etwa Manfred zu Hause vergeblich auf Rita wartet, gibt allein schon das Bild des nebelverhangenen Platzes vor dem Institut für Lehrerausbildung den Konflikt-

bereich und den Grund ihres Ausbleibens an: Rita hat Schwierigkeiten mit der dogmatisch ausgerichteten Ausbildung am Institut, weshalb sie Rat bei ihrem Lehrer Schwarzenbach sucht.

Die Verweisungsfunktion der Schauplätze ist eines der wesentlichen Stilmittel in Konrad Wolfs Film. Straßen, Brücken und vor allem Züge sind bedeutsam ins Bild gesetzt und symbolisieren das Thema des "Weges", deuten Entscheidungssituationen an, die Möglichkeit von Verbindung und von Trennung. Harry Blunk hat darauf hingewiesen, daß die Ambivalenz der Ausdruckswertigkeit dieser Bilder den Film von anderen, eher dem sozialistischen Realismus verpflichteten Werken im Spielfilmschaffen der DDR unterscheidet. Im Gegensatz zu der sonst üblichen "allegorischen Interpretation durch Environment" ließen die Bildsymbole in *Der geteilte Himmel* mehr als eine Deutung zu, eben zum Beispiel die der Verbindung *und* der Trennung.⁸ Auch in der in West-Berlin spielenden Episode verzichtet Wolf auf eine genaue Lokalisierung durch die üblichen Bildklischees. Bis auf den angeschnittenen Namenszug des "Café Kranzler" sind durchweg strenge, abweisende Fassaden und leere Räume zu sehen, die in ihrer Anonymität sicherlich stilisiert erscheinen, die aber umso deutlicher und für den Zuschauer bewußter auf die Entfremdung zwischen Manfred und Rita verweisen, die sich in diesem "Niemandland" widerspiegelt.

Raum und Zeit

Die bewußte Komposition der Einstellungen beschränkt sich jedoch nicht auf die Orte und Dinge. Auch die Personen werden durch ihre Stellung im Bild und zueinander mit Bedeutung aufgeladen. Ritas Rolle als Zuschauerin und Zuhörerin wird wesentlich durch ihre Anwesenheit und betonte Stellung im Bild hervorgehoben. Die Gleichzeitigkeit zweier Gespräche zwischen Manfred und Wendland auf der einen und Rita und Meternagel auf der anderen Seite bei der Betriebsfeier des Waggonwerks wird außer durch die Parallelmontage auch durch die Rauminszenierung hervorgehoben. Im Spiegel hinter den Gesprächspartnern sieht man das jeweils andere Paar auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes. Eine Unterhaltung zwischen Rita und Manfred ist ganz ähnlich in Szene gesetzt. Beide haben einander den Rücken zugekehrt, beide stehen vor einem Spiegel und machen sich schick für den Emp-

⁸ Blunk, Harry: *Der geteilte Himmel. Analyse unter dem Aspekt der Literaturverfilmung*. In: Ders.: *Die DDR in ihren Spielfilmen. Reproduktion und Konzeption der DDR-Gesellschaft im neueren DEFA-Gegenwartsspielfilm*. 2. Aufl., München 1987, S.48.

fang bei Manfreds Professor. Trotz der fortgeschrittenen Entfremdung zwischen den Liebenden, die in diesem Arrangement zum Ausdruck kommt, ist der jeweils andere Gesprächspartner im Spiegel noch zu sehen. Die bewußte Inszenierung des Raumes geht soweit, daß in einer Art innerer Montage Zeitsprünge in einer Einstellung möglich werden. Als Rita zum ersten Mal Manfreds Dachatelier, die "Gondel", betritt, folgt die Kamera in einem langsamen Schwenk ihrem Blick durch den taghellen Raum, bis hin zum Bett, auf dem Rita und Manfred liegen - nun in dunkler Umgebung im Licht einer brennenden Lampe. Nicht zuletzt betont das wiederum die Perspektive der Rückschau haltenden Rita, für die der Blick durch die "Gondel" nicht von der Erinnerung an die folgende Episode mit Manfred zu trennen ist.

Umgekehrt werden mit Hilfe der Montage neue, rein filmische Räume hergestellt, wie etwa im Falle des schon erwähnten fiktiven Dreiergesprächs zwischen Rita, Manfred und Schwarzenbach. Parallelmontagen wie diese drücken die Gleichzeitigkeit des Gezeigten, zumindest in Ritas Erinnerung aus und unterstützen ihren inneren Dialog. Ein weiteres Beispiel hierfür ist die Verschachtelung des ersten russischen Raumfluges mit einer Probefahrt des neuen Leichtbauwaggons, an der Rita und Manfred teilnehmen. Noch bevor die Nachricht vom "Mann im Kosmos" bekannt wird, sind bereits Bilder des bewölkten Himmels und der russischen Bodenstation in die Probefahrt-Sequenz montiert und verdeutlichen Ritas Perspektive, die diesen Tag zurückblickend als den Tag des ersten Raumfluges in Erinnerung hat.

Wie frei Konrad Wolf mit Raum und Zeit umgeht, zeigt sich auch in seiner Verwendung des Tons. Schon der Kommentar ordnet das Geschehen der "Vergangenheitshandlung" der gegenwärtigen Perspektive von Ritas Rückschau unter, indem er nicht nur den Szenen in der Gegenwart unterlegt ist, sondern überlappend etwa auch die Momentaufnahmen der Stadt bei Ritas Ankunft begleitet. Am Ende des Films tritt Rita selbst (gegenüber Schwarzenbach) als Erzählerin auf, die ihren Besuch in Berlin beschreibt und kommentiert und deren Stimme einem Teil der Einstellungen in Berlin unterlegt ist. Aber auch innerhalb der "Vergangenheitshandlung" kommen Tonüberlappungen vor, werden räumliche oder zeitliche Intervalle überbrückt, Einstellungen miteinander verschränkt, wird somit die Chronologie der Ereignisse durch ein Nebeneinander der Eindrücke und Erinnerungen ersetzt. So verknüpft etwa Manfreds Frage "Was wünschst du dir jetzt?" den ausgelassenen Tanz der beiden auf der Betriebsfeier mit der nachfolgenden nächtlichen Szene in der "Gondel". Auch in solchen Verbindungen äußert sich Ritas Rolle als erinnerndes Subjekt der Erzählung, das die Handlungsfragmente an sich vorüberziehen läßt und ordnend eingreift. Theodor W. Adorno hat die

bewegten, jedoch gegeneinander abgesetzten Bilder des inneren Monologs als Rohmaterial der Kunstform Film bezeichnet.⁹ Insofern kann die Filmsprache in *Der geteilte Himmel* als Versuch gelten, durch die Umsetzung eines literarischen inneren Monologs auch die Erfahrungsformen von Erinnerungen und Gedanken filmisch darzustellen.

Zwischen den Bildern

In diesem Zusammenhang gewinnen auch die Stimmungsbilder an Bedeutung, die von den aus kurzen Einstellungen mitunter dokumentarischen Charakters bestehenden Montagefolgen gezeichnet werden. Ihre einzelnen Einstellungen sind sorgfältig komponiert, atmosphärische Dichte erreichen sie aber erst in der Kombination. So verstärken die allerersten Bilder des Films, die Ritas Zusammenbruch vor dem Eisenbahnwaggon vorausgehen, den von Kommentar und Musik evozierten Eindruck der Unruhe. Die hektische Betriebsamkeit in den für Rita neuen Umgebungen der Stadt und des Waggonwerks kommt in den entsprechenden Montagefolgen zum Ausdruck. Wolf erzielt dabei durchaus surrealistische Effekte, wenn etwa bei einer Folge von Einstellungen auf Passanten aus gleichbleibender Perspektive der Film zu springen scheint. Auch Ritas Ausgelassenheit bei der gemeinsamen Autotour mit Manfred äußert sich in ähnlich "wildem" Schnitten.

Derartige surrealistische Brechungen unterstützen die Assoziationstechnik der Montage, indem sie die filmische Konstruktion bewußt machen und die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Suche nach einer Bedeutung "zwischen den Bildern" lenken. Zwei weitere Beispiele für ähnliche Verfremdungen seien genannt: Als Rita sich auf dem Empfang des Professors wünscht, "jetzt müßte die Zeit stillstehen", folgt tatsächlich ein Standbild der Abendgesellschaft. Die Szene, in der Rita und Manfred endgültig Abschied voneinander nehmen und die auch den Filmtitel liefert ("Der Himmel teilt sich zuallererst."), zeigt die Köpfe der beiden vor einem schwarzen Hintergrund. Darüber sind blinkende, Leuchtreklamen nachempfundene Lichterketten geblendet. Die beiden Liebenden scheinen aus dem Geschehen herauszutreten und nüchtern das Scheitern ihrer Liebe festzustellen. Aber gerade weil ihr Abschied dem Zuschauer so kühl und distanziert gegenübertritt, vermag

9 "Solcher Zug der Bilder dürfte sich zum Film verhalten wie die Augenwelt zur Malerei oder die akustische zur Musik. Kunst wäre der Film als objektivierende Wiederherstellung dieser Weise von Erfahrung." (Adorno, Theodor W.: *Filmtransparente*. In: *Gesammelte Schriften*, Band 10.1, Frankfurt 1977, S.355)

dieser jenseits der Bilder seine Trauer über die Unmöglichkeit dieser Liebe, über die verpaßten Möglichkeiten zu empfinden.

Die Geschichten in der Geschichte

Es ist bezeichnend, wie "undramatisch" letztlich gerade dieser emotionale Höhepunkt der Handlung dargestellt ist, wie beiläufig auch der darauffolgende Zusammenbruch Ritas gezeigt wird. Offensichtlich geht es Wolfs Erzählweise nicht um vordergründige Effekte, um Spannung, die sich auf bestimmte Handlungsknoten hin aufbaut. Nicht die Liebesgeschichte selbst steht im Mittelpunkt, sondern die Art, wie sie mit den anderen, "öffentlichen" Geschichten des Films verwoben ist. Innerhalb des äußeren Rahmens, der von der Geschichte der Genesung Ritas gebildet wird, stellt die Liebesgeschichte einen zweiten, inneren Rahmen dar, das chronologische Gerüst für die Episoden aus den verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen, die neben der Liebesgeschichte herlaufen, sich gegen sie stellen oder sich in ihr spiegeln. Nicht nur in Bezug auf die Verteilung der Filmzeit bilden diese Episoden aus dem Berufsleben von Rita und Manfred ein Übergewicht, auch die wesentlichen Wendepunkte und Handlungskatalysatoren liegen in diesem "öffentlichen" Bereich. Rita zieht in die Stadt, weil sie für das Lehramtsstudium geworben wurde. Die Erfahrungen, die sie im Werk und im Seminar macht, bewirken Veränderungen in ihr selbst und dann erst in ihrer Beziehung zu Manfred. Und auch Manfreds Flucht in den Westen liegt in der Ablehnung seines Verfahrens begründet, nicht etwa in einem Zerwürfnis mit Rita. Bezeichnenderweise äußern sich Meinungsverschiedenheiten zwischen den beiden fast ausschließlich in einem "öffentlichen" Zusammenhang, sei es auf der Betriebsfeier des Werks, bei der Testfahrt des Eisenbahnwaggon oder auch nur während einer Straßenbahnfahrt durch Halle. Dagegen verhalten sie sich in den Szenen, die in ihrer eigenen, "privaten" Welt spielen, ganz anders.

Konrad Wolf zeichnet die Liebesbeziehung seiner beiden Protagonisten auch als eine Art Gegenwelt zu ihrem "öffentlichen" Wirken. Vor allem Manfred legt seinen Zynismus ab und wirkt gelöster, fast romantisch. Rita ist für ihn der einzige Halt, das Einzige, was er der Vereinsamung, in die er sich flüchtet, in die er aber auch getrieben wird, entgegensetzen kann. Sein privates Glück ist die Voraussetzung für den (vorläufigen) beruflichen Erfolg ("Du hast mir Glück gebracht, braunes Fräulein."). Auch Rita blüht in Manfreds Gegenwart förmlich auf, ist ausgelassen und verdrängt ihre Unsicher-

heit und die sie quälenden Fragen. Sie versucht, die Bereiche ihres Lebens zu trennen, mit ihren Problemen im Seminar sucht sie Rat bei Anderen, um nicht Manfred damit zu belasten. Die Künstlichkeit und Brüchigkeit dieser privaten Idylle aber äußert sich schon im Kontrast der Schauplätze: Manfreds Dachkammer, die "Gondel", ist der einzige Atelierbau in *Der geteilte Himmel* und unterscheidet sich schon von daher von den "öffentlichen" Szenen, die zwar auch nicht frei von Stilisierung ins Bild gesetzt sind, die aber durch die "originalen" Schauplätze einen Rest an Authentizität behalten.

Natürlich bleibt die Konfrontation der beiden Lebensbereiche nicht aus. Wie schon erwähnt, unterstreichen Rauminszenierung und Montage das Nebeneinander der Eindrücke und Erlebnisse in Ritas Erinnerung und damit auch die gegenseitige Durchdringung der öffentlichen und der privaten Sphäre. Letztlich gelingt es weder ihr, noch den anderen Figuren des Films, die beiden Bereiche miteinander zu vereinbaren. Ritas "gesellschaftliche" Erfahrungen entfremden sie zusehends von Manfred, machen ein Zusammenleben mit ihm schließlich unmöglich. Manfreds Vereinsamung schreitet soweit fort, daß er nach dem beruflichen auch den privaten Halt verliert und keine andere Lösung mehr als die Flucht in ein ganz anderes Leben sieht. Rolf Meternagel setzt beim aufopfernden Einsatz für das Werk seine Gesundheit aufs Spiel, Ritas Lehrer Schwarzenbach vernachlässigt seinen Sohn und ihre Freundin Sigrid sieht sich heftigen Angriffen ausgesetzt, obwohl sie als einzige ihrer Familie *nicht* in den Westen geflohen ist.

Die Verstrickung der Geschichten kulminiert und löst sich in Ritas Zusammenbruch. Er bringt sie zurück an den Ausgangspunkt der Geschichte, ins Haus ihrer Mutter. Obwohl sie sich erholt und nach ihrer Genesung wieder in die Stadt kommt, einen neuen Anfang macht, enthält sich der Film einer Wertung. Rita hat zwar die Trennung von Manfred überwunden, aber wir erfahren nicht, wie es mit ihr weitergeht, welche Lehren sie gezogen hat. Die Klage über die Unvereinbarkeit der Lebenssphären, über die auch in der sozialistischen Gesellschaft vorhandenen Widersprüche zwischen gesellschaftlicher Verantwortung und privaten Glücksansprüchen bleibt.

Experiment und Kritik

Das Scheitern der Liebesbeziehung zwischen Rita und Manfred ist letztlich auch ein Scheitern der Gesellschaft, die Leute wie Manfred in die Isolation treibt, anstatt sie zu integrieren. Das Plädoyer gegen die gesellschaftliche Ausgrenzung von Außenseitern und Andersdenkenden teilt *Der geteilte Him-*

mel mit den im Zuge des 11. Plenums verbotenen Filmen der Jahre 1965/66, die dieses Anliegen zugespitzt für unterschiedliche Bereiche der Gesellschaft formulierten und damit den Unwillen der SED-Führung auf sich zogen. Auch eine Reihe von Filmen aus den frühen 70er Jahren, die mit der Formulierung von privaten Glücksansprüchen ernst machten, steht durchaus in dieser Tradition.¹⁰ In der Literatur war der Freiraum für die Gestaltung solcher Widersprüche offenbar größer, wie das Beispiel von Christa Wolfs nächstem Roman "Nachdenken über Christa T." (1969) belegt

Noch deutlicher aber sind die filmästhetischen Signale, die *Der geteilte Himmel* gesetzt hat. Die bewußt komponierten Bilder, die bewußt fragmentarisierende und gleichzeitig neue Zusammenhänge herstellende Montage, der sich abhebende Einsatz von Sprache, Kommentar und Musik ergeben eine Methode des epischen Erzählens, die bisweilen poetische Momente erreicht. Sie ist nicht frei von Stilisierungen, macht aber gerade dadurch ihre Konstruktion bewußt und baut Distanz zum Betrachter auf. Der Entfremdung des Menschen, die eben auch in der sozialistischen Gesellschaft existiert, entspricht eine Verfremdung in der Darstellung: Ganz im Sinne Brechts verstand Wolf seinen Film als "Versuch, die Wirklichkeit auf zwei Ebenen gleichzeitig wiederzugeben [...], nämlich auf der Ebene des geistigen Erfassens und auf der Ebene des unmittelbaren Erlebens".¹¹

Im Kontext einer seit Anfang 1961 geführten Debatte zwischen Filmemachern und Kulturfunktionären um eine Erneuerung der Filmästhetik zur Darstellung der "neuen sozialistischen Wirklichkeit" kann Konrad Wolfs Film als erstes und leider auch eines der wenigen Beispiele für eine konsequente Suche nach adäquaten Formen, für den Willen zum Experiment innerhalb der eher starren Produktionsstrukturen der DEFA gelten. Neben der gesellschaftlichen macht ihn daher vor allem seine ästhetische Utopie zum Vorläufer einiger nach 1965 verbotener Filme. In Günther Stahnkes *Der Frühling braucht Zeit* von 1965 etwa drückte sich die Entfremdung der Menschen im Sozialismus in einem abstrahierenden Stil und ungewöhnlich kalt wirkenden Dekorationen aus. Heiner Carows 1967 ebenfalls verbotener Film *Die Russen kommen* zeichnete die Erlebnisse eines Hitlerjungen in surrealistischen, an Fellini erinnernden Visionen.

Obwohl *Der geteilte Himmel* von den Verboten nicht betroffen war, wurde er im kulturpolitischen Klima nach 1965, das keinen Platz für Experimen-

10 z.B. Heiner Carows *Die Legende von Paul und Paula* oder Egon Günthers Filme *Der Dritte* und *Die Schlüssel*.

11 zit. nach: Karl, Günter: *Der geteilte Himmel*. In: Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik. Berlin 1970, S.260.

te ließ und die Kinematographie der DDR für Jahre in filmgeschichtliche Bedeutungslosigkeit verbannte, in seiner Wirkung beschnitten. Konrad Wolf selbst hat in seinen späteren Filmen von ähnlich ehrgeizigen Versuchen zur Lösung von Formproblemen Abstand genommen. Dennoch entwickelte er seine Form des undramatischen, episodenhaften Erzählens weiter, die in seinem letzten Film *Solo Sunny* (1979) ihren Höhepunkt erreichte, einem Film, der ganz ähnlich wie *Der geteilte Himmel* zum letzten herausragenden Film vor einer langen kulturpolitischen Eiszeit werden sollte.

Der geteilte Himmel

DDR 1964. Regie: Konrad Wolf. Buch: Christa und Gerhard Wolf, Konrad Wolf, Willi Brückner, Kurt Bartel nach der Erzählung von Christa Wolf. Kamera: Werner Bergmann. Musik: Hans-Dieter Hosalla. Szenenbild: Alfred Hirschmeier

Darsteller: Renate Blume, Eberhard Esche, Hans Hardt-Hardtloff, Hilmar Thate, Martin Flörchinger, Erika Pelikowsky, Günther Grabbert

110 min., schwarzweiß, Totalvision

Bibliographische Angaben:

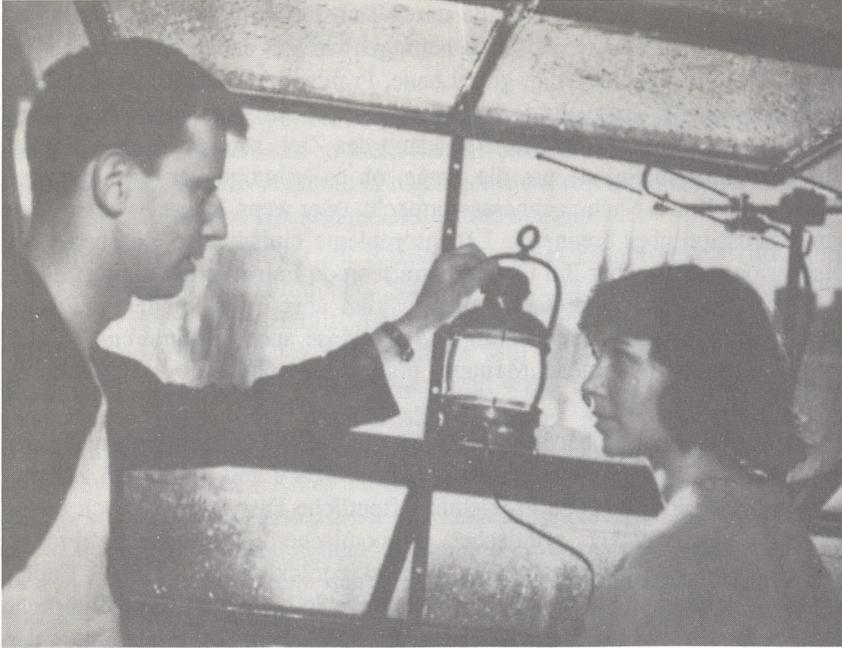
BLUNK, Harry: Der geteilte Himmel. Analyse unter dem Aspekt der Literaturverfilmung. In: Ders.: Die DDR in ihren Spielfilmen. Reproduktion und Konzeption der DDR-Gesellschaft im neueren DEFA-Gegenwartsspielfilm. 2. Aufl., München 1987, S.28-54.

HOFF, Peter: Menschen im Sozialismus. Eine Liebesromanze als politisches Gleichnis. Der geteilte Himmel. In: FAULTICH/KORTE (Hg.): Fischer Filmgeschichte, Band 4: Zwischen Tradition und Neuorientierung 1961-1976. Frankfurt 1992, S.86-103.

JURETZKA, Christa: Der geteilte Himmel. In: HOFF/SALOW/GEORGI (Hg.): Konrad Wolf. Neue Sichten auf seine Filme (=Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft Nr. 39). Potsdam-Babelsberg 1990, S.98-110.

KARL, Günter: Der geteilte Himmel. In: Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik. Berlin 1970, S.259-271.

Probleme des sozialistischen Realismus in der darstellenden Kunst, behandelt am Beispiel des DEFA-Films "Der geteilte Himmel". Referate und Diskussionsbeiträge der II. Plenartagung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin vom 30. Juni 1964. Berlin 1964. - in Auszügen auch in: PICK, Erika (Hg.): Schriftsteller und Film. Dokumentation und Bibliographie (=Arbeitsheft 33 der Akademie der Künste der DDR). Berlin 1979.



Renate Blume als Rita Seidel in Konrad Wolfs *Der geteilte Himmel*, nach dem Roman von Christa Wolf

Die "Ankunft im Alltag" wird auch durch das Äußere betont: Unscheinbar und auf den ersten Blick irritierend unvorteilhaft gekleidet und zurechtgemacht treten die Frauen und Mädchen in den Filmen uns entgegen - oder ist es nur unser auf Glamour abgerichteter Kinoblick, der sie uns als so unheldisch erscheinen läßt. Naivität gehört zum dramaturgischen Arrangement, in dem sie die Rolle des Mediums von Ansprüchen übernehmen, die wohl anders als durch die Unschuld legitimiert nicht würden "auftreten" dürften.