

Günter Agde

Zwischen Mahlsteinen: Der Regisseur Günter Stahnke und sein Film Der Frühling braucht Zeit (1965)

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21308>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Agde, Günter: Zwischen Mahlsteinen: Der Regisseur Günter Stahnke und sein Film Der Frühling braucht Zeit (1965). In: *Filmblatt*. Filmblatt 48, Jg. 17 (2012), Nr. 1, S. 33–46. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21308>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Günter Agde

Zwischen Mahlsteinen

Der Regisseur Günter Stahnke und sein Film DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT (1965)

Wiederentdeckt 169, 5. November 2010

Der Spielfilm DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT von Günter Stahnke gilt als Verbotsfilm des SED-Kahlschlag-Plenums von 1965. Tatsächlich wurde der Film drei Wochen vor jenem Plenum aus dem Verleih genommen, was einem Verbot gleichkam. Und sechs Wochen nach dem Plenum, am 7. Februar 1966, erhielt Regisseur Stahnke seine fristlose Entlassung – als erster Spielfilmregisseur des DEFA-Studios. Insofern können Regisseur und Film als Opfer des Plenums angesehen werden.

In der historischen Aufarbeitung jenes Plenums seit 1989/90 wurden der Regisseur und sein Film weitgehend übersehen. Dafür gibt es mehrere Ursachen. Im Unterschied zu den anderen Verbotsfilmen weist DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT nicht deren besondere künstlerische Substanz, deren stilistische Geschlossenheit und andere ästhetische Qualitäten auf. Zwar war der dargestellte Konflikt sehr scharf gezeichnet, aber sein Fundament blieb zu schmal und zu zeitgebunden: Die verhandelten Sachverhalte waren sehr eng mit gesellschaftlichen Widersprüchen der DDR Mitte der 1960er Jahre verknüpft, die inzwischen vergessen waren, zumal sie nach dem Plenum rigoros und auf Dauer von der DDR-Partei- und Staatsführung „liquidiert“ worden waren. Und Stahnkes eigentümliche Regieleistung mit DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT wurde übersehen, weil der Regisseur nach dem Plenums-Trauma über Jahrzehnte hin große Erfolge mit leichten Fernsehschwänken erzielt hatte und insofern nicht mehr als ehemals ernstzunehmender Spielfilmregisseur galt. Schließlich erhielten das Verbot des Films und die fristlose Entlassung des Regisseurs bei der Aufarbeitung des Plenums bei weitem nicht die Publizität wie etwa Kurt Maetzig, Frank Beyer und Egon Günther mit ihren Filmen. Seit der Wiederaufführung von DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT in der Akademie der Künste zu Berlin und beim Internationalen Forum des Jungen Films 1990 wurde der Film nicht mehr in den Kinos gezeigt. Die DEFA-Film-Verwertungsfirma Icestorm hat keine DVD von ihm produziert. Stahnke wurde kaum noch in den Plenums-Zusammenhängen erwähnt und hat auch selbst nicht darauf bestanden. Hier zeigt sich insgesamt eine – nicht nur filmhistorische – Ungerechtigkeit, der mit der Präsentation des Films in der Programmreihe „Wiederentdeckt“ begegnet werden soll.

Der eigentümliche künstlerische „Sonderfall“ des Regisseurs Günter Stahnke ist nur aus dem Beginn seiner Filmkarriere zu verstehen.

Stahnke kam auf ungewöhnlichem Weg zur Filmarbeit: Nach Kriegsende ließ sich der 1928 Geborene privat als Schauspieler ausbilden und absolvierte anschließend ein mehrjähriges pädagogisches Studium, landete jedoch beim Journalismus. Als festangestellter Filmkritiker der Ostberliner Tageszeitung *Junge Welt*, Organ des Zentralrates der Freien Deutschen Jugend (FDJ), veröffentlichte er ab 1954 zahlreiche Filmkritiken, die durch ihren munteren, von politischen Phrasen weithin freien Stil und eine genaue Beobachtungsgabe auffielen. Als Mitglied des Zentralrats der FDJ gehörte er zur Nomenklatur des DDR-Jugendverbandes. Für seine spätere Arbeit als Spielfilmregisseur war er also mehrfach und günstig disponiert.

Während seiner Journalistenzeit suchte er durch Atelierbesuche und Hospitationen Kontakt zur praktischen Filmarbeit. So wurde der fast gleichaltrige Konrad Wolf auf ihn aufmerksam und engagierte ihn als Regieassistenten. Seine Rezensententätigkeit bei der *Jungen Welt* gab Stahnke auf und arbeitete mit Wolf zusammen an *SONNENSUCHER* (1958) und an *LEUTE MIT FLÜGELN* (1960): Er organisierte und überwachte Anschlüsse, arrangierte Statisten.¹ In den Stablisten beider Filme wurde er nicht genannt. Bei Konrad Petzolds *DER MOORHUND* (1960) und Joachim Haslers *WO DER ZUG NICHT LANGE HÄLT* (1960) arbeitete er sodann als fest engagierter Regieassistent.

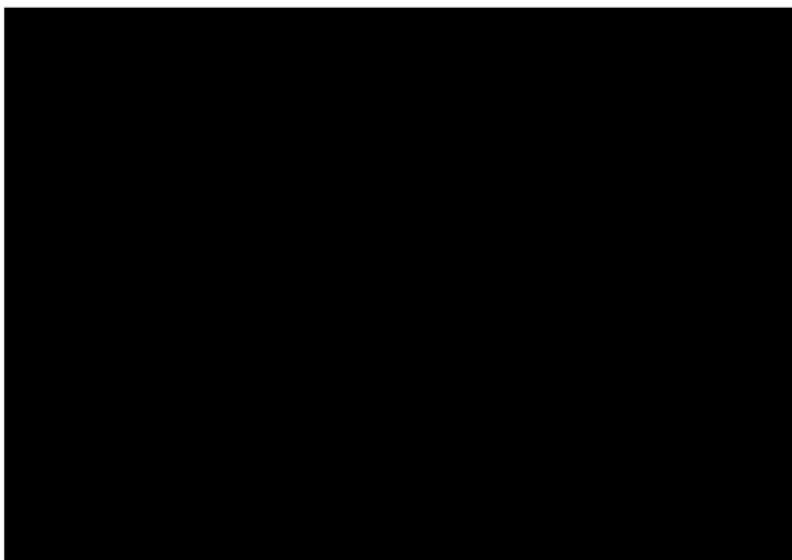
Die DEFA-Direktion favorisierte in jenen Jahren die Produktion von Spielfilmen für Kinder. Kurzzeitig existierte dafür sogar eine eigene interne Arbeitsgruppe. Auch Stahnke war für solche Filme vorgesehen und bekam einige einschlägige Aufgaben. Nach den Assistenzen realisierte Stahnke als selbständiger Regisseur innerhalb von zwei Jahren den Kinderfilm *PETER UND DAS EINMALEINS MIT DER SIEBEN* (1962), für das DDR-Fernsehen *MONOLOG FÜR EINEN TAXIFAHNER* (1962) und *FETZERS FLUCHT* (1962) und *VOM KÖNIG MIDAS* (1963, seinen ersten Farbfilm), allesamt unter 60 Minuten Länge.

Diese Phase außerordentlich dichter und intensiver Produktion nutzte Stahnke für eine geradezu wilde, ungestüme, anarchistisch-explosive Suche nach neuen szenischen Formen und unkonventionellen optischen Lösungen, ein abwechslungsreiches Feld des Suchens und Experimentierens. Stahnke wird später von der „subjektiv ehrlichsten Absicht“ seiner Suche nach „attraktiven Originalitäten“ und von seinem „Ehrgeiz, anders sein zu wollen als andere“, sprechen.²

In *VOM KÖNIG MIDAS* ging Stahnke über die realistisch-naturalistischen Erzählformen der damaligen DEFA-Produktion dadurch hinaus, dass er die durchkomponierte Kantate Kurt Schwaens durchgängig mit Kindern inszenierte, d. h. mit Kinderchor und -orchester und individualisierten Kinderrollen. Die antike Sage wurde somit stark verfremdet. Die stilistische Konsequenz, mit der Stahnke die Kinder einsetzte, war für die DEFA ungewöhnlich und stieß auf Vorbehalte und

¹ Gespräche des Verfassers mit Günter Stahnke am 25. und 31. März 2009.

² SED-Kulturkonferenz am 25./26. März 1963, SAPMO im Bundesarchiv Berlin, DY 30/IV A 2/2024, S. 89, 92.



Eine ungewöhnliche Kameraperspektive für die Seelenkämpfe des Ingenieurs Solter (Eberhard Mellies). (DEFA-Stiftung/Kurt Schütt)

Skepsis und beim Verleih auf Widerstand. Nach der Diskussion über die Zulassung des Films wurde protokolliert: „Der Film ist nicht realistisch und weitab vom sozialistischen Realismus. Er ist formal und in seiner künstlerischen Gestaltung nicht gemeistert. [...] Das Experiment, den Film ohne jede vorherige Tests nach dem Verfremdungsprinzip zu gestalten, war nicht berechtigt.“ Aber: „Der Film wurde, obwohl er nichts nützt, für den öffentlichen Einsatz zugelassen [...], um durch eine öffentliche Diskussion über diesen Film von vornherein den Vorwurf von Seiten der Künstler auszuschalten, dass künstlerische Experimente vom Ministerium für Kultur nicht zugelassen werden.“³

Stahnke erfuhr nichts von diesen internen Debatten und dem behördlichen Kalkül beim Kinoeinsatz. Mit *VOM KÖNIG MIDAS* begann seine Zusammenarbeit mit dem Lyriker Günter Kunert. *FETZERS FLUCHT* und *MONOLOG FÜR EINEN TAXIFAHNER*, ebenfalls nach Texten Kunerts, realisierte er für das Fernsehen der DDR als Auftragsproduktionen im DEFA-Studio. *FETZERS FLUCHT*, mit der Musik Kurt Schwaens, war als Funkoper 1959 bei einem internationalen Musikwettbewerb in Prag von dem prominenten sowjetischen Komponisten Dmitri Schostakowitsch aufgezeichnet worden und hatte beim DDR-Fernsehen Auf-

³ Ministerium für Kultur, Sektor Filmabnahme und -kontrolle, 29.10.1962, A, Protokoll Nr. 259/62, Bundesarchiv Berlin, DR I – Z / 582, ohne Paginierung.

merksamkeit und den Wunsch hervorgerufen, daraus die erste Fernsehoper zu gestalten. Stahnke, Kunert und Schwaen erzählten die Geschichte der Flucht eines jungen Mannes aus der DDR in die Bundesrepublik und wieder zurück und verschärften besonders den Konflikt des Protagonisten zwischen individueller Schuld und bitterer Erkenntnis. Die Story war weitgehend monologisch gearbeitet und ebenfalls musikalisch durchkomponiert, die Texte wurden von Schauspielern bei karger Orchestrierung gesungen. **MONOLOG FÜR EINEN TAXIFAHNER** war ein stringent geführter, gesprochener und gespielter innerer Monolog eben des Taxifahrers, den ein dringender Auftrag durchs weihnachtliche Ost-Berlin trieb und der während seiner Fahrt allerlei Missstände des Ostberliner Alltags beobachtete und darüber räsionierte.

In beiden Arbeiten strebte Stahnke eine nicht-naturalistische, hochstilisierte Gestaltung und eine prononcierte Bildsprache an: extreme Kamerawinkel und scharfe Kontraste bei sehr hellem Licht oder tiefem Schwarz. Bei **FETZERS FLUCHT** strukturierte Stahnke flächige Arrangements in abstrahierten Dekorationen, die nur knappste Möblierung für die Spielhandlung zuließen, sodass durchweg der nicht-naturalistische Studiocharakter der gebauten Atelierszenerie sichtbar blieb. In **MONOLOG FÜR EINEN TAXIFAHNER** ließ er den inneren Monolog des Taxifahrers von Armin Müller-Stahl im Off sprechen, während Hauptdarsteller Fred Düren den Taxifahrer ohne Lippenbewegungen spielte. Diese Filme Stahnkes mit ihrer besonderen Erzählweise fielen völlig aus dem Rahmen der damals gängigen Ästhetik in Film und Fernsehen der DDR.⁴

Die erste Krise. Beide Arbeiten wurden heftig kritisiert. Die Kritik an **FETZERS FLUCHT** war so stark, dass **MONOLOG FÜR EINEN TAXIFAHNER** gar nicht erst gesendet wurde. Jedoch hat sich die SED-Parteiführung den Film intern angesehen.⁵ Auf einer SED-Kulturkonferenz am 25. und 26. März 1963 wurde diese Kritik durch SED-Politbüromitglied Kurt Hager und Staatsratsmitglied Hans Rodenberg, ein ehemaliger Förderer Stahnkes, zugespitzt. Die Kritik zielte gleichermaßen auf Stahnkes Regie und Günter Kunerts Texte ab.

An beiden Filmen wurden formale Mängel ausgemacht. Aus der expressiven Bildgestaltung und den Eigenheiten der beiden Fabeln schlossen die Kritiker, Stahnke wolle die Entfremdung des Menschen im Sozialismus darstellen. Eine Entfremdung des Menschen gebe es aber im Sozialismus nicht, so die Ansicht der Funktionäre. Hager sprach von „Diskreditierung und Verfälschung unserer

⁴ Stahnke bezeichnete den italienischen Spielfilm **ROCCO E I SUOI FRATELLI** (**ROCCO UND SEINE BRÜDER**, Italien 1960) von Luchino Visconti als einen seiner Leitfilme jener Jahre. Auch die zeitgleichen DEFA-Filme **DER FALL GLEIWITZ** (1961) von Gerhard Klein und **DAS ZWEITE GLEIS** (1962) von Joachim Kunert wären hier zu nennen.

⁵ Stahnke vermutet, dass das Sendeverbot für **MONOLOG FÜR EINEN TAXIFAHNER** durch einen persönlichen Eingriff Walter Ulbrichts bewirkt wurde. Gespräche des Verfassers mit Günter Stahnke am 25. und 31. März 2009.

Gesellschaft“, von „grenzenloser, beleidigender, intellektueller Überheblichkeit gegenüber den arbeitenden Menschen unserer Republik“, von „skeptischer Distanzierung, Verachtung der Arbeit und des Kampfes der arbeitenden Menschen“. Und er schlussfolgerte: „Ich meine, dass die Partei [die SED] im Interesse der werktätigen Menschen unserer Republik handelt, gleichzeitig aber auch im Interesse der Künstler und der weiteren Entwicklung der sozialistischen Kunst, 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.“⁶

Stahnke nahm an der Konferenz teil und erkannte schnell, dass seine Fortexistenz als Regisseur massiv gefährdet war. Er wurde aufgefordert, vor der Konferenz Stellung zu nehmen und Selbstkritik zu äußern. Also bereitete er einen persönlichen Text zum Vortrag vor und gab ihn noch während der Konferenz einigen wohlmeinenden Bekannten zu Lesen, Nomenklatur-Politikadern, die er noch aus seiner Zeit bei der *Jungen Welt* kannte und denen er privat-freundschaftlich verbunden geblieben war, darunter Karl-Eduard von Schnitzler, Chefkomentator des DDR-Fernsehens und Verantwortlicher der Fernseh-Propaganda-Sendung *Der schwarze Kanal*, und ZK-Funktionär Arno Röder. Diese rieten ihm dringend und rasch zu mehr Entschlossenheit in seiner Selbstkritik und zu stärkerem Bekenntnis zur Richtigkeit der Parteilinie, also auch der Kritik an seinen Arbeiten.

Um überhaupt als Regisseur weiter arbeiten zu können, entschied er sich, diesen Ratschlägen zu folgen. Er bekannte in seinem Diskussionsbeitrag seinen Schock über die harte Kritik an seiner Arbeit und bot eine Erklärung an. Während der Arbeit an den beiden Filmen sei es ihm „passiert“, „dass die gleichnishaft sein sollenden Symbole zum Symbolismus führten, dass die intensiv dynamisch sein sollende Formsprache zur formalistischen Spielerei wurde.“ Er gestand seine Fehler und die Berechtigung der harten Kritik durch die Parteilinie ein und gelobte Besserung: „Der Wert eines Filmes also, am dem ich zukünftig arbeiten werde, wird daher mehr denn je bestimmt sein durch Parteilichkeit und Volkstümlichkeit, durch die gestalteten Erkenntnisse und Gefühle, die der moralischen Veränderung der Menschen im Geiste des Sozialismus dienen und schließlich durch die Kraft seiner Einwirkung auf Herz und Hirn sehr vieler Menschen.“

Er übersteigerte seine Selbstkritik und formulierte absichtlich kräftiger und „parteilich“, als es seiner tatsächlichen inneren Überzeugung entsprach.⁷ Geschickt hantierte er dabei mit dem seinerzeit gebräuchlichen Polit-Vokabular, was sich heute – im Abstand der Jahre – mehr als merkwürdig liest. Sein Canossagang wurde angenommen, wenngleich skeptisch grundierte Vorbehalte durchaus weiter wirkten, wie sich später zeigen sollte.

⁶ SED-Kulturkonferenz am 25./26. März 1963, S. 35, 38–39. Die folgenden Zitate ebd., S. 90, 93.

⁷ Gespräche des Verfassers mit Günter Stahnke am 25. und 31. März 2009.

Mit der Kritik an den beiden Filmen und den Restriktionen ihnen gegenüber nahm das Fernsehen der DDR für sich vorweg, was zwei Jahre später das 11. SED-ZK-Plenum in größerem Maße und mit der gesammelten Autorität der obersten Parteiführung mit seinem Kahlschlag landesweit vollzog: die Liquidierung großer Teile der künstlerischen Produktion, unter anderem der DEFA, und eine rabiate Disziplinierung der Künstler, die weitreichende, verheerende Folgen hatte.⁸ Das DDR-Fernsehen bediente sich der gleichen Mittel und Argumente wie die spätere ZK-Tagung und folgte dem gleichen Mechanismus von Restriktionen.⁹ Die Vorgänge auf der Kulturkonferenz blieben zwar auf das DDR-Fernsehen beschränkt, wurden jedoch auch im DEFA-Studio wahrgenommen und diskutiert.

Die Bewährung. Nach dieser Krise sollte sich Stahnke bewähren, wie es dem Verständnis seiner Oberen entsprach, und fortan Filme machen, wie man sie nun von ihm erwartete. Die DEFA-Leitung plante die Verfilmung von Anna Seghers' Roman *Die Entscheidung* (1959) und beauftragte Stahnke mit der Vorbereitung, in die Walter Janka, ein Seghers-Vertrauter noch aus der gemeinsamen Exilzeit in Mexiko, einbezogen wurde. Stahnke schrieb (zusammen mit Wera und Claus Küchenmeister) das Szenarium und dann das Drehbuch.¹⁰ Vor diesem anspruchsvollen Projekt jedoch sollte Stahnke eine andere Auftragsarbeit realisieren, den Film *DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT*.

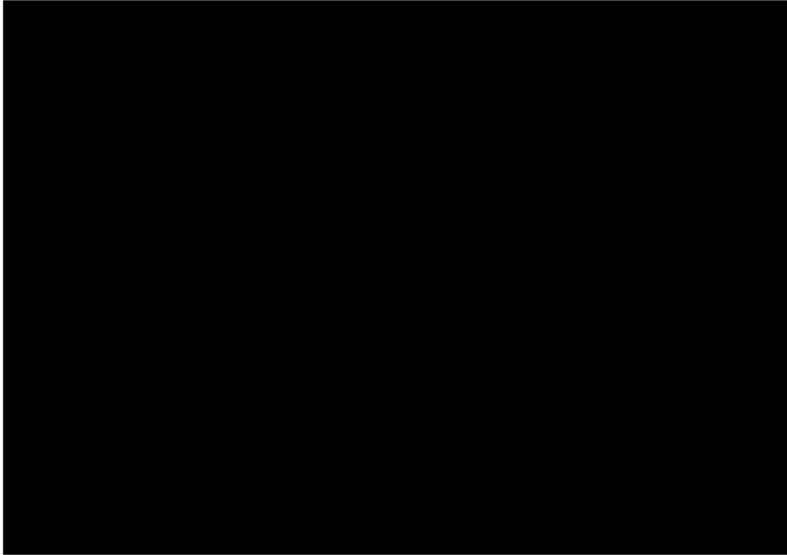
Zwischen der Kulturkonferenz vom März 1963 und dem Drehbeginn von *DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT* im Februar 1965 arbeitete Stahnke außerdem an zwei weiteren Projekten. Der Dokumentarfilmer Karl Gass engagierte ihn gastweise an das DEFA-Dokumentarfilmstudio, um an der szenischen Fernsehdokumentation *REVOLUTION AM TELEFON* mitzuwirken. Gass und sein Ko-Autor Karl-Eduard von Schnitzler rekonstruierten in einer Kombination von nachgestellten, fiktiven Szenen, von Interviews und Personal-Statements die Vorgänge des Hitler-Attentats vom 20. Juli 1944 (Sendung am 19. Juli 1964).¹¹ Stahnke inszenierte dafür die umfangreiche Exposition: Stauffenbergs Start in Berlin,

⁸ Dagmar Schittly nannte das Verbot von *MONOLOG FÜR EINEN TAXIFAHNER* den „Auftakt zur späteren Gleichschaltung des Fernsehens“. Dagmar Schittly: *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*. Berlin 2002, S. 105.

⁹ Vgl. Peter Hoff: *Das 11. Plenum und der Deutsche Fernsehfunk*. In: Günter Agde (Hg.): *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*. Berlin 2000, S. 100 ff.

¹⁰ Die drehreife Fassung wird – zusammen mit zahlreichen anderen nichtrealisierten Projekten der DEFA – im Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, aufbewahrt, DR I 17, Nr. 4176.

¹¹ Die Sendung erregte auch international große Aufmerksamkeit, weil in ihr der Moskauer Historiker Daniil Melnikow den Anteil deutscher Aristokraten am Widerstand gegen Hitler anerkannte, der bis dahin in der DDR-Widerstandsforschung ignoriert worden war. Vgl. Kurt Finker: *Der 20. Juli 1944 und die DDR-Geschichtswissenschaft*. Festvortrag, 19. Juli 1990. Hg. v. d. Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Berlin 1990.



Frontale Einstellung bei Sitzungen und Verhören. Heinz Scholz (Meermann), Günther Simon (Betriebsleiter Erhard Faber), Hans Hardt-Hardtloff (Kuhlmey), Kurt Bartel (Jensen) (v.l.n.r.). (Stiftung Deutsche Kinemathek. DEFA-Stiftung/Kurt Schütt)

sein Flug zur Wolfsschanze und seine Ankunft dort sowie einige Innenszenen. Er gestaltete diese physischen Abläufe als zügige, strenge Aktionen, verzichtete auf Dialoge und Musik und akzentuierte nur Geräusche (Stiefelknallen auf Steinfußboden). Zusammen mit dem Kameramann Michael Biegholdt setzte er extreme Kamerawinkel: sehr niedrig von unten über die Betonfläche des Rollfeldes oder steil von oben auf technische Details des Flugzeugbuchs. „In dieser szenischen Darstellung konnte ich meine Handschrift wiedererkennen“, erinnerte sich Stahnke.¹²

Er drehte dann noch als Auftragsproduktion bei der DEFA für das DDR-Fernsehen den zweiteiligen Kriminalfilm *DOPPELT ODER NICHTS* (Sendung am 29. November und am 1. Dezember 1964) nach einem Buch des Schauspielers und Autors von Kriminalromanen Werner Toelcke, der auch die Hauptrolle spielte; Stahnkes einziger, handwerklich solider Ausflug in dieses Genre.

¹² Günter Stahnke: *Verbotener Frühling. Notate für ein entstehendes Buch „Der Frühling braucht Zeit“*. Gründe, Hintergründe und Beweggründe im Zeichen der Zeit als ‚Zeitzeichen‘. Beiblatt des 20. Internationalen Forums des jungen Films, Berlin 1990, Nr. 19, S. 2. Das Buch ist nicht erschienen.

Wieder der falsche Film. Das Szenarium für DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT entstand unter außergewöhnlichen Bedingungen. Das Studio, das ständig auf der Suche nach Stoffen war, erhielt eine brisante Materialsammlung direkt aus dem SED-Parteiparat.¹³ Die SED-Parteikontrollkommission des Bezirks Schwerin hatte ermittelt, dass es in der Region zu schweren Verstößen gegen geltende Gesetze gekommen war und hatte darüber ein umfangreiches Dossier angelegt.¹⁴

Ausgelöst durch eine Havarie in einem Energieversorgungsbetrieb waren erhebliche Verstöße gegen Arbeitsdisziplin und Sicherheitsbestimmungen ermittelt worden, die jedoch die Protagonisten vertuscht hatten, weil die zuständigen Betriebsleiter um jeden Preis ihren Plan erfüllen wollten und deshalb solche „Störungen“ nicht gebrauchen konnten. Sichtbar wurde ein tiefgreifender Widerspruch zwischen Treue zum Plan und den realen Möglichkeiten seiner Realisierung, zwischen Ehrgeiz und Redlichkeit, zwischen Fachwissen und politischem Opportunismus, zwischen parteilosem Spezialisten und cleverem Parteifunktionär. Dieses Textmaterial in Form von Protokollen und Vernehmungen reizte zur Gestaltung – weniger wegen seiner Fabelmöglichkeiten für einen Spielfilm als wegen seines erheblichen Potenzials, drängende gesamtgesellschaftliche Probleme öffentlich zu diskutieren. Das Projekt „passte“ insofern in die damalige politische Landschaft, als vielerorts, besonders in Industriebetrieben, über Widersprüche in der Produktion debattiert wurde und die SED-Führung manche dieser Diskussionen befürwortete.

Ebenfalls aktuell war die Methode des Gegenüberstellens und Diskutierens verschiedener, einander ausschließender Positionen, die zum Grundinstrumentarium von Gerichtsverhandlungen und Prozessen gehörte und in jenen Jahren auch Eingang in die dramatische Literatur fand: der szenische Bericht, die szenische Dokumentation. Diese publizistisch grundierte Form hantierte explizit mit historischen Fakten und realen Personen und setzte den scharfen Kontrast als Hauptmittel der Gestaltung ein. Paradigmatisch dafür können die Theaterstücke von Rolf Hochhuth *Der Stellvertreter* (1963), Peter Weiss *Die Ermittlung* (1965) und Heinar Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964) gelten, die in der DDR viel beachtet und gespielt und als Indizien einer Politisierung des Theaters angesehen wurden.

Stahnkes Projekt und seine gestalterischen Ambitionen lagen in diesem Trend. Vom Studio beauftragt, gestalteten Hermann-Otto Lauterbach und

¹³ Es ist nicht überliefert, ob sich die Dramaturgen um dieses Material bemühten oder ob die Parteiführung dieses Material ins Studio gab.

¹⁴ Parteikontrollkommissionen (PKK) waren ehrenamtliche Gremien von Parteifunktionären, die das persönliche Verhalten von Parteimitgliedern und ihre Arbeitsleistungen analysierten und bei Fehlverhalten oder Verstößen gegen das Parteistatut Parteistrafen verhängen konnten. PKK gab es für jeden Bezirk, die Zentrale PKK (ZPKK) war das höchste Organ und befasste sich mit überregionalen Vorgängen.

Konrad Schwalbe, beide an der Babelsberger Filmhochschule als Lehrkräfte engagiert (Schwalbe sogar als Rektor), aber ohne jede szenaristische oder filmpraktische Erfahrung, gemeinsam mit Stahnke aus dem Schweriner Ermittlungsmaterial ein Drehbuch. Alle drei waren Mitglieder der SED und begriffen diese Arbeit als selbstverständlichen, operativen Beitrag zu aktuellen Auseinandersetzungen innerhalb der DDR.

Zugleich war ihnen jedoch bewusst, dass das Fundament des Projekts problematisch war, galt es doch, eine Stoff- bzw. Materialsammlung zu einer Spielfilmhandlung weiterzufabulieren. Der Hauptdramaturg der KAG Babelsberg, in deren Arbeitsplan das Projekt angesiedelt war, Dieter Wolf, kündigte bei der Vorstellung der Regiekonzeption am 31. März 1965 vor dem gesamten Stab des Films an: „Wir müssen uns bei diesem Projekt rechtzeitig über die Probleme verständigen, wir dürfen uns keine Illusionen machen und müssen eine sehr gute Arbeit leisten, um das zu erreichen, was uns mit diesem Stoff vorschwebt.“¹⁵ Stahnke wollte keine Dokumentation über die Störung einer Ferngasleitung drehen, sondern diese Störung als Aufhänger für die Konfliktsituation verwenden, erklärte er. „Wir haben vor, mit dokumentarischen Mitteln Treue im Detail und künstlerische Qualität zu erreichen, durch das Herangehen an die Schauspieler den psychologischen Prozess sichtbar zu machen und zu verdeutlichen, das Gesicht des Schauspielers als tragendes Moment einzusetzen.“ Schwierigkeiten sah Stahnke bei der „konsequenten Umsetzung des geplanten Stils durch die Filmarchitekten“ voraus, es werde Arbeit kosten, den „geplanten Stil des Films“ konsequent durchzuhalten. Die grundsätzliche Aufgabe bestand also darin, Dokumentation und Psychologie, Thesen und Figurenprofile so zu vereinen, dass ein attraktiver Film zustande kam.

Stahnke drehte zügig, was ihm im Abschlussbericht der Produktionsleitung vom 30. September 1965 an die DEFA-Leitung ausdrücklich bescheinigt wurde, zumal außerdem eine „hohe Kostenunterschreitung“ gemeldet werden konnte.¹⁶

Bei der Abnahme des Films in der HV Film ordnete der Stellvertreter des Ministers für Kultur und Leiter der HV Film Günter Witt erhebliche Schnitte an dem Film an: In einigen Szenen, in denen Stahnke den heftigen Streit der Personen auch als handgreifliche Auseinandersetzungen inszeniert hatte, mussten die Zuspitzungen gerafft werden. Auch sollten „Längen im Film“ über-

¹⁵ KAG Babelsberg, Film 441, DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT, Bundesarchiv Berlin, DR 117, DEFA-Studio für Spielfilme, KAG Johannisthal, Schriftwechsel, vorl. BA II 1078, ohne Paginierung. Dort auch die folgenden Zitate. Dieter Wolf erinnert sich auffallend knapp daran in *Gruppe Babelsberg. Unsere nicht gedrehten Filme*. Berlin, 2000, S. 17. Wolf erklärte dort auch das drohende Berufsverbot für Stahnke nach FETZERS FLUCHT und MONOLOG FÜR EINEN TAXIFAHNER nebulös mit einem „politischem Bannfluch“.

¹⁶ KAG Babelsberg, Film 441, DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT Schlussbericht, 1. November 1965, Bundesarchiv Berlin, DR 117.

wunden werden, „um mehr Tempo zu erreichen.“¹⁷ Stahnke nahm die Schnitte vor, die Schnittstellen sind zu bemerken.¹⁸

Nach der Endfertigung traten beim Herstellen der Kinokopien Probleme auf. Das DEFA-Kopierwerk und auch der Progress-Filmverleih monierten ein fürs Publikum unzumutbar grobes Korn. Kameramann Hans-Jürgen Sasse wies diese Einwände – gewiss im Einvernehmen mit dem Regisseur – vehement zurück und beharrte auf seiner Absicht: „Eine kontrastreiche scharfe Kopie ist herzustellen, um die oft plakativ-grafische, holzschnittartige Wirkung dieses fotografischen Stils zu erreichen.“ Und für den gesamten Stab sprechend setzte er hinzu: „Dabei stört die Filmschöpfer ein deutlich sichtbares grobes Korn nicht.“¹⁹

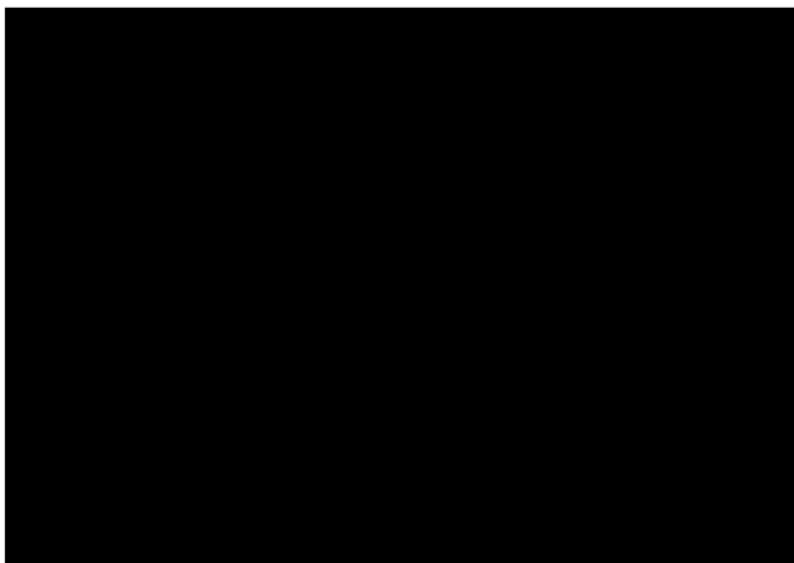
Die verweigerte Diskussion. DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT wurde am 25. November 1965 in Berlin uraufgeführt. Stahnkes ungewöhnliche Bildgestaltung, die durch das grobe Korn verstärkt wurde, fiel sofort auf, auch in der Provinz. Darauf von einem Halleschen Filmkritiker angesprochen, antwortete Stahnke selbstbewusst: „Erfreulich ist, dass Persönlichkeit und Handschrift überhaupt zur Kenntnis genommen werden, wie Ihre Frage beweist. [...] Jeder Film sollte unüblich gestaltet werden, sofern man diesen Begriff als Positivum betrachtet. Mangelnde Persönlichkeit, verkümmerte Handschrift versteckt sich gern hinter irgendeiner Begriffsbestimmung und benutzt Feststellungen wie unüblich als Legitimation eigener Unfertigkeit. Ich habe nicht daran gedacht, diesem oder jenem Problem auszuweichen, weil die Möglichkeit bestehen könnte, dass man mehr über die Gestaltung diskutiert. [...] Jeder, der aus taktischen Gründen irgendwelchen Möglichkeiten, irgendwelchen Konzessionen nachgibt, wird sich selbst aufgeben und in einer künstlerischen Sackgasse stranden.“²⁰ Wer wollte, konnte hier einen verdeckten Nachhall auf Stahnkes Kotau auf jener Kulturkonferenz 1963 heraushören.

¹⁷ Brief des Stellvertreters des Ministers für Kultur und Leiter der HV Film an die Direktion des DEFA-Studios, 20. August 1965; zitiert nach Stahnke: Verbotener Frühling, S. 3.

¹⁸ Mit diesen Schnitten begründete Stahnke auch, weshalb der Film mit 78 Minuten Länge merklich unter der studioüblichen Durchschnittslänge von 90 Minuten lag. Die Länge bei Zulassung betrug 2606 m, 96 Minuten, die Länge der erhaltenen Fassung beträgt 78 Minuten. Das geschnittene Material wurde vernichtet. Die DEFA-Filme, die nach dem 11. SED-ZK-Plenum 1965 abgebrochen worden waren, wurden 1989/90 rekonstruiert, wenn sich noch Schnittmaterial im Archiv fand. Da jedoch zu DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT kein Schnittmaterial gefunden wurde, wurde der Film in seiner Premierenfassung von 1965 wiederaufgeführt.

¹⁹ KAG Babelsberg / Sasse, Brief an Studiodirektor Albert Wilkening vom 10. November 1965, betr. technische Abnahme / Kopienkritik, in: KAG Babelsberg, Film 441, DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT, Bundesarchiv Berlin, DR 117, DEFA-Studio für Spielfilme, KAG Johannisthal, Schriftwechsel, vorl. BA II, 1078, ohne Paginierung.

²⁰ Achtung vor unserer Wirklichkeit. Wir sprachen mit Günter Stahnke, Regisseur von DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT. In: *Liberal-Demokratische Zeitung* (Halle), 6.12.1965.



Ingenieur Solter (Eberhard Mellies) drischt einen Gegner (Lothar Schellhorn) durch die Glastür. Solche allzu heftigen Zuspitzungen mussten geschnitten werden. (DEFA-Stiftung/Kurt Schütt)

Die zeitgenössische Filmkritik bemerkte die gestalterischen Anstrengungen Stahnkes ebenso wie die Zwiespältigkeiten der Fabelgestaltung. Der „Zündstoff“, der in der Geschichte liege, werde „mit bemerkenswerter Vorsicht in Gespräche und Debatten gehüllt, die immer wieder vom Persönlichen weg ins Technisch-Bürokratische abgleiten“, so Christoph Funke. „Das ‚Hängenlassen‘ der Konflikte, das Beiden-Seiten-Recht-Geben ist eben nur eine andere Art des Ausweichens. Die handfeste politische Agitation, die am Ende des Films getrieben wird, bestätigt nur diese Unsicherheiten“. Auch wenn Funke die konstruierten Figuren und abstrakt bleibenden Konflikte bemängelte, attestierte er dem Regisseur „wachsende Sicherheit [...] zumindest im formalen Bereich.“²¹ Und: „Konflikte können nicht, abstrahiert und ‚rein‘ dargestellt, auf dafür konstruierte Menschen aufgepfropft werden.“

Dem Bemühen um eine gerechte Kritik standen ironisch gemeinte Verrisse gegenüber: Gisela Steineckert fand den Film „manieriert“ und sprach von „Elefantenhaut aus künstlerischer Unfähigkeit“ und der „Gestaltung falsch verstandener Didaktik“.²² Ihre unsachlich diffamierenden Bemerkungen kor-

²¹ Christoph Funke: Mensch und Problem. In: *Der Morgen* (Ausgabe B), 25.11.1965.

²² Gisela Steineckert. In: *Eulenspiegel*, 3.12.1965.

respondierten mit offensichtlich gelenkten, von Funktionären geäußerten Bedenken, die durchweg mit politischen Vokabeln hantierten und die durchaus als konzertierte Aktion angesehen werden konnten. Der Film „stellte uns in konzentrierter Form Dummköpfe, Dogmatiker und Karrieristen als typische Funktionäre und ihre Leitungsmethode als verallgemeinerte in einem Großbetrieb unserer Republik vor“, schrieben Dozenten der FDJ-Jugendhochschule „Wilhelm Pieck“ in einer längeren Resolution an das SED-Politbüro, die sie zeitgleich an den Zentralrat der FDJ, den Minister für Kultur und an die Zeitungen *Neues Deutschland* und *Junge Welt* schickten. Sie forderten, „den Film für öffentliche Aufführungen zu sperren“.²³ Auch zu einem anderen DEFA-Film, der nur wenige Wochen später ebenfalls Opfer des 11. ZK-Plenums wurde und Stahnkes Film sehr ähnelte, hatte die FDJ eine dezidierte Meinung: Gefordert wurde indirekt die Absetzung des Films *DENK BLOSS NICHT, ICH HEULE* von Frank Vogel, denn die FDJ-Funktionäre „müssen“ dem Film „vollends unsere Zustimmung und Unterstützung verweigern.“²⁴ Der Bezirksvorstand Dresden der Gewerkschaft Kunst, der ähnlich argumentierte, empfahl am 1. Dezember 1965 immerhin, „den Film *DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT* so einzusetzen, dass dem Beschauer die Möglichkeit garantiert ist, seine Meinung öffentlich zu sagen“.²⁵ Eine solche Diskussion kam jedoch infolge des Verbots nicht zustande.

Offenbar konnte Stahnke die selbstgestellte Aufgabe, wie er sie in seiner Regiekonzeption dem Team vorgetragen hatte, nicht so realisieren, dass seine szenische Umsetzung überzeugte. Die beiden Protagonisten, Ingenieur Solter (Eberhard Mellies) und Betriebsleiter Faber (Günther Simon) formulieren ihre gegensätzlichen Positionen leidenschaftlich und kompromisslos. Aber ihre Gefechte bleiben durchgängig verbal und in der Wortwahl seltsam farblos. Ihre Argumente sind nachvollziehbar, aber nur als rationale Einwendungen zu begreifen. Dem scharfen Streit stehen keine wirklich lebendigen Aktionen und – außer Aufgeregtheit – keine Emotionen zur Seite. Tatsächlich hatte Stahnke – wie angekündigt – mit seinem Szenographen Georg Kranz eine besondere filmarchitektonische Stilisierung realisiert und alle diese Wortattacken in karge, fast geometrisch abgezielte Dekorationen in sehr strengem Schwarzweiß gestellt, die kaum individuelle Färbungen oder psychologische Nuancen sichtbar machten.

Das öffentliche Klima in der DDR im Vorfeld des 11. SED-ZK-Plenums und die gezielte Kampagne gegen den Film ließen eine unvoreingenommene Debatte über den Film nicht (mehr) zu. Er wurde nur wenige Tage nach seiner Premiere aus dem Verleih gezogen und die Kopie archiviert. Die Herausforderung war nicht angenommen worden.

²³ Zitiert nach Stahnke: *Verbotener Frühling*, S. 4.

²⁴ Freie Deutsche Jugend, Sekretariat des Zentralrats an VEB DEFA-Studio für Spielfilme, 15. Juli 1965; zitiert nach Christiane Mückenberger (Hg.): *Prädikat: Besonders schädlich. Filmtexte*. Berlin 1990, S. 348.

²⁵ Zitiert nach Stahnke: *Verbotener Frühling*, S. 4.

DEFA-Studiodirektor Albert Wilkening entließ Günter Stahnke am 7. Februar 1966 mit der Begründung: „Unter Ihrer literarischen Mitarbeit und Regie ist der Film DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT produziert worden, für den nach ganz kurzer Laufzeit wegen der in ihm enthaltenen ideologischen Fehler und der künstlerischen Unzulänglichkeiten die öffentliche Zulassung zurückgezogen werden musste. Auch Ihre diesem Film vorangegangenen Regieleistungen bei den Filmen MONOLOG FÜR EINEN TAXIFAHNER, FETZERS FLUCHT und VOM KÖNIG MIDAS müssen insgesamt als unterdurchschnittlich im Sinne der Entlohnungsvereinbarung für Regisseure gewertet werden.“²⁶ Stahnke klagte gegen die Entlassung, die Studioleitung blieb bei ihrer Entscheidung und empfahl ihm, „sich einer anderen aufbauenden Tätigkeit zuzuwenden.“²⁷

Stahnke wurde arbeitslos und gelangte später, über Operetteninszenierungen am Theater, wieder zum DDR-Fernsehen, für das er in mehreren Jahrzehnten Komödien und Schwänke – mit großem Publikumszuspruch – inszenierte.

Die Vorwürfe und Beschimpfungen, die auf jener SED-ZK-Tagung zu DEFA-Filmen vorgetragen wurden, trafen alle auch auf DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT zu, selbst wenn der Film dann dort nicht mehr erwähnt wurde. Insofern kann der Film, auch wenn er nur eine Art Vorreiter jenes Kahlschlags war, als erstes Opfer angesehen werden. Ein Dokument eigener Art bleibt er allemal. Der titelgebende Frühling war nur verschoben worden.

DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT (1965)

Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme Potsdam-Babelsberg, Künstlerische Arbeitsgruppe „Babelsberg“ / Regie: Günter Stahnke / Drehbuch: Hermann O. Lauterbach, Konrad Schwalbe, Günter Stahnke / Dramaturgie: Dr. Hans-Joachim Wallstein, Bruno Pioch / Kamera: Hans-Jürgen Sasse / Bauten: Georg Kranz / Kostüme: Dorit Gründel / Maske: Otto Banse, Liane Wilk / Schnitt: Erika Lehmpful / Ton: Kurt Eppers / Musik: Gerhard Siebholz / Produktionsleitung Heinz Herrmann / Aufnahmeleitung Lothar Erdmann / Darsteller: Eberhard Mellies (Heinz Solter), Elfriede Née (Ruth Solter), Doris Abeßer (Inge Solter), Günther Simon (Erhard Faber), Karla Runkehl (Luise Faber), Rolf Hoppe (Rudi Wiesen), Horst Schön (Schellhorn), Kurt Barthel (Jensen), Heinz Scholz (Meermann), Friedrich Richter (Dr. Kranz), Agnes Kraus (Ursula Schmit), Hans Hardt-Hardtloff (Kuhlmey), Kurt Abeßer (Nölling), Albert Zahn (LKW-Fahrer), Hans Flössel (Lehmann), Erik S. Klein (Staatsanwalt Burger), Rolf Ripperger (1. Kriminalist), Joachim Gürtner (2. Kriminalist), Werner Freese (Wachtmeister), Bella Waldritter (Haushälterin), Maika Joseph (Reichsbahnangestellte), Nico Turoff (Wirt), Sina Fiedler (Fabers Sekretärin), Charlotte Friedrich (Mutter Wiesen), Dieter Schindelbauer (LKW-Fahrer) / „Es spielt das Franke-Echo-Quartett“ (Showband) / Länge (bei Zulassung): 2.606 m, 96 Minuten (nach Kürzungen 78 Minuten) / Uraufführung: 26.11.1965, Berlin (Ost), Kino Colosseum
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 78 Minuten

²⁶ Albert Wilkening an Günter Stahnke, 7.2.1966; zitiert nach Stahnke: Verbotener Frühling, S. 3.

²⁷ Albert Wilkening an Günter Stahnke, 7.7.1966; zitiert nach Stahnke: Verbotener Frühling, S. 3.



Dreharbeiten zu GEISTERSTUNDE (1967): Walter Heynowski, Frau Buchela, die „Seherin von Bonn“, Gerhard Scheumann (v.l.n.r.). (DRA/Filmmuseum Potsdam)