

Sarah Kordecki

Auf der Suche nach einer „sozialistischen“ Form der Filmkomödie Konrad Wolfs Debütfilm. Einmal ist keinmal (1955) zwischen deutschen und russischen Filmtraditionen

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21488>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kordecki, Sarah: Auf der Suche nach einer „sozialistischen“ Form der Filmkomödie Konrad Wolfs Debütfilm. Einmal ist keinmal (1955) zwischen deutschen und russischen Filmtraditionen. In: *Filmblatt*. Filmblatt 57, Jg. 20 (2015), Nr. 1, S. 2–16. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21488>.

Nutzungsbedingungen:

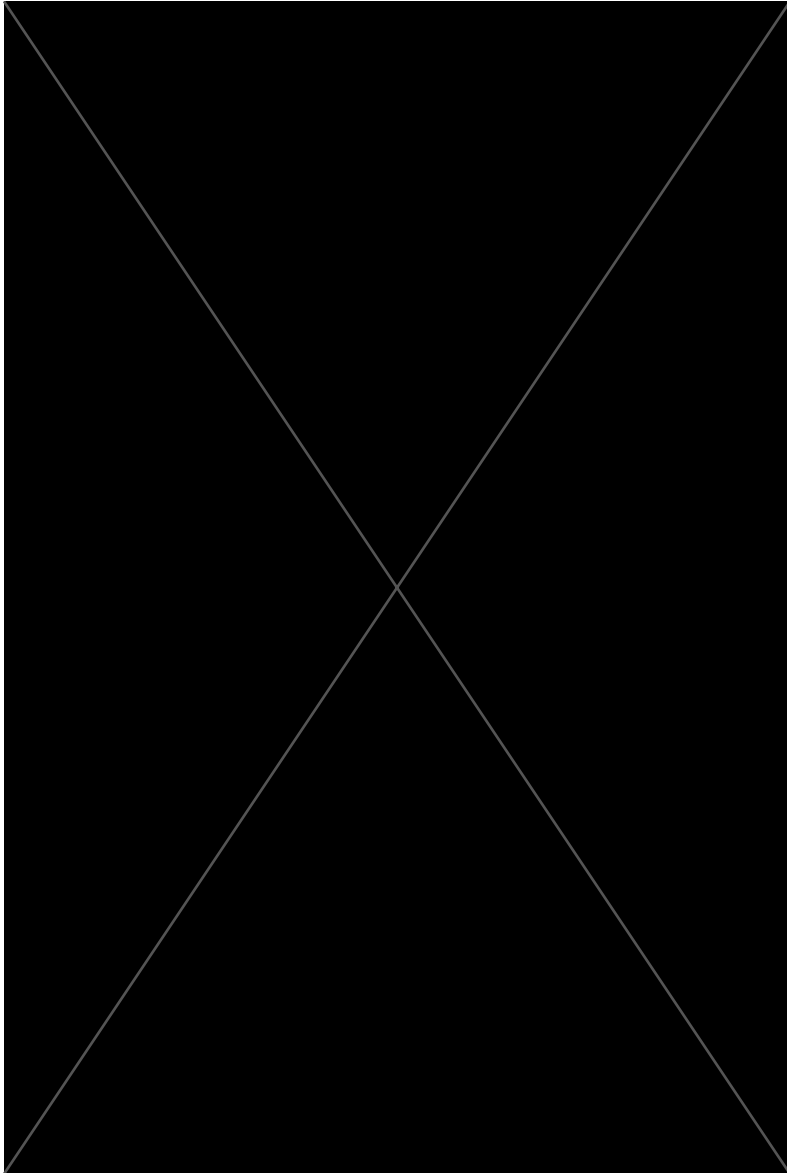
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

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

Terms of use:

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

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



Szenenbilder aus EINMAL IST KEINMAL: Der westdeutsche Komponist Peter (Horst Drinda) ist hingerissen von der Schönheit des Vogtlandes, von hohen Tannen, rauschenden Bächen, Specht und Eichhörnchen.

Sarah Kordecki

Auf der Suche nach einer „sozialistischen“ Form der Filmkomödie

Konrad Wolfs Debütfilm EINMAL IST KEINMAL (1955) zwischen deutschen und russischen Filmtraditionen

Wiederentdeckt 199, 7. Juni 2013

Der Heimatfilm – das „einzige typisch deutsche Kinogenre“¹ – erscheint Vielen als rein westdeutsches Phänomen. Dabei fand im geteilten Deutschland die filmische Auseinandersetzung mit dem Thema Heimat und den damit zusammenhängenden Diskursen und Bildwelten auf beiden Seiten der innerdeutschen Grenze statt. Da die Genrebezeichnung „Heimatfilm“ in der DDR zumindest offiziell nicht existierte, lässt sich bei den meisten Filmen des sozialistischen Deutschlands durchaus darüber streiten, ob sie als Heimatfilme bezeichnet werden sollten oder könnten und was eigentlich einen sozialistischen Heimatfilm ausmacht.²

Entgegen der Vorstellung, dass „Heimat“ als ideologisches Konzept nur in der westdeutschen Gesellschaft der Nachkriegszeit Konjunktur hatte, spielte es auch in der Identitätskonstruktion der DDR eine wichtige Rolle. Die Führung des ‚ersten sozialistischen Staates auf deutschem Boden‘ stand vor dem Problem, dass der Antifaschismus und der Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft als Gründungsmythen für die DDR sehr unkonkret waren. Die Betonung von „Heimat“ dagegen konnte sich auf eine jahrhundertealte Tradition von Volksliedern, Bräuchen und Festen stützen. Durch die Schaffung spezifischer Erinnerungsorte in ostdeutschen Regionen war eine Abgrenzung zur Bundesrepublik möglich, und eine Propagierung genuin (ost-)deutscher Traditionen erwies sich als durchaus hilfreich, um jegliche amerikanischen Einflüsse möglichst schon im Vorhinein zu diskreditieren.³ Heimat in der DDR sollte als „Aufgabe und Utopie“ verstanden werden, der Sozialismus wurde den Menschen als neue Heimat präsentiert. So

¹ Claudius Seidl: *Der deutsche Film der fünfziger Jahre*. München 1987, S. 61.

² Vgl. Johannes von Moltke: *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley u.a. 2005, S. 172f und Judith Kretzschmar: Ein unmögliches Genre? Heimatfilm in der DDR. In: Bastian Blachut, Imme Klages, Sebastian Kuhn (Hg.): *Reflexionen des beschädigten Lebens? Nachkriegskino in Deutschland zwischen 1945 und 1960*. München 2015, S. 187–204. Ich danke Judith Kretzschmar dafür, dass sie mir ihren Aufsatz vorab zur Verfügung gestellt hat. Tabea Rueß geht gar so weit, alle Spielfilme, die von der DEFA produziert wurden, als Heimatfilme zu bezeichnen. Vgl. Tabea Rueß: *Heimatfilm in der DDR – eine These*. München 2007.

³ Vgl. Jan Palmowski: *Inventing a Socialist Nation. Heimat and the Politics of Everyday Life in the GDR, 1945–1990*. Cambridge 2009, S. 25.

war das zentrale Thema der Filme aus den 1950er Jahren, die als DDR-Heimatfilme bezeichnet werden können, „die sozialistische Umgestaltung auf dem Lande, die Kollektivierung der Landwirtschaft“.⁴

Ein Film aus dem Jahr 1955 verdient in diesem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit. EINMAL IST KEINMAL, der Debütfilm Konrad Wolfs, stellt zwar nicht unbedingt den „einzige[n] Heimatfilm aus der DDR“⁵ dar, sicher jedoch den, der die deutlichsten Bezüge zu den damaligen westdeutschen Genrevorbildern aufweist. Hierbei geht es sowohl um die Übernahme bestimmter typischer Figuren als auch um einen sehr häufig zu verzeichnenden Handlungsverlauf, in dem ein Außenstehender in die (Dorf-)Gemeinschaft kommt, wodurch Konflikte entstehen. Auch gewisse als heimatfilmtypisch empfundene Bilder sind in EINMAL IST KEINMAL zu finden.

Wanderer zwischen zwei Welten. So sehr ein so trivialer Heimatfilm im Werk Konrad Wolfs überraschen mag, so wenig überraschend ist, nach einem Blick auf seine Biografie, dass er sich mit dem Thema „Heimat“ auseinandersetzte. Der 1925 in Hechingen in der Nähe von Stuttgart geborene Konrad Wolf emigriert mit sieben Jahren mit seinen Eltern Else und Friedrich Wolf und seinem Bruder Markus nach Moskau und wächst dort im Kreise anderer emigrierter deutscher Kommunisten auf. 1945 kehrt er mit 19 Jahren als Soldat der Roten Armee nach Deutschland zurück, um es 1949 wieder gen Moskau zu verlassen und dort an der Filmhochschule WGIK Regie zu studieren. 1951 arbeitet er als Praktikant und Regieassistent an der Seite von Joris Ivens für den Film FREUNDSCHAFT SIEGT, 1953 absolviert er ein weiteres Praktikum im Rahmen der Produktion von Kurt Maetzig's erstem Teil der ERNST THÄLMANN-Filme. Im Februar 1952 wird Konrad Wolf, der von den Nationalsozialisten ausgebürgert wurde, Bürger der DDR.⁶

Bereits 1952 stellt Wolf Überlegungen zu einem möglichen Thema für seinen Diplomfilm an, dessen Dreh laut Studienplan für 1954 vorgesehen ist. Einen ersten, gegenwartsnahen Film wolle er drehen, schreibt er im März 1953 an seine Eltern.⁷ Der DEFA schlägt er vor, bei der Themenauswahl seine enge Verbindung mit dem Leben in der Sowjetunion zu berücksichtigen. Das „Thema der nun untrennbaren Freundschaft zwischen dem deutschen Volke und den Völkern der S.U.“⁸ liege ihm sehr nahe. Er reicht ein Exposé mit dem Titel WEG IN DIE HEIMAT ein, das die (Nach-)Kriegserfahrungen eines deutschen Jungen und seine Bekanntschaft

⁴ Kretzschmar: Ein unmögliches Genre?, S. 189.

⁵ Peter Hoff: EINMAL IST KEINMAL (1955). Auf der Suche nach dem verlorenen Land der Kindheit. In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, Nr. 39, 1990, S. 6–18, hier S. 18.

⁶ Zur Biografie siehe Wolfgang Jacobsen, Rolf Aurich: *Der Sonnensucher. Konrad Wolf*. Berlin 2005.

⁷ Vgl. ebd., S. 255.

⁸ Brief Konrad Wolfs an Sepp Schwab vom 11.3.1953, Stiftung Archiv der Akademie der Künste (AdK), Berlin, Nachlass Konrad Wolf, Mappe 1661.

mit einem sowjetischen Soldaten nachzeichnet. In einer im Produktionsplan der DEFA überlieferten Version des Exposés nimmt ihn der Soldat mit in sein ukrainisches Heimatdorf, von wo die Mutter den Jungen Jahre später zurückholt; in einer zweiten, unter Wolfs Arbeitsmaterialien befindlichen Version fällt die Entscheidung des Jungen zwischen enger Bindung zu den sowjetischen Soldaten und der eigenen Aufgabe in der Heimat DDR vor Ort, als die Truppe abgezogen wird. Autobiografische Bezüge zu Wolfs eigenen Erfahrungen sind deutlich vorhanden. Da der Stoff von der DEFA-Leitung abgelehnt wird, kann er diese jedoch erst mehr als zehn Jahre später in *ICH WAR NEUNZEHN* (1968) und *MAMA ICH LEBE* (1976) filmisch verarbeiten.⁹

Wie man Komödien zum Sozialismus bekehrt. Wolfs Überlegungen zu seinem Diplomfilm fielen in eine Zeit, in der die Filmproduktion der DEFA stark diskutiert und umstrukturiert wurde. Bereits 1950/51 hatte das Zentralkomitee (ZK) der SED zum „Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur“ aufgerufen. Gefordert wurden mehr „zeitnahe Filme“ ebenso wie eine „engere Verbindung von Künstlern und Werktätigen.“¹⁰ Die praktische Umsetzung dieser Forderungen gestaltete sich jedoch sehr schwierig: Es fehlten die entsprechenden Drehbücher, und da sich die politische Leitlinie von heute auf morgen ändern konnte, stellte die Arbeit an zeitnahen Stoffen ein hohes Risiko dar. Der Regisseur Richard Groschopp beschrieb die Situation später folgendermaßen: „Es gab große Unsicherheiten, Irrtümer, Mißverständnisse. Wollte ein Filmemacher einen Stoff realisieren, so durchschritt er gewissermaßen einen Gang mit geheimen Klingelkontakten. Und es klingelte, wenn er in die Nähe kam von: Formalismus, Praktizismus, Opportunismus, Revisionismus, Funktionalismus, kritischer Realismus, Surrealismus, Schematismus, Bürokratismus, Psychologismus usw. usw. Zu bedenken waren dazu noch das ‚Typische in der Kunst‘ und die ‚Konfliktlosigkeit im Sozialismus‘, die ‚Kunst als scharfe Waffe‘ und die ‚Erziehung unserer Menschen.‘“¹¹

Angesichts solcher Anforderungen ist es nicht verwunderlich, dass die Jahresproduktion von elf Filmen 1949 auf nur noch sechs bzw. sieben Filme 1952 und 1953 sank. Jedes Drehbuch durchlief unzählige Kontrollen und Überarbeitungen. Die Qualität litt, doch die Ansprüche wurden nicht geringer.

Im Juli 1953 folgte, ganz im Sinne des „Neuen Kurses“, der für die DDR beschlossenen worden war, der Aufruf des ZK der SED zu mehr Feinfühligkeit, Behutsamkeit und Toleranz in der Kunst. Die Grundlagen des Sozialismus sollten nun langsamer, sozial verträglicher aufgebaut werden, man wollte Reibungen zwischen den staatlichen Organen und den ‚einfachen Leuten‘ vermeiden. Es sollten mehr

⁹ Vgl. Ralf Schenk: Mitten im Kalten Krieg. 1950 bis 1960. In: Ders. (Red.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*. Berlin 1994, S. 51–157, hier S. 114.

¹⁰ Ebd., S. 64.

¹¹ Richard Groschopp: *Faszination Film*. Potsdam 1987, zit. nach ebd.

unterhaltsame Kunstwerke entstehen, die Zusammenarbeit mit ‚fortschrittlichen Kulturschaffenden‘ Westdeutschlands sollte intensiviert werden. In der Dramaturgie des Spielfilmstudios der DEFA wurde im September 1953 eine besondere Lustspielgruppe gebildet, die dem Mangel an heiteren Filmen Abhilfe schaffen sollte.

Die Zeitschrift *Deutsche Filmkunst*, die ab 1953 als *Zeitschrift für Theorie und Praxis des Filmschaffens* erschien, widmete sich gleich in ihrem dritten Heft ausführlich dem Filmlustspiel, nicht nur in der DDR. Im Leitartikel mit dem Untertitel „Zur Verbesserung und Erhöhung der DEFA-Spielfilmproduktion“ heißt es: „Ein Genre, das die besten und vielfältigsten Möglichkeiten bietet, die schöpferische Kraft und das Vertrauen auf eine glückliche Zukunft, die in unserem Volk wirksam sind, zu gestalten, ist die Komödie. Sie ist in der DEFA-Produktion am kümmerlichsten vertreten. Es erfordert eine innige Verbundenheit mit den schöpferischen Kräften des werktätigen Volkes und tiefe Kenntnis seines unerschütterlichen Optimismus, um den Humor und die Freude, die ihre Arbeit begleiten, zu teilen und dann auch zu gestalten. Mit diesem Humor wird so manche Schwierigkeit überwunden, werden viele rückständige, überlebte Anschauungen ausgelacht und praktisch erledigt, weil man sich der Kraft bewußt ist, die Widersprüche zu meistern und die Gefahren zu besiegen. Aber der Humor äußert sich auch in der offenen und herzlichen Freude am gelungenen Werk, über den tatkräftigen, gütigen und liebenswerten Menschen. Hier hat der Spielfilm noch unendlich viel zu entdecken, was für ihn praktisch noch Neuland ist.“¹²

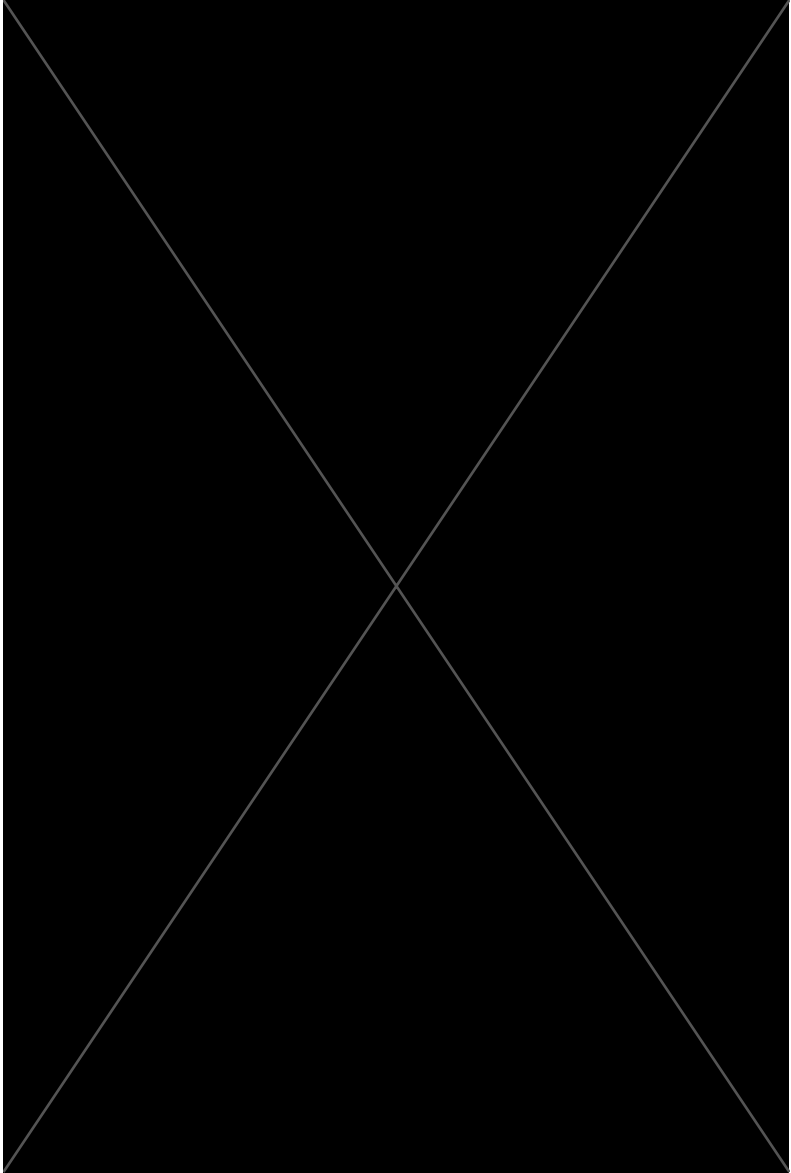
Die ersten Versuche, dieses Neuland zu erobern, waren jedoch nicht von Erfolg gekrönt. *JACKE WIE HOSE*, ein Industrie-Lustspiel, das am 30. April 1953 Premiere hatte, geriet zum Fiasko. Auch Martin Hellbergs *DAS KLEINE UND DAS GROSSE GLÜCK*, der am 13. November 1953 als erster DEFA-Film nach der Verkündung des „Neuen Kurses“ in die Kinos kam, fand nicht den erhofften Anklang. In dieser Situation kam die Studiولةitung auf die Idee, den gerade aus Moskau zurückgekehrten Konrad Wolf, Sohn des gefeierte Dramatikers Friedrich Wolf und Hoffnungsträger, mit einer Komödie zu beauftragen. Immerhin hatte Wolf in Moskau zur Regieklasse Grigori Alexandrows gehört, der bis heute für seine Musikkomödien aus den 1930er Jahren bekannt ist.

Sowohl Kameramann Werner Bergmann als auch Komponist Günter Kochan und Schriftsteller Paul Wiens hatten bereits an *DAS KLEINE UND DAS GROSSE GLÜCK* mitgewirkt. Wiens erhielt nun als Drehbuchautor an der Seite Konrad Wolfs eine weitere Chance beim Film.

Der genaue Entstehungsprozess des Filmstoffes lässt sich anhand der im Bundesarchiv aufbewahrten Unterlagen leider nicht rekonstruieren. Doch findet sich dort eine Konzeption ohne Datum mit dem Titel „Klingendes Tal“, in der es darum geht, wie im Akkordeonwerk Klingenthal der Reinstimmer und Individualist Walter ins Arbeitskollektiv findet.¹³ So stand offenbar am Anfang die Idee, die

¹² Einsicht ist gut – Qualität ist besser. In: *Deutsche Filmkunst*, Nr. 3, 1953, S. 9–14, hier S. 12.

¹³ Vgl. Bundesarchiv, Berlin, DR 117/12264.



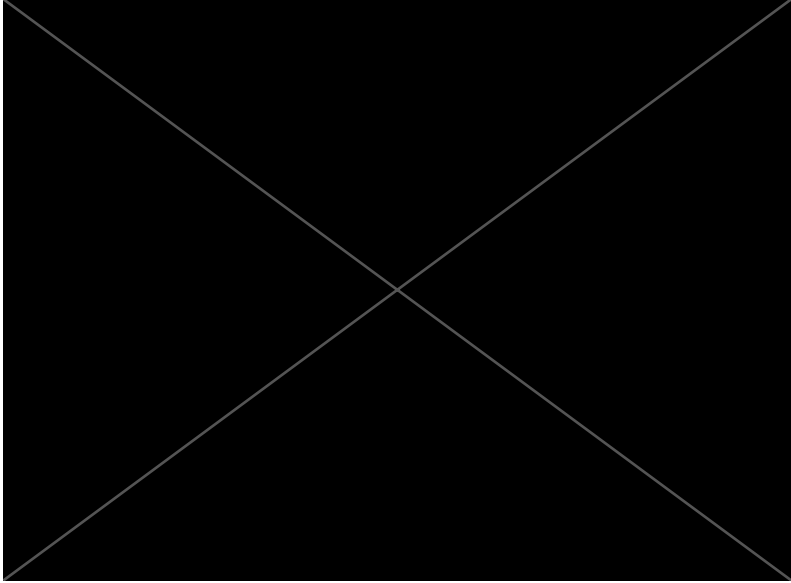
Zwei Klingenthaler Mädchen finden den schlafenden Peter (Horst Drinda), man musiziert und genießt den weiten Blick. Und im Ort wartet Edeltanne (Paul Schulz-Wernburg) mit einem Blumenstrauß auf seine Angebetete.

Filmhandlung in einer konkreten Landschaft der DDR, in Klingenthal im sächsischen Vogtland, zu verorten.

Schluss mit Boogie-Woogie – auf in den Osten! Vor dem Hintergrund der politischen Bemühungen, das Konzept „Heimat“ für die Konstruktion einer spezifisch ostdeutschen, sozialistischen Identität einzusetzen, erscheint es folgerichtig, dass im Verlauf der Stoffentwicklung in den oben kurz beschriebenen Kosmos des Akkordeonwerkes in Klingenthal die Figur eines Außenstehenden eindringt. In späteren Fassungen des Szenariums wird der Reinstimmer Walter ersetzt durch Peter, einen Komponisten aus Westdeutschland, der vom ständigen Boogie-Woogie die Nase gestrichen voll hat und Urlaub bei seinem Onkel in Klingenthal machen will. Die zunächst auch im Drehbuch vorgesehene Szene in einer westdeutschen Tanzbar, in der Peters Band spielt, fand jedoch keinen Eingang in den Film. Vielleicht war man sich nicht so sicher, dass das Publikum die darin gespielte amerikanisch geprägte Musik genauso ablehnen würde wie es die offiziellen Verlautbarungen verlangten. So beginnt EINMAL IST KEINMAL mit der Ankunft Peters in der ostdeutschen Provinz.

Nur wenige Monate vor Wolfs Film waren zwei andere Komödien in die Kinos gekommen, die ebenfalls auf dem Land spielten. HEXEN (DDR 1954), nach einem Drehbuch des Schriftstellers und Nationalpreisträgers Kurt Barthel, KuBa genannt, warf einen satirischen und entlarvenden Blick auf den Aberglauben in einem thüringischen Dorf im Jahr 1949. DER OCHSE VON KULM (DDR 1955), gedreht von Martin Hellberg, dem Regisseur von DAS KLEINE UND DAS GROSSE GLÜCK, spielte in Bayern und nahm die Absurdität der dortigen Bürokratie und ihre Verflechtung mit den amerikanischen Militärbehörden aufs Korn. Im Gegensatz zu diesen beiden satirischen Filmen stellt EINMAL IST KEINMAL die positiven Aspekte des ländlichen Lebens heraus. Nicht Rückständigkeit und Borniertheit prägen die Haltung der mehrheitlich jugendlichen Protagonisten, sondern eine fröhliche Ausgelassenheit und die Liebe zur Musik mit dem gleichzeitigen Willen Neues zu schaffen – ganz im Sinne der ‚neuen Gesellschaftsordnung‘ der DDR.

EINMAL IST KEINMAL präsentiert den westdeutschen Komponisten Peter, der ins sächsische Vogtland zu seinem Onkel reist, um dort möglichst erholsame Ferien zu verbringen. Er will sich ganz der ‚guten‘, ernsthaften Musik widmen, Tanzmusik ist ihm ein Graus. Ausgerechnet Tanzmusik jedoch wünscht sich die Rote-Haar-Anna von ihm, ein Mädchen aus Klingenthal, das beim Beerenpflücken den schlafenden Peter entdeckt und kurzerhand wachküss. Anna leitet die Tanzkapelle des Harmonikawerkes, die sich gerade auf das Klingenthaler Musikfest vorbereitet – wie überhaupt alle in dem Ort. Peter kann sich bald vor Aufträgen kaum retten und muss sich gleichzeitig mit den Launen der eigensinnigen Anna mit dem „vertrackten Charakter“, wie der Titel seines schließlich doch komponierten Tanzliedes sie bezeichnet, auseinandersetzen. Ganz wie es sich für einen Heimatfilm gehört, lösen sich schließlich alle Probleme beim großen Fest in Wohlgefallen auf.



Der Traum der Rote-Haar-Anna (Brigitte Krause). Peter (Horst Drinda) mit der Beethovenbüste. Das Konzert unter freiem Himmel.

Paul Wiens und Konrad Wolf sammelten vor dem Verfassen des Drehbuchs Eindrücke und Materialien von Land und Leuten in Klingenthal. Postkarten mit Volksliedern, Texte zur Entwicklung der sächsischen Harmonikaindustrie und zur Besonderheit der Namensbildung in der Gegend, Notizen zu Redewendungen, Bräuchen und Sagen – alles wurde zusammengetragen.¹⁴ Namen wie Düdelit-Düdelat und Fibrament, die im Film auftauchen und dem Ortsfremden etwas künstlich und albern vorkommen mögen, haben somit alle ihre Vorbilder in der Realität.

Auch Elemente des Satirischen und Parodistischen sind im Film vorhanden, zum Beispiel in der Traumsequenz der Rote-Haar-Anna (auch ein Name mit realem Hintergrund). Diese Traumscene war ganz explizit als Parodie der „alten Ufa-Masche“ gedacht, wie aus dem Protokoll einer Besprechung des Künstlerischen Rates des Spielfilmstudios kurz vor Beginn der Dreharbeiten hervorgeht.¹⁵ Während dieser Besprechung wurden jedoch auch Bedenken geäußert, ob die Zuschauer dies überhaupt verstehen oder die Szene womöglich ernst nehmen würden. Im Gegensatz zur oben beschriebenen Szene in einer westdeutschen Tanzbar wurde diese Traumsequenz jedoch beibehalten.

¹⁴ Vgl. AdK, Berlin, Nachlass Konrad Wolf, Mappe 209.

¹⁵ Protokoll der Sitzung des Künstlerischen Rates vom 12.6.1954. AdK, Berlin, Nachlass Konrad Wolf, Mappe 207.

Zwischen Alexandrow und Käutner. Die Ausführungen des Künstlerischen Rates verdeutlichen, in welchem Spannungsfeld der Film positioniert war: Zum Einen entstand er innerhalb der Spielfilmproduktion der DDR mit ihrer Suche nach neuen Wegen in der Darstellung des neuen, spezifisch sozialistischen Zusammenlebens. Die DEFA suchte sich explizit abzugrenzen von den Produkten der Filmindustrie aus der Zeit des Nationalsozialismus, also der „Ufa-Masche“, aber auch von jenen Filmen, die gleichzeitig in Westdeutschland entstanden. Auf der Suche nach filmischen Verfahrensweisen, die die Zustimmung des Publikums finden würden, kam es jedoch eben nicht nur zu Abgrenzungen, sondern auch zu Übernahmen.

Zum Anderen spielte auch Wolfs Ausbildung an der russischen Filmhochschule eine Rolle. So lassen sich in EINMAL IST KEINMAL auf verschiedenen Ebenen Reminiszenzen an Filme seines Regielehrers Grigori Alexandrow finden. Dies beginnt bereits im Vorspann mit seiner überschwänglichen Musik und dem Buchstaben-salat, aus dem sich schließlich ein lesbarer Text ergibt – ähnlich wie im Vorspann von Alexandrows LUSTIGE BURSCHEN (Весёлые ребята) (UdSSR 1934).¹⁶ Ein direkter bildlicher Verweis auf denselben Film ist die Beethoven-Statue, die dem Komponisten Peter in einer Szene in die Arme fällt – ausgerechnet während eines Schuhplattler-Auftritts: Das kann durchaus als Kommentar des Films dazu verstanden werden, dass dieser Tanz nicht zu der von ihm gepriesenen Volksmusik gehört. Das Lied, das die Rote-Haar-Anna und ihre Freundin beim Beerensuchen singen, hat dementsprechend „nichts von der Derbheit deutscher Folklore“, sondern verweist „in seiner Intonation auf russische Volkslieder“, bemerkt Peter Hoff.¹⁷ Die enge Verbindung der Musik mit der Landschaft und der Natürlichkeit der Menschen spielt in Alexandrows Filmen eine große Rolle. Während in LUSTIGE BURSCHEN jedoch der Kuhhirte zum in der Stadt gefeierten Komponisten wird, verläuft die Entwicklung in EINMAL IST KEINMAL genau entgegengesetzt: Dem Komponisten aus Düsseldorf gelingt es erst in der Klingenthaler Landschaft, seine Ansprüche an gute Musik mit Erfolg beim Publikum zu verbinden.

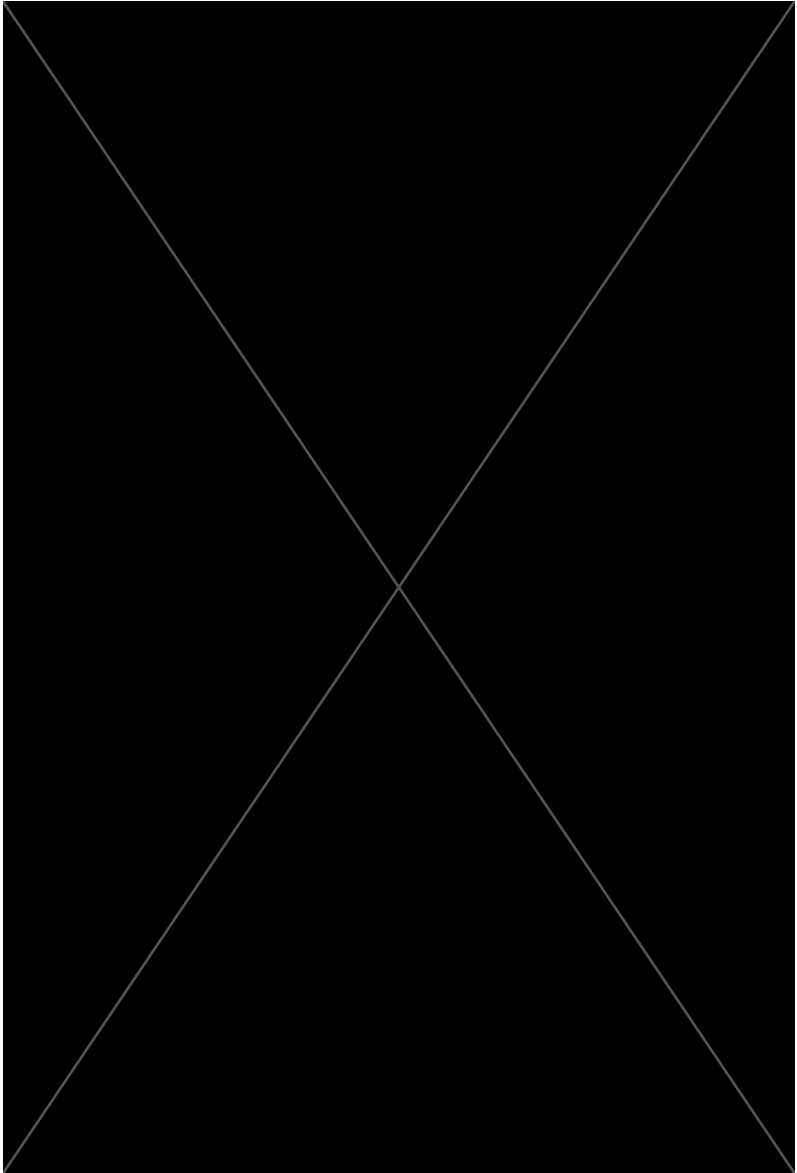
Die Themen eines Komponistenwettbewerbs und eines sich ständig streitenden Paares kommen 1938 auch schon in Alexandrows Film WOLGA-WOLGA (Волга-Волга) vor; zudem dreht sich in beiden Filmen die Handlung um die „Innovationskraft, die in der Volkskunst verborgen liegt“, und in beiden werden satirische Mittel verwendet.¹⁸

Gleichzeitig erinnert die Konstellation des an ernsthafter Musik interessierten Komponisten und der in einer Band leichte, unterhaltende Kompositionen spielenden Geliebten an einen zur Zeit des Nationalsozialismus entstandenen

¹⁶ Dieser Film hatte in Deutschland am 28.12.1945 Premiere. Ob er in ganz Deutschland oder nur in Teilen lief, ist nicht näher spezifiziert. Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0025946/releaseinfo?ref_=tt_ov_inf+ (8.8.2015).

¹⁷ Hoff: EINMAL IST KEINMAL, S. 10.

¹⁸ Ebd., S. 9.



Szenenbilder aus LUSTIGE BURSCHEN (UdSSR 1934) von Grigori Alexandrow: Der Buchstabensalat des Filmtitels, der musizierende Kuhhirte, die Plastik und das Konzert vor der Bergkulisse.

Film: *WIR MACHEN MUSIK*, 1942 von Helmut Käutner für die zur staatlichen Ufa Film GmbH gehörenden Terra Filmkunst gedreht. Zwar lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, ob Wolf Käutners Film gesehen hat. Es ist jedoch durchaus möglich, da er in der direkten Nachkriegszeit in Halle als sowjetischer Zensor eine große Menge deutscher Filme aus der NS-Zeit sichtete.¹⁹ Zudem erinnert die Szene zu Beginn seines Debütfilms, als der Komponist Peter direkt in die Kamera blickt und sich dem Publikum zunächst einmal vorstellt, stark an die Exposition des Käutner-Films, in der der Komponist Karl Zimmermann über seine persönliche Situation plaudert.

Anleihen beim Klassenfeind. Schließlich macht Wolf in *EINMAL IST KEINMAL* häufig und deutlich Anleihen bei seinem zeitgenössischen Genrevorbild: dem Heimatfilm aus der Bundesrepublik. Da sind zuallererst die farbigen Landschaftsaufnahmen zu nennen, die seit dem immensen Erfolg von *SCHWARZWALDMÄDEL* (BRD 1950) das Genre prägten.²⁰ Wenn auch *EINMAL IST KEINMAL* nicht der erste Farbfilm der DDR war, sondern der achte, bedeutete Farbigekeit auch 1955 noch ein wichtiges Herausstellungsmerkmal, das bis dahin vor allem Märchenfilmen wie *DAS KALTE HERZ* (DDR 1950) oder *DIE GESCHICHTE VOM KLEINEN MUCK* (DDR 1953) und Prestige- bzw. Propagandafilmen wie dem *ERNST-THÄLMANN-Zweiteiler* (DDR 1954/55) vorbehalten gewesen war.

Während in der Bundesrepublik und Österreich ein großer zeitlicher und finanzieller Aufwand in den Dreh von Tierszenen in der Natur investiert wurde, griffen die DEFA-Filmemacher für die Tierszenen am Anfang des Films auf Trickaufnahmen zurück. Dies mag vor allem am Budget gelegen haben, kann jedoch ebenso verstanden werden als Versuch, sich durch eine künstlich-distanzierte Haltung von den Filmpraktiken in der Bundesrepublik und Österreich abzugrenzen: Immer wieder betont der Komponist Peter beim Durchstreifen der Landschaft die Märchenhaftigkeit der Umgebung.

Auch die Wahl des Filmtitels nach einer Zeile des prominent im Film vorkommenden Beerenliedes nimmt die bei den Heimatfilmen aus der Bundesrepublik typische Praxis auf, die Filme nach einem Lied beziehungsweise Schlager zu benennen, der dann parallel zum Film vermarktet wurde.

Weitere Ähnlichkeiten findet man auf der Ebene der Figurenkonstellation. Dabei geht es nicht nur um das junge Liebespaar, das sich durch verschiedene Konflikte erst zum Ende des Films kriegt, sondern vielmehr um die Figuren, die leer ausgehen bei der Partnerwahl: die Alten. Schaut man noch einmal *SCHWARZWALDMÄDEL* zum Vergleich an, so hat man dort einerseits den Domkapellmeister, gespielt von Paul Hörbiger, der durch das natürlich-junge Bärbele einen zweiten Frühling erlebt, und andererseits den Juwelier, gespielt von Ernst Waldow, der

¹⁹ Vgl. Jacobsen, Aurich: *Der Sonnensucher. Konrad Wolf*, S. 211.

²⁰ *SCHWARZWALDMÄDEL* wurde in die DDR exportiert: Die Premiere fand am 4.2.1955 statt, also nur wenige Wochen vor der Premiere von *EINMAL IST KEINMAL* am 25.3.1955.

in den Revuestar Malwine verliebt ist. Beide Männer müssen am Ende erkennen, dass die jungen Frauen auch junge Partner haben wollen (wenn man den damals 45jährigen Rudolf Prack noch als jung bezeichnen kann). Sie müssen sich damit abfinden, an den Tisch der Alten abgeschoben zu werden. Ähnlich ergeht es dem Leimfabrikanten Edeltanne in *EINMAL IST KEINMAL*. Die von seinen Nachstellungen genervte Elvira verpasst ihm mit Hilfe des leicht altersverwirrten Arztes im Nachsanatorium eine deutliche Lektion.

Auch kleine parodistische Seitenhiebe auf den westdeutschen Heimatfilm sind zu finden, zum Beispiel in Form des Heuhaufens, in den Peter zu Beginn fällt, oder des Heuschobers, in dem sich das Liebespaar bei nächtlichem Regen trifft. Zu guter Letzt steuert auch in *EINMAL IST KEINMAL* die Handlung auf ein Musikfest als Höhepunkt zu, bei dem alle versammelt sind und alle Konflikte gelöst werden.²¹

Regenwetter und Kasernenhofton. Konflikte gab es auch in der außerfilmischen Realität, genauer gesagt bei den Dreharbeiten, wie den Produktionsunterlagen zu entnehmen ist. Theaterverpflichtungen der Schauspieler, insbesondere Horst Drindas, Paul Schulz-Wernburgs und Hilmar Thates, sorgten bei den Atelieldrehs dafür, dass mehrfach auf die Nacht ausgewichen werden musste.²² „Das Wetter des Sommers 1954“, so heißt es im Schlussbericht, „war für die Außenaufnahmen äußerst ungünstig, so daß nicht nur die Frage stand, den Film von Farbe auf Schwarz-Weiß umzustellen, sondern auch das Fallenlassen des gesamten Projektes.“²³ An zehn von 42 geplanten Außendrehtagen konnte wegen Regens überhaupt nicht gedreht werden, an sechs weiteren Tagen wurde wegen des schlechten Wetters frühzeitig abgebrochen. Hinzu kam, dass einige Drehorte weit von Klingenthal entfernt auf unzugänglichem Gelände lagen, was große Transportprobleme zur Folge hatte. Auch kam es zu Reibereien im Stab, und Kameramann Werner Bergmann soll sich laut Produktionsleiter Alexander Lösche unmöglich aufgeführt und im „Kasernenhofton“²⁴ die Leute herumkommandiert haben. Lösche beschreibt, wie Bergmann vor den Landschaftsaufnahmen zunächst massiv in diese Landschaft eingreifen ließ, etwa durch das Abschlagen von Büschen und Versetzen von Bäumen. So sei in der Landschaft fast ein Dekorationsbau entstanden. Gerade diese Vorgehensweise erinnert wiederum stark an die Entstehung von Landschaftsaufnahmen für die westdeutschen Heimatfilme.

²¹ Wolfs Film erhielt von westdeutscher Seite prompt eine „kapitalistische Antwort“: Die Handlung von *TAUSEND MELODIEN* (BRD 1956, R: Hans Deppe) dreht sich um Martin, einen Violinspieler aus dem imaginären Kirchweiler, der nach vielen Mühen und Konflikten endlich Erfolg hat. Davon profitiert auch sein Heimatort, eine traditionelle Produktionsstätte für Musikinstrumente, für die Martin die perfekte, weil kostenlose und effektive Werbung ist.

²² Vgl. Bundesarchiv, Berlin, DR 117/33042.

²³ Ebd.

²⁴ Bundesarchiv, Berlin, DR 117/23047.

Dort achtete man strengstens darauf, dass Produkte der modernen Zivilisation wie Stromleitungen und Straßen nicht ins Bild kamen. Und war bei Heidefilmen „die Jahreszeit zu weit fortgeschritten, sprühte man das Heidekraut rasch mit grüner Farbe an, bevor die Kamera surrte“, so Manfred Barthel.²⁵

Die Presse reagierte auf den Film insgesamt positiv. Die „wirklich farbenprächtige[n] Bilder unserer Heimat“²⁶ wurden ebenso gelobt wie die Musikstücke, vor allem aber „die Art, wie Drehbuch und Regie die musikalische Klingenthal-Landschaft und die Musik in die Handlung einbeziehen und sie zum tragenden Element der Dramaturgie und des ganzen Films überhaupt machen.“²⁷ Immer wieder wurde die gelungene Zusammenarbeit des Kollektivs Wiens-Wolf-Kochan-Bergmann hervorgehoben.

Eine bemerkenswerte Ausnahme bildete die am 16. April 1955 in der *Täglichen Rundschau* publizierte Zuschrift von Wolfgang Teichmann,²⁸ der auf eine zwei Wochen zuvor erschienene positive Rezension antwortete.²⁹ Teichmann kritisierte vor allem die Konfliktlosigkeit von Film und Kritik. Die „schlechten Traditionen der UFA“ seien mit „dem Leben unserer Tage verbunden“ worden, das gesellschaftliche Leben der DDR sei reine Kulisse. Die Figur des Spießers Edeltanne bezeichnete er als veraltet, andere komische Situationen seien albern, das Ganze eine „billige Kleinbürgerkomödie“. Sein Urteil: „Der Film offenbart die fehlende innere Verbindung der Filmschöpfer zu den breiten Massen unseres Volkes.“³⁰

Diese harte Kritik rief weitere schriftliche Reaktionen hervor, deren Verfasser **EINMAL IST KEINMAL** zum Teil vehement verteidigten.³¹ Angesichts der Tatsache,

²⁵ Manfred Barthel: *Als Opas Kino jung war. Der deutsche Nachkriegsfilm*. Frankfurt am Main und Berlin 1991, S. 95.

²⁶ S.M.: EINMAL IST KEINMAL. Ein neues Lustspiel der DEFA. In: *Neues Deutschland*, 31.3.1955.

²⁷ H.U.E.: Das klingende Tal. EINMAL IST KEINMAL, ein heiterer Musikfilm der DEFA. In: *Berliner Zeitung*, 27.3.1955.

²⁸ Vgl. Wolfgang Teichmann: Eine Filmkomödie ohne Konflikte. In: *Tägliche Rundschau*, 16.4.1955. Teichmann bezeichnet sich darin als Mitglied des Jenaer Filmaktivs. Auch in der *Geraer Volkswacht* erschien am 13.4.1955 ein Verriss der Komödie, der zum Teil gleiche Formulierungen beinhaltete und mit „W.T.“ unterzeichnet war: Man kann daher vermuten, dass beide Texte den gleichen Verfasser hatten.

²⁹ Vgl. Frölich/Stein: EINMAL IST KEINMAL. In: *Tägliche Rundschau*, 31.3.1955.

³⁰ Alle Zitate aus Teichmann: Eine Filmkomödie ohne Konflikte.

³¹ Vgl. Hede Weissenborn: Die DEFA hat sich erfolgreich bemüht. In: *Tägliche Rundschau*, 26.4.1955; Kurt Teubner: Der Film erfüllt nicht unsere Forderung. In: *Tägliche Rundschau*, 26.4.1955; Besser einmal als keimnal. Schlußbemerkungen der Redaktion zur Diskussion um den Film EINMAL IST KEINMAL. In: *Tägliche Rundschau*, 26.5.1955; Joachim Plötner: Und noch einmal EINMAL IST KEINMAL. In: *Deutsche Filmkunst* Nr. 3, 1955, S. 126f; Wolfgang Teichmann: Es geht um die Kultur des Gefühls. Fortsetzung der Diskussion über EINMAL IST KEINMAL. In: *Deutsche Filmkunst* Nr. 5, 1955, S. 225–227. Im Nachlass Wolfs finden sich weitere Zuschriften an die *Tägliche Rundschau*, die offenbar nicht veröffentlicht wurden. Vgl. AdK, Berlin, Nachlass Konrad Wolf, Mappe 210.

dass die *Tägliche Rundschau* von der Roten Armee herausgegeben wurde, erinnert die Veröffentlichung eines solchen Leserbriefes stark an ähnliche Vorfälle wie zum Beispiel einen veröffentlichten Brief der „Genossin Erna Fleischer“ nach der Premiere von *BÜRGERMEISTER ANNA* 1950 oder den sogenannten „Vater-Brief“ von 1981, in denen jeweils deutliche Kritik an bestimmten Filmen geäußert wurde.³²

Vielleicht hat auch dieser Vorfall dazu beigetragen, dass Konrad Wolf seinen Debütfilm im weiteren Verlauf seiner Karriere als eine Art Fehlstart abtat.³³ Auch in Publikationen, die sich mit seinem Werk beschäftigen, wird sein Debütfilm höchstens kurz am Rande erwähnt. Immerhin aber fanden sich bei der Arbeit an *EINMAL IST KEINMAL* bereits mehrere Menschen zusammen, mit denen Wolf auch bei seinen folgenden Filmen wieder zusammenarbeitete, allen voran Werner Bergmann, aber auch Drehbuchautor Paul Wiens und Chefdramaturg Karl Georg Egel.

Im Mai 1954 schrieb Bergmann in einem Brief an Wolf, offenbar nach Zusage des Drehbuchs und Bitte um Rückmeldung, folgende Einschätzung: „Das Drehbuch stellt eine saubere, durchdachte, schöne Arbeit dar. Heitere und schöne Momente und Situationen reihen sich in wohltemperter Wechsel aneinander. Dankbare Abschnitte für Musik und Kamera. Ich sah Schönes und Heiteres in Fülle. [...] Aber ich glaube nicht an die Güte und Kraft der Grundfabel. Sie treibt nicht – sie erzwingt nicht den Fortgang des Films – sie bereitet keine Spannung und läßt einen nicht auf die Lösung lauern. [...] Alles an einem Film kann noch so meisterlich sein – ist die Grundfabel schwach, ist’s auch der Film! Ich meine, man sollte keine schwachen Filme bei uns machen (schon gar nicht, wenn es vorher so scheint, daß er schwach würde).“³⁴

Welche Argumente oder auch Zwänge Bergmann und auch Wolf dazu brachten, trotz solcher von Anfang an gehegten Zweifel Regie und Kameraführung für *EINMAL IST KEINMAL* zu übernehmen, läßt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Gewiss mag Ralf Schenk recht haben, wenn er den Film zusammen mit *GENESUNG* (1956) als Wolfs „Gesellenstück“ und erst *LISSY* (1957) als „erste[s] Meisterwerk“ bezeichnet.³⁵ Statt Wolfs Filme in „einen langsamen, doch stetigen Prozess der künstlerischen Reifung“³⁶ einzuordnen, ist es jedoch ebenso möglich und angebracht, ihren „hohen Grad an Mehrdeutigkeit“ zu würdigen. Die vorhandenen

³² Die Texte erschienen in der vom Parteivorstand der SED herausgegebenen Zeitschrift *Neuer Weg* (1950) bzw. im *Neuen Deutschland* (1981). Die in ihnen vorgebrachten Ansichten wurden jeweils als konform mit den Linien der Parteikader verstanden und sorgten dementsprechend für Verunsicherungen bezüglich der angesprochenen Filme. Vgl. Schenk: *Mitten im Kalten Krieg*, S. 53–55.

³³ Vgl. von Moltke: *No Place Like Home*, S. 176.

³⁴ AdK, Berlin, Nachlass Konrad Wolf, Mappe 12.

³⁵ Schenk: *Mitten im Kalten Krieg*, S. 115.

³⁶ Thomas Elsaesser, Michael Wedel: *Einblick von außen? Die DEFA, Konrad Wolf und die internationale Filmgeschichte*. In: Michael Wedel, Elke Schieber (Hg.): *Konrad Wolf – Werk und Wirkung*. Berlin 2009 (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft; 63), S. 29–56, hier S. 38.

Genrebestandteile, auch in späteren Filmen wie *STERNE* (1959), *DER GETEILTE HIMMEL* (1961) und *ICH WAR NEUNZEHN* (1968), waren bzw. wurden Teil des persönlichen Filmstils Wolfs, „der zugleich genregebunden und originell war, wobei seine Originalität zumindest teilweise in der Meisterung vergangener Ausdrucksweisen (oder Ausdrucksweisen der Vergangenheit) gelegen hat“.³⁷ So gesehen ist *EINMAL IST KEINMAL* durchaus kein Fehlstart, sondern mit all seinen Bezügen und Übernahmen von deutschen wie russischen „Vorbildern“ ein erster Versuch, aktuelle Themen aus der gesellschaftlichen Entwicklung der DDR so zu erzählen, dass sie beim Publikum ankommen.

EINMAL IST KEINMAL

Deutsche Demokratische Republik 1955 / Regie: Konrad Wolf / Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme (Potsdam-Babelsberg) / Produktionsleitung: Alexander Lösche / Szenarium: Paul Wiens / Musik: Günter Kochan / Kamera: Werner Bergmann / Bauten: Alfred Tolle / Spezialaufnahmen: Ernst Kunstmann / Kostüme: Helga Scherff / Ton: Werner Klein / Schnitt: Friedel Welsandt / Regie-Assistenz: Ursula Pohle, Werner Hartmann / Standfotos: Herbert Kroiss / Darsteller: Brigitte Krause (Anna Hunzele), Horst Drinda (Peter Weselin), Christoph Engel (Erwin), Anemone Haase (Elvira), Paul Schulz-Wernburg (Edeltanne), Hilmar Thate (Buhlemann), Fritz Decho (Fibrament), Horst Gentzen (Gack), Edgar Engelmann (Gwirz), Georg Niemann (Düdelit-Düdelat), Lotte Loebinger (Muhme), Friedrich Gnaas (Hunzele), Erich Brauer (Kranz), Johannes Siegert (Dr. Scherb), Inge Huber (Marie Alvert), Norbert Christian (Pinco), Johannes Arpe (Arzt) / Erstverleih: Progress Film-Vertrieb / Drehorte: Klingenthal (Sachsen), Leutenberg (Thüringen), Potsdam-Babelsberg / Drehzeit: 10.8.–15.12.1954 / Länge: 2.674 m / Material: Agfacolor / Uraufführung: 25.3.1955 im Babylon und im DEFA-Filmtheater Kastanienallee, Berlin.

Kopie: Bundesarchiv Filmarchiv, Berlin, 35mm, Farbe, 2.558 m, 93 Minuten.

³⁷ Ebd., S. 40.