



Rarität des Monats Juni 2012

Die Auswahl an Berlin-Filmen, die in den Kinos wie im Fernsehen läuft, wird immer kleiner. Das Filmbild der Stadt wird dementsprechend von immer weniger Werken geprägt. Und immer mehr Berlin-Filme, darunter auch bedeutende, geraten in Vergessenheit.

Deshalb und um zu zeigen, daß Berlin-Film-Katalog nicht nur auf Geld wartet, gibt es den **Jour fixe des selten gezeigten Berlin-Films**: Seit Juni 2012 wird jeweils am zweiten Montag im Monat im [Brotfabrikino](#) eine Berlin-Film-Rarität präsentiert.

Los ging es am **11. Juni 2012** um **19 Uhr** mit



Endstation Liebe

BRD 1957/1958 – 35 mm (1:1,66) – Schwarzweiß – 85 Minuten (2325 Meter)

Regie: Georg Tressler. Buch: Will Tremper nach einer Erzählung von Will Tremper und Axel von Hahn. Kamera: Helmuth Ashley. Kameraführung: Franz Lederle. Schnitt: Kurt Zeunert. Ton: Joachim Flamme. Musik: Martin Böttcher. Bauten: Herbert Kirchhoff, Assistenz: Hans Luigi. Regieassistenz: Benno Hoffmann.

Darsteller: Horst Buchholz, Barbara Frey, Edith Elmay, Karin Hardt, Anneliese Hartnack, Brigitte Löblich, Lou Seitz, Annaliese Würtz, Peter Fitte, Peter Hippler, Benno Hoffmann, Franz Nicklisch, Malte Petzel, Kurz Waitzmann, Horst Gentzen, Harry Raymon, Peter-Uwe Witt, Heinrich Hildebrandt, Heinz Liedtke, Andreas Schürenberg.

Produktion: Inter West Film, Berlin (Wenzel Lüdecke). Produktionsleitung: Gerd Weber. Herstellungsleitung: Wenzel Lüdecke. Aufnahmeleitung: Heinz Karchow, J.W. Schlüter.

Ursprünglicher Verleih: Gloria. Uraufführung: 23. Januar 1958 (Karlsruhe, Universum).

Ursprünglicher Titel des Drehbuchs: Zeit bis Montagfrüh.

Am Anfang steht eine miese Wette unter jungen Fabrikarbeitern: Die Neue aus der Verwaltung übers Wochenende „rumkriegen“. Großmaul Mecky (Horst Buchholz) geht darauf ein, erlebt dann aber mit dem Mädchen eine Überraschung. – Eine poetisch angehauchte Alltagsgeschichte aus dem Berlin der Fifties, der zweite Film des Teams von „Die Halbstarken“ * und eigentlich der schönere.

„Verloren und vergessen auf dem halben Weg zwischen *Menschen am Sonntag* und den Berliner Proletenfilmen der siebziger Jahre: Der glückliche gelungene Versuch des HALBSTARKEN-Teams, die Leistung dieses Films durch Verzicht auf reißerische Handlung und Konzentration auf Milieu, Charaktere, Situationen, Arbeitswelt, Familienwelt, Freizeitwelt zu verbessern.“ (Christa Bandmann/Joe Hembus: *Klassiker des deutschen Tonfilms 1930-1960*, München 1980)

(Da eine vorführfähige Filmkopie leider nicht verfügbar ist, gibt es eine Videoprojektion.)

* Den Berlin-Film-Klassiker **Die Halbstarken** können Sie am Tag zuvor, also am Sonntag, dem 10. Juni 2012, um 11 Uhr im [Bundesplatz-Kino](#) sehen.

Eine vergessene Perle des Jungfilms vor „Oberhausen“

Georg Tressler gehörte zu den ganz wenigen Regisseuren, die im bundesdeutschen Kino der Adenauerära debütieren konnten. Selbiges wurde nicht nur geprägt durch Filmschaffende, die ihre Karriere vor 1945 begonnen hatten; es zeichnete sich auch aus durch Wirklichkeitsferne, Konfliktscheu, inhaltliche wie gestalterische Erstarrung und die Dominanz von Unterhaltungsware, die gepflegt-einfalllos bis dilettantisch-dahingeschludert gefertigt wurde.

Entsprechend viel erwartete man von den Neulingen, die sich 1956 – sechs Jahre vor dem Oberhausener Manifest – zusammengefunden hatten, um „Die Halbstarken“ zu schaffen: Der Produzent Wenzel Lüdecke, der Drehbuchautor Will Tremper, der Regisseur Georg Tressler (der mit 39 Jahren freilich nicht mehr als jung bezeichnet werden konnte, schon gar nicht nach damaligem Verständnis), der Komponist Martin Böttcher, der Chefkameramann Heinz Pehlke, die Hauptdarsteller Horst Buchholz und Karin Baal – sie alle hatten in diesen Funktionen noch kaum oder gar nicht gearbeitet.

Das Ergebnis war ein Film, der sich einerseits des auch in Deutschland langsam heraufziehenden „Jugendproblems“ und „Generationskonflikts“ annahm, dies andererseits in der recht reißerischen Form eines Krimis tat – eigentlich ging es hier gar nicht um „Halbstarke“, sondern um veritable Jungkriminelle. Ein Film, der einerseits in den Straßen Berlins gedreht wurde, andererseits aber auch mit diversen Studiokulissen aufwartete und von seiner Machart her zwar geschickt, versiert und wirksam war, jedoch auch recht konventionell.

Schon nach der Premiere war derartige Kritik geäußert worden, und es scheint, als hätten Lüdecke, Tressler und Tremper daraus die Konsequenzen gezogen, als sie sich kurz darauf wieder zusammenfanden, um „Endstation Liebe“ zu schaffen – wobei abermals Horst Buchholz die männliche Hauptrolle spielte und Martin Böttcher die Musik komponierte. In diesem 1957 gedrehten Film ist das Geschehen eher unspektakulär. Es erzählt vom Alltag und vom alltäglichen Wochenendvergnügen junger Fabrikarbeiter, und das mit einer Unverblümtheit, die für damalige Verhältnisse gewagt war. Geht es doch um nichts anderes, als eine junge, unschuldig wirkende Frau „rumzukriegen“. Doch dann – siehe Titel.

Eine kleine Episode – die für die Hauptfiguren freilich „Großes“ bedeutet. Und nebenher noch eine Verbindung zwischen Arbeiter- und Angestelltenmilieu bewirkt. Doch dies alles nicht geschildert als Sozial- oder Psychodrama, sondern mit Sinn für poetische Momente ebenso wie für Situationskomik. Typisch für den Drehbuchautor Tremper sind die ungekünstelten, lebensnahen, teils schnoddrigen Dialoge, sind genaue Milieubeobachtungen mit Sinn für skurrile Details – die von Tressler grandios inszenierte Szene an der samstagnachmittäglichen Kaffeetafel besitzt fast Loriot'sches Format. In Erinnerung bleibt ferner die Begegnung der von Horst Buchholz gespielten Figur mit einem kleinen Mädchen, das großen Wert auf gute Manieren legt. Und das breit ausgemalte Geschehen im Catcherzelt ist eine Darstellung prallen Lebens, die – ebenso Tremper-typisch – eine unerwartete Auflösung erfährt.

Nicht nur die realistischen Dialoge sind für das damalige deutsche Kino, wo meist mit „frisierter Schnauze“ papierne Sätze aufgesagt wurden, ungewöhnlich. Auch entpuppt sich, wie schon in „Die Halbstarke“, die weibliche Hauptfigur als recht aktiv – als der Junge zögert, übernimmt sie die Initiative. In „Endstation Liebe“ überrascht dies noch mehr als in „Die Halbstarke“, wo das Mädchen von vornherein berechnender und weniger „unverdorben“ wirkt. Gleichwohl zeigt sich auch in dem jüngeren Film die Jugend schon ein wenig aufmüpfig.

Wie in den meisten von Will Tremper geschriebenen Filmen spielt sich das Geschehen von „Endstation Liebe“ innerhalb eines kurzen Zeitraums ab: von Samstagmittag bis Montagmorgen. „Zeit bis Montagfrüh“ soll der Titel gewesen sein, den der Autor ursprünglich vorgesehen hatte, und bei dieser Tremper-typisch schnörkellosen Namensgebung denkt man natürlich an Karel Reisz' Paradebeispiel für das britische „Free Cinema“ jener Jahre „Saturday Night and Sunday Morning“, das freilich erst 1960 gedreht wurde.

Zur Entstehungsgeschichte seines Streifens über Berliner Durchschnittsmenschen am Sonntag erzählte Will Tremper 1990/1991 in dem Interview für das 1993 erschienene „Kinemathek“-Heft über seine Filme (welches Sie zur Vorführung in der Brotfabrik erwerben können, ebenso wie ständig beim Arsenal, und zwar für nur 2,50 Euro):

„Wenzel Lüdecke sagte: ‚Hör mal, ich hab ein tolles Angebot, es darf auch mehr kosten, Ilse Kubaschewski bezahlt alles! Haste 'ne Idee?' (...) Wenzel nahm mich mit zur Vertragsverhandlung, weil er befürchtete, daß Ilse Kubaschewski Einwände hätte gegen das Drehbuch, aber sie hatte offenbar gar keine oder meine Erinnerung ist völlig zugeschüttet worden durch den Skandal, daß sie am Ende sagte: ‚Also einverstanden, 680.000 DM kostet der Film, wann wollt ihr anfangen, bloß der Titel ist natürlich keiner!‘ Sie wollte ENDSTATION LIEBE. Da sprang Wenzel auf, der ein noch steilerer Zahn war als ich, und sagte: ‚Kommt nicht in Frage! Dann gehen wir!‘ Ich hatte jetzt Angst, das Projekt platzt. Also sagte ich: ‚Wenzel, unterschreib, ich weiß, wie wir den Titel loswerden!‘ Er unterschrieb, wir gingen auf die Straße, er sagte: ‚Ich möchte mal wissen, wie du den Titel loswerden willst?‘ – ‚Ist ganz einfach, wo ist die nächste Telephonzelle?‘ Ich rief Warner Bros. in Frankfurt an und ließ mich mit dem Generaldirektor verbinden. Und während wir gewartet haben, sagte ich zu Wenzel: ‚Warner Bros. hat Endstation Sehnsucht, denen erzähl ich jetzt, daß die Kubaschewski ENDSTATION LIEBE plant, dann kriegt sie sofort 'ne einstweilige Verfügung und der Titel ist geplatzt.‘ Es meldet sich das Vorzimmer des Generaldirektors, aber wissen Sie, wie der Generaldirektor von Warner Bros. Deutschland damals hieß?“

Es war Herr Kubaschewski. So blieb es bei dem Titel, den die Chefin des mächtigen Gloria-Verleihs gewünscht hatte.

Zur Autorenschaft erklärte Tremper in einem Gespräch bei der Vorbereitung des Heftes: *„Mit Axel von Hahn habe ich Tage und Nächte zusammengehockt und wir haben geredet, aber es ist eigentlich nichts von ihm gekommen. Das war dann Wenzel, der zum Schluß gesagt hat: ‚Na, schreib ihn mit in den Vorspann.‘ Deshalb steht da jetzt: ‚Drehbuch: Will Tremper und Axel von Hahn, nach einer Erzählung von Will Tremper.‘“*

Ulrich Gregor lobte in Ausgabe 3/1958 der „Filmkritik“, dem „Zentralorgan“ der jungen, linken Kritiker: *„In der Geschichte, die hier erzählt wird, ‚stimmt‘ fast jede Einzelheit – Atmosphäre, Milieu, Einstellungen, Charakterisierung der Personen, Dialoge, Gesten: all das steht in Übereinstimmung und ergibt eine ungewöhnlich konzentrierte Filmerzählung, die einen zudem durch die Entschiedenheit der Parteinahme fesselt.“*

Trotzdem konnte Georg Tressler nur noch wenige Kinofilme drehen. Will Tremper, der 1960 mit „Flucht nach Berlin“ seine eigene Regiekarriere begann, verlor die Lust am Filmemachen bereits Mitte der sechziger Jahre, als der „Junge Deutsche Film“ erst so richtig in Gang kam. Und „Endstation Liebe“, dieses wunderbare Werk, das vom Alltag der „kleinen Leute“ erzählt und dabei mit Sinn für Komik wie für Romantik unterhält, das auf den Spuren des Neorealismus wandelt, ohne diesen plump zu kopieren, geriet letztlich rasch in Vergessenheit und wurde schon gar nicht als Anknüpfungspunkt erkannt von jenen „Jungfilmern“ der sechziger Jahre, die lieber alles, was vor ihnen war, in Bausch und Bogen verdammt.

Drehorte waren: das Osram-Werk in Siemensstadt. Rund ums Wernerwerk X (auch „Wernerwerk-Hochbau“ genannt), vor allem im (heute in diesem Abschnitt größtenteils zum Werksgelände gehörenden) Wernerwerkdamme und in der

Ohmstraße. In der von Geschäften gesäumten Nonnendammallee. Die als „Rundbau am Zoo“ bezeichnete Baracke, gern auch einfach „Catcherzelt“ genannt – am Breitscheidplatz errichtet auf dem damals noch völlig leeren Block, auf dem Mitte der sechziger Jahre das Europa-Center gebaut wurde. Auf dem Hardenbergplatz, den es damals eigentlich noch gar nicht gab, sondern der noch als „verlängerte Joachimtaler Straße“ firmierte. Hinweise, wo sich der Fußballplatz befunden hat, werden dankend entgegengenommen.

Schließlich noch ein Hinweis für alle, denen die auch als Leitmotiv eingesetzte Titelmusik irgendwie bekannt vorkommen mag: Zu der Melodie schrieb Hildegard Knef später einen Text, und das so entstandene Lied „Ein kurzes Jahr“ sang sie natürlich auch. Ihr damaliger Mann David Cameron schuf sogar eine englische Version davon, „Heading for a love affair“.

J.G.

Photo: Deutsche Kinemathek.

Rarität des Monats Juli 2012

Die Auswahl an Berlin-Filmen, die in den Kinos wie im Fernsehen läuft, wird immer kleiner. Das Filmbild der Stadt wird dementsprechend von immer weniger Werken geprägt. Und immer mehr Berlin-Filme, darunter auch bedeutende, geraten in Vergessenheit.

Deshalb und um zu zeigen, daß Berlin-Film-Katalog nicht nur auf Geld wartet, gibt es den **Jour fixe des selten gezeigten Berlin-Films**: Seit Juni 2012 wird jeweils am zweiten Montag im Monat im [Brotfabrikino](#) eine Berlin-Film-Rarität präsentiert.

Im Juli sogar nicht nur an einem Tag, sondern gleich eine ganze Woche lang: Vom **5.-11. Juli 2012** lief täglich um **19.30 Uhr**



Hochzeitsnacht im Regen

DDR 1966/1967 – 35 mm (Totalvision, 1:2,35) – Farbe (Orwocolor) – 105 Minuten (2862 Meter)
Regie: Horst Seemann. Drehbuch: Karl-Heinz Lennartz, Horst Seemann. Kamera: Helmut Grewald. Filmszenenbild: Alfred Hirschmeier (Ausführung: Willi Schäfer, Gisela Schultze, Peter Wilde). Musikalische Oberleitung: Wolfram Heicking. Komponisten: Wolfram Heicking, Klaus Hugo, Gerhard Siebholz, Klaus Lenz, Jürgen Hermann, Thomas Natschinski. Es singen: Frank Schöbel, Chris Doerk, Manfred Krug, Ruth Hohmann, Traudl Kulikowsky, Gina Presgott, die Kolibris, das Columbia-Quartett, das Domino-Quartett, der Michaelis-Chor. Es spielen: Das Tanzorchester des Berliner Rundfunks (Leitung: Günter Gollasch), das Estradenorchester des Deutschlandsenders (Leitung: Robert Hanell), das Orchestes Günter Kretschmer, das Klaus-Lenz-Sextett. Choreographie: Josef Konicek, Gisela Walther, Horst Seemann. Es tanzen: Claus Schulz, Elke Rieckhoff, Hannes Vohrer sowie Mitglieder des Balletts der Deutschen Staatsoper und des Friedrichstadtpalastes. Kostüme: Dorit Gründel. Masken: Horst Schulze, Margot Friedrichs. Schnitt: Erika Lehmpuhl. Ton: Hans-Ulrich Langendorf, Klaus Wolter, Gerhard Ribbeck. Filmphotographen: Klaus Groch, Horst Blümel. Regieassistent: Sigrid Meyer.

Darsteller: Traudl Kulikowsky, Frank Schöbel, Gerhard Bienert, Günter Junghans, Herbert Köfer, Gerd Ehlers, Peter Reusse, Dietmar Obst, Axel Dietrich, Ina Martell, Hans-Dieter Tyrok, Gerd E. Schäfer, Otto Stark, Agnes Kraus, Horst Kube, Axel Triebel, Edgar Kùlow, Gina Presgott, Peter Dommisch, Evamaria Bath, Egon Czaplewski u.a.
DEFA-Studio für Spielfilme, Gruppe „Johannisthal“. Produktionsleitung: Horst Dau. Aufnahmeleitung: Wolfgang Bertram. Die Außenaufnahmen in Budapest wurden hergestellt mit Unterstützung von Hungarofilm und Ma-Film. Die Musikaufnahmen entstanden in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Rundfunkkomitee (Ton: Martin Hoffmann, Jürgen Crasser).
Verleih: Progress. Uraufführung: 14. Mai 1967 (Karl-Marx-Stadt [Chemnitz], Europa).
Arbeitstitel: Liebe im Galopp.

Experimente und Wagnisse gab es bei der DEFA nur sehr selten, gestalterisch dominierten im Spielfilm stets solides Handwerk und klassisches Erzählkino. Um so mehr fällt dieses Musical aus dem Rahmen: Der Erstling von Horst Seemann, der später ganz andere Filme drehte, schäumt über vor ausgefallenen Bildideen und Spielereien, einfallsreichen Musiknummern unterschiedlicher Stile, arbeitet mit stilisierten Kulissen, Zeitlupen oder ausgiebigem Einsatz von Großaufnahmen. Und manchmal steht bei der Geschichte einer jungen Frau, die in Hoppegarten Jockey werden will und, um in Berlin eine Wohnung zu bekommen, einfach einen (vermeintlichen) Berliner heiratet, die Kamera sogar buchstäblich Kopf.

Die Veranstaltung war Teil des Projekts des Bundesverbands Kommunale Filmarbeit e.V. „Rekonstruktion eines Bauwerks“. Es wurde gefördert durch die DEFA-Stiftung.



Sie haben die Aufführung verpaßt? Dann besorgen Sie sich doch die [DVD](#) mit diesem außergewöhnlichen Film, welche bei [lcestorm](#) erschienen ist.



Fast so etwas wie Nouvelle Vague bei der DEFA

Ein DEFA-Musical mit Frank Schöbel? Also sowas wie „Heißer Sommer“? Nein, noch viel besser als dieser mittlerweile recht bekannte DDR-Musikfilm! Vor allem **viel ausgefallener und ausgelassener**. Horst Seemann, der später ganz andere Filme drehte, sprudelte bei seinem Regiedébut 1967 über vor Ideen: Stilisierte Kulissen, Zeitlupen, viele Großaufnahmen, ein Ton, der sich stellenweise völlig vom zu sehenden Geschehen löst, eine Kamera, die immer wieder schwankt, gerollt wird und manchmal sogar Kopf steht.

Wenn es bei der auch formal stets so braven DEFA jemals **Anklänge an die Nouvelle Vague** gab, dann gehört dieser **verspielte, selbstironische Film** zweifellos dazu – „Hochzeitsnacht im Regen“ kann fast schon als einer der ganz wenigen experimentellen Spielfilme der DEFA bezeichnet werden. Und das alles in superbreiten Scope-Bildern (im Osten hieß das entsprechende Verfahren „Totalvision“) und mit **haufenweise Musik- und Tanznummern unterschiedlichsten Stils**. Einige davon brennen sich ins Gedächtnis ein: Etwa wenn die Protagonistin unter der scheinbar endlosen Stadtbahnbrücke über die Rathausstraße von einer Horde junger Männer tanzend verfolgt wird. Oder wenn die frisch Verliebten alles um sich herum vergessen, was durch einen genial einfachen Kunstgriff verdeutlicht wird: Alle anderen Tänzer in dem Lokal bewegen sich zu einem ganz anderen Rhythmus als das junge Paar, einem ganz anderen Rhythmus als ihn das Lied hat, das Frank Schöbel gerade seiner Angebeteten singt.

Die Geschichte ist schnell erzählt, sehr auf Fortschrittlichkeit bedacht und wenig auf Glaubwürdigkeit: **Eine energische junge Frau möchte Jockey werden. Also auf nach Berlin!** Doch dort, genauer: in Hoppegarten, ist man wenig begeistert – einen weiblichen Jockey, das gab's ja noch nie. Aber ohne Arbeit gibt's auch keine Wohnung, schon gar nicht in (Ost-) Berlin, wo Wohnraum sowieso knapp ist. Die einfachste Lösung: **Einen Berliner heiraten!** Gesagt – getan. Leider stellt sich in der verregneten Hochzeitsnacht heraus: Der mit Fernsehhilfe rasch gefundene Angetraute ist

in der „Hauptstadt der DDR“ nur auf Urlaub, und den verbringt er auch noch in einem Zelt. Die erste Ehekrise ist vorprogrammiert. Doch dann weiß eine sozialistische Motorradgang Rat. (Offiziell handelt es sich natürlich um eine „Motorradgruppe“ der „Gesellschaft für Sport und Technik“.)

Weitgehend vergessen und nur selten zu sehen, gibt es jetzt eine Woche lang die Chance, dieses unkonventionelle, ziemlich durchgedrehte Musical wiederzuentdecken. Einen Film, der nostalgischen Reiz besitzt und zugleich noch immer unglaublich modern und frech wirkt, der Berliner Lokalkolorit hat, die Stadt – mal wieder – als Sehnsuchtsort zeigt, an dem man Unkonventionelles wagen und sich selbstverwirklichen kann (sogar innerhalb des eher engen Rahmens der DDR), und in den Hauptrollen neben einer mädchenhaften Traudl Kulikowsky einen Frank Schöbel in all seiner jugendlichen Schönheit zeigt.

*

Ausführlicher:

Experimente waren nie die Sache der DEFA gewesen. Fast ebenso verhielt es sich mit Innovationen. Um 1960 änderte sich vielerorts auf der Welt die Art des Filmemachens fundamental. Neues, erheblich empfindlicheres Filmmaterial ermöglichte es, mit weitaus geringerem Aufwand – vor allem mit viel weniger Licht – zu drehen als bisher, viel einfacher außerhalb von Ateliers, mit kleineren Teams und kleineren, leichteren Kameras. Diese neuen technischen Möglichkeiten verbanden sich mit dem grundsätzlichen gesellschaftlichen Wandel, der im Laufe der sechziger Jahre ungeahnte Ausmaße annehmen sollte – mit dem Aufbegehren der Jugend, dem Verschwinden der letzten Reste der bürgerlichen Gesellschaft, dem Wunsch, im Kino weniger Traumfabrik zu zeigen und zu sehen und mehr „Wirklichkeit“. Oder auch Kinokonventionen zu hinterfragen, zu durchbrechen, durch neue Blickweisen und Erzähltechniken zu ersetzen.

Diese Entwicklung, deren bis heute berühmteste Vertreterin die französische Nouvelle Vague war, fand auch im Ostblock – also dem sowjetischen Machtbereich – seinen Niederschlag, am deutlichsten in der Tschechoslowakei, in Polen oder in Ungarn. Bei der staatlichen Filmproduktion der DDR hingegen war davon nur wenig zu spüren (und dies wenige fand sich vor allem im Bereich des dokumentarischen Kinos). Auch die „Wagnisse“, welche jene Spielfilme eingingen, die vom berüchtigten 11. ZK-Plenum der SED Ende 1965 in Bausch und Bogen verdammt und verboten wurden, waren vornehmlich inhaltlicher Art: Das bißchen konstruktiv gemeinte Kritik, welches man geglaubt hatte, sich erlauben zu dürfen, war für die kommunistischen Betonköpfe bereits zuviel. Formal – ob von der Bildgestaltung,

der Montagetechnik oder der Erzählweise her – blieben auch diese Filme recht konventionell. Eine der ganz wenigen Ausnahmen, Kurt Barthels „Fräulein Schmetterling“, konnte nicht einmal fertiggestellt werden.

Bis zum Ende der DDR und damit bald darauf auch der DEFA sollte sich an diesen Verhältnissen wenig ändern: Fiktionale Produktionen boten fast durchweg solides, sehr sorgfältig gemachtes Erzählkino, das oft vollkommen steril und gestalterisch wie formal sterbenslangweilig war. Die größte Emotion, welche diese Filme noch heute auszulösen in der Lage sind, ist das Bedauern über all die Zeit, die Mühe und das Können, welche investiert wurden – für dermaßen belanglose Ergebnisse. Der große Apparat mit den vielen Festangestellten aus den verschiedensten Gewerken wurde ordentlich eingesetzt, und offenbar kam darüber nicht einmal die Idee auf, man könnte Spielfilme doch auch mal einfacher und preiswerter produzieren, handwerklichen und finanziellen Aufwand ersetzen durch Einfallsreichtum und Spielfreude. So gewinnt man den Eindruck, als spiegelten diese Produktionen die Verhältnisse in der späten DDR wenigstens insofern sehr exakt wider, als anscheinend auch bei der DEFA originelle Ideen und Innovationen unerwünscht waren.

Im Laufe des knappen halben Jahrhunderts, das die DEFA existierte, hat man sich dort nur einmal in größerem Umfang filmästhetische Extravaganzen geleistet: Um 1960, als in der Sowjetunion wieder eine etwas expressivere Bildgestaltung in Mode gekommen war – der der Weg wohl geebnet worden war durch Michail Kalatosows „Die Kraniche ziehen“. Nach dem internationalen Erfolg dieses Paradebeispiels für das Kino der Chruschtschowschen „Tauwetter“-Periode durfte dann auch in Babelsberg oder Johannisthal gelegentlich mit verkanteter Kamera, Froschperspektive oder dramatischen Licht-und-Schatten-Spielen gearbeitet werden. Prominente Exempel dafür sind Gerhard Kleins „Der Fall Gleiwitz“, Hans-Joachim Kunerts „Das zweite Gleis“ und Konrad Wolfs „Der geteilte Himmel“.

Erst wenn man dies alles weiß und bedenkt, begreift man, wie spektakulär „Hochzeitsnacht im Regen“ ist. Der Film ist nicht unbedingt ein Meisterwerk. Bei manchen seiner Elemente fragt man sich, ob absichtlich stilisiert wurde oder sie einfach schlecht ausgeführt sind – allen voran gilt dies für die DDR-typische (Nach-) Synchronisation. Zumindest ungewöhnlich wirken auch die vielen, völlig unterschiedlichen Musikstile, welche sich in diesem Musical finden (zu dem denn auch eine ungewöhnlich große Zahl an Komponisten Nummern beisteuerte).

Aber: Selbst wenn und wo dieser Film etwas mißlungen sein sollte – er ist zumindest interessant mißlungen. Hier wurde einmal etwas gewagt, vor allem hinsichtlich des Umgangs mit Kulissen, Kamera, Montage, Ton. Für die drögen Verhältnisse der ostdeutschen Staatsfilmproduktion ist „Hochzeitsnacht im Regen“ ein geradezu experimentelles Werk, eines der ganz wenigen aus der DDR, welche Erinnerungen an die Nouvelle Vague wecken.

Dies zeigt sich auch und gerade, wenn man es mit anderen DEFA-Musikfilmen vergleicht: Gottfried Kolditz' „Revue um Mitternacht“ (1962) etwa ist ein in jeder Hinsicht brillantes, mit immensem Aufwand produziertes Musical, das freilich ganz in den Konventionen des Genres bleibt. Joachim Haslers „Heißer Sommer“ (1968) überzeugt als geschickte Kopie insbesondere der Cliff-Richard-Filme.

So fragt man sich denn, wie „Hochzeitsnacht im Regen“ in dieser Gestalt entstehen konnte. Warum wurde es – zumal einem Debütanten – erlaubt, einen so ausgefallenen, im schönsten Sinne durchgedrehten Film zu inszenieren? Und das auch noch kurz nach dem erwähnten Kahlschlag von 1965/1966, als ängstliche Vorsicht unter den gerade so heftig gemäßregelten DDR-Kulturschaffenden vorgeherrscht haben soll?

Eine Aufgabe für Filmhistoriker wäre es ferner, zu recherchieren, ob Horst Seemann, als er „Hochzeitsnacht im Regen“ schuf, Werke der Nouvelle Vague gekannt hat – allen voran natürlich Musikfilme wie Jean-Luc Godards „Eine Frau ist eine Frau“ und Jacques Demys „Die Regenschirme von Cherbourg“. Demys „Die Mädchen von Rochefort“ kann er damals kaum gekannt haben: Dieser kam selbst in Frankreich erst im März 1967 heraus.

Auch Seemanns Erstling, der am 14. Mai 1967 seine Uraufführung erlebte, wird vor allem durch eine gewisse Stilisierung geprägt – die Kulissen und insbesondere die Straßenszenen wirken oft konsequent künstlich. Gleichzeitig wird ihre Rolle beschränkt durch die hohe Zahl von Großaufnahmen, die vermutlich (aber eben nicht nur) der Liebe des Regisseurs zu seiner Hauptdarstellerin geschuldet sind. Sie stellen zugleich einen einfachen Trick zur Kostenbegrenzung dar: Je weniger man von der Umgebung im fertigen Film sieht, desto weniger muß diese gestaltet werden. Die Kamera schlägt Kapriolen wie in kaum einem DEFA-Spielfilm, schwankt, kippt, rollt, steht sogar Kopf. Seemann bedient sich immer wieder der Zeitlupe und koppelt sogar den Ton vom Bild ab – eine der einprägsamsten Szenen ist jene in der Bar, wo außer dem jungen Paar alle zu einem ganz anderen Rhythmus tanzen, als ihn das zu hörende Lied besitzt. Eine ebenso einfache wie sinnfällige Art, um zu verdeutlichen, daß die beiden, die da gerade füreinander entflammt sind, alles um sich herum vergessen haben.

Angesichts des Strebens nach Stilisierung ist in diesem Film vom realen Berlin relativ wenig zu sehen. Zu den ganz wenigen Orten außerhalb des Studios, an denen gedreht wurde, scheinen der – frisch im Geschmack der Zeit

wiederaufgebaute, nach 1990 erneut umgestaltete – S-Bahnhof Alexanderplatz und die benachbarte Stadtbahnbrücke über die Rathausstraße zu gehören. Sowie, natürlich, die Galopprennbahn in Hoppegarten. Allerdings konnte Ost-Berlin 1967 auch noch nicht mit viel aufwarten, das – nach damaligem Verständnis – vorzeigbar gewesen wäre. Nicht von ungefähr sieht man in ein paar Establishing Shots fast ausschließlich Neubauten: rund um die Jungfernbrücke Apartmenthäuser, Staatsratsgebäude und Außenministerium, die Hotels Unter den Linden und Berolina – mittlerweile wie die beiden vorgenannten Gebäude inzwischen abgerissen, erhebt sich an der Stelle des Berolina heute hinter dem Kino International das Rathaus Mitte.

Damals noch nicht fertig war das „sozialistische Stadtzentrum“ rund um den Alexanderplatz, mit dem Bau des Fernsehturms gerade erst begonnen worden. Und die stalinistischen Prachtbauten der einstigen Stalin- und heutigen Karl-Marx- und Frankfurter Allee – von denen die letzten erst wenige Jahre zuvor vollendet worden waren – wollte man wohl nicht mehr zeigen, da ihr Baustil bei der unfehlbaren Partei mittlerweile in Ungnade gefallen war.

Ein typischer Berlin-Film ist „Hochzeitsnacht im Regen“ dennoch, erscheint Berlin hier doch wieder einmal als Sehnsuchtsziel, als Metropole und daher Ort, an dem man seine Träume und sich selbst verwirklichen kann, selbst in dem eher engen Rahmen der DDR. Und eine Frau kann sich in der Stadt emanzipieren, was 1967 noch kein so großes Thema war, wie es das in den folgenden Jahren werden sollte. So ist denn die blonde Friseurin Gabi aus der Provinz, die zum ersten weiblichen Jockey (mindestens) der DDR werden will, auch eine Vorkämpferin.

Das Thema West-Berlin hingegen ist aus der DEFA-Spielfilmproduktion recht schnell nach dem Mauerbau 1961 fast vollständig verschwunden. Es taucht dementsprechend auch hier nicht auf. Das Eingesperrtsein der DDR-Bewohner findet seinen Widerhall aber im Schauplatz der finalen Szenen: Budapest avancierte für die Ostdeutschen nach der Schließung des „Eisernen Vorhangs“ mehr denn je zum „Paris des Ostens“, einem Reiseziel, das attraktiv und begehrt war, nicht nur weil sich Ungarn – nachdem die Erinnerung an die Niederschlagung der Revolution von 1956 allmählich verblaßte – zur „fröhlichsten Baracke im sozialistischen Lager“ entwickelte, wie gern gespottet wurde.

J.G.

Noch mehr zu diesem Film bei [Progress](#).

Bildnachweis: Progress Film-Verleih/Foto: Horst Blümel.

Rarität des Monats August 2012

Die Auswahl an Berlin-Filmen, die in den Kinos wie im Fernsehen läuft, wird immer kleiner. Das Filmbild der Stadt wird dementsprechend von immer weniger Werken geprägt. Und immer mehr Berlin-Filme, darunter auch bedeutende, geraten in Vergessenheit.

Deshalb und um zu zeigen, daß Berlin-Film-Katalog nicht nur auf Geld wartet, gibt es den **Jour fixe des selten gezeigten Berlin-Films**: Seit Juni 2012 wird jeweils am zweiten Montag im Monat im [Brotfabrikino](#) eine Berlin-Film-Rarität präsentiert.

Im August sogar nicht nur an einem Tag, sondern gleich eine ganze Woche lang: Vom **9.-15. August 2012** lief täglich um **20 Uhr**



Gedächtnis – Ein Film für Curt Bois und Bernhard Minetti

BRD 1981/1982 – Schwarzweiß – 81 Minuten

Regie und Buch: Bruno Ganz, Otto Sander – Kamera: Wolfgang Knigge, Michael Steinke, Uwe Schrader, Karl Koschnick, René Perraudin – Ton: Theo Kondring, Slavco Hitrov – Schnitt: Susann Lahaye, Bruno Ganz – Produktion: Helmut Wietz / Common Film Produktion GmbH, Berlin – mit Curt Bois, Bruno Ganz, Bernhard Minetti, Otto Sander, Fritz Walter

Vor 25 Jahren spielten Bruno Ganz und Otto Sander die Hauptrollen in einem der mittlerweile berühmtesten und meistgezeigten Berlin-Filme: Wim Wenders' „Der Himmel über Berlin“. Fünf Jahre zuvor hatten sie selbst einen sehr persönlichen und zärtlichen Berlin-Film geschaffen, der völlig zu unrecht in Vergessenheit geraten ist. In „Gedächtnis“ plaudern die beiden bedeutenden Mimen mit zwei älteren, nicht minder gefeierten Kollegen über die

Stadt, den Schauspielerberuf, Anpassung und Flucht in der NS-Zeit: Curt Bois (1901-1991), der eine Anekdote nach der anderen weniger erzählt als vielmehr spielt – Begegnungen mit Bertolt Brecht und Buster Keaton, Charles Laughton und Fritz Kortner. Und Bernhard Minetti (1905-1998), der hier vor allem über sein Metier reflektiert – bis der Fußballfan im Olympiastadion Fritz Walter trifft, wo dann auch über Sepp Herberger gefachsimpelt wird.

Die Projektion erfolgt von einem digitalen Datenträger.



Große Geschichte(n), unverkrampft

Kein Film über, sondern ausdrücklich „ein Film für Curt Bois und Bernhard Minetti“ soll dies sein – kein Portrait, sondern das Festhalten von Lebens- und Berufserfahrungen zweier großer alter Schauspieler, ein Film eben als Gedächtnis.

Ganz unverkrampft wird aber doch ein Portrait daraus, gerade weil Ganz und Sander Mut zur Lücke beweisen, sie nicht lange Leben, Rollen, Verdienste ihrer beiden betagten Kollegen referieren. Schnell genug wird deren unterschiedliches Naturell deutlich: Bois, der eine Anekdote nach der anderen weniger erzählt als vielmehr spielt – Begegnungen mit Bertolt Brecht und Buster Keaton, Charles Laughton und Fritz Kortner. Ein Komödiant, der sein Handwerk so souverän beherrscht, daß er wenig darüber nachzudenken scheint – zumal ihm offenbar mindestens ebenso wichtig wie seine Kunst immer die Frauen und die (Renn-) Pferde waren; Ganz und Sander fahren mit ihm zur Trabrennbahn Mariendorf. Minetti hingegen reflektierter, manchmal fast grüblerisch, im Film sieht man ihn fast nur über seinen Beruf reden – und darüber, wie es ihm zu Beginn der Nazi-Zeit im Theater erging. Eine private Leidenschaft gibt er aber doch preis: jene für den Fußball. Im Olympiastadion wird ein Treffen mit Fritz Walter arrangiert. Und so spricht Minetti nicht nur über Begegnungen mit Hans Otto oder – wiederum – Kortner, sondern auch mit Sepp Herberger.

Drei Wahl-Berliner und der „Eingeborene“ Bois – alle vier haben große oder zumindest wesentliche Teile ihres Lebens an der Spree verbracht. Von der Stadt sieht man relativ wenig, doch dafür Dinge, die bezeichnend sind für das Berlin

jener Nachkriegszeit, die wohl bis zum Ende der deutschen Teilung dauerte: Mit dem – dereinst als sensationell empfundenen – Außenlift fahren Bois, Ganz und Sander ins oberste Stockwerk des Excelsior-Hochhauses am Anhalter Bahnhof, wo sich damals ein Lokal befand. Während des Gesprächs sieht man durch die großen Fenster das jahrzehntelang vergessene Gestapo-Gelände, über das buchstäblich Gras wuchs, und die vielen anderen Brachen in der Innenstadt, durch welche sich damals die Mauer zog. Erst im Laufe der achtziger Jahre, etwa durch die Internationale Bauausstellung in West-Berlin, sollten zahlreiche der leeren Grundstücke wieder bebaut werden. Über den gerade wiederhergestellten Martin-Gropius-Bau und den Preußischen Landtag (beide werden voneinander durch die Mauer getrennt) hinweg schweift der Blick über eine große Brache bis zum Reichstag: der Todesstreifen. Auch hinter dem beim Abriß des Anhalter Bahnhofs übriggelassenen Portal erkennt man eine jener leeren Flächen, die irgendwie aus der Zeit gefallen schienen und für das Berlin der sechziger, siebziger und achtziger Jahre so charakteristisch waren.

Ein weiteres Charakteristikum: Die alten, kantigen S-Bahn-Züge, welche rund siebzig Jahre lang im Einsatz waren. Ihr rhythmisches Rattern auf den noch nicht endlosverschweißten Schienen, ihre heulenden Motoren und das „Atmen“ ihrer Druckluftbremsen waren der Sound, der das Leben in ganz Berlin von den zwanziger Jahren über die Nazi-Zeit und die Dekaden der Teilung bis zur Jahrtausendwende begleitete. Diese Züge zählten zu jenen Dingen, die auch und gerade Auswärtigen immer den Eindruck vermittelten, in Berlin, insbesondere in West-Berlin, sei die bewegte deutsche Geschichte noch deutlicher zu erkennen und zu erleben als andernorts in dem geteilten Land.

Vielleicht deshalb haben Ganz und Sander S-Bahn-Fahrten an den – ebenfalls sehr reflexiven – Anfang und an das Ende ihres leisen, zärtlichen Films gestellt. Man erkennt dabei den Bahnhof Charlottenburg sowie – auf der Fahrt zwischen Savignyplatz und Zoo – die noch nicht nach historischem Vorbild rekonstruierten Grünanlagen auf dem Savignyplatz und wiederum diverse leere oder nur mit Flachbauten bedeckte Grundstücke, darunter das „Kant-Dreieck“ gegenüber dem Theater des Westens, wo die Karriere von Curt Bois 1908 begann und er 1988 den Europäischen Filmpreis erhielt – für seine kleine, aber einprägsame Rolle in „Der Himmel über Berlin“.

Was es in „Gedächtnis“ nicht gibt, ist eine Begegnung der beiden alten Schauspieler. Bois soll sie nicht gewollt haben. Denn was – wie diese Weigerung – in dem Film nicht erwähnt wird: Unter den Nazis – vor denen Bois flüchten mußte, was seiner Karriere einen dauerhaften Knick zufügte – stieg Minetti zu einem gefragten und gefeierten Schauspieler auf. So ist dies – im Nichtgesagten wie in den Gesprächen über Exil und Anpassung – auch ein Film über die Berliner und deutsche Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts.

J.G.

Kurzbiographien



Curt Bois, 1901 geborener Ur-Berliner, der 1908 als Heinerle in der Operette „Der fidele Bauer“ zum Kinderstar aufstieg – achtzig Jahre später sollte er auf der gleichen Bühne, jener des Theaters des Westens, den Europäischen Filmpreis entgegennehmen: Für die kleine, aber einprägsame Rolle, die er in „Der Himmel über Berlin“ gespielt hatte. Große Erfolge feierte der Film- und Theaterkomiker, der spielte, tanzte, sang, auch im Berlin der Weimarer Republik. Einen nachhaltigen Karriereknick für ihn bedeutete die Machtübergabe an die Nationalsozialisten – bereits eine

Woche, nachdem Hitler zum Reichskanzler ernannt worden war, flüchtete Bois, der als Jude galt, hellsichtig aus Deutschland. Im Exil, die meiste Zeit in den USA, schlug er sich mit kleinen und kleinsten Rollen durch – erst viel später sollte sein kurzer Auftritt als Taschendieb in „Casablanca“ Berühmtheit erlangen. 1950 in seine Heimatstadt zurückgekehrt, spielte Bois zunächst am Deutschen Theater. Im Berliner Ensemble war er der Puntila in Brechts Inszenierung von dessen „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ – wie später auch in der Filmadaption Alberto Cavalcantis. 1954 zog Bois nach West-Berlin, wurde fortan auf beiden Seiten der Sektorengrenze mal angefeindet, mal freundlich behandelt, doch kaum angemessen beschäftigt. Die Staatlichen Schauspielbühnen West-Berlins (Schiller- und Schloßpark-Theater) entließen ihn 1972 – Auseinandersetzungen mit Kollegen, die in der Nazi-Zeit Karriere gemacht hatten, sollen dabei eine Rolle gespielt haben. 1991 starb Bois in Berlin.



Bernhard Minetti, 1905 in Kiel geboren, studierte zunächst Germanistik und Theaterwissenschaften in München, wodurch sein Wunsch geweckt wurde, selbst Schauspieler zu werden. Eine entsprechende Ausbildung erhielt er unter anderem an der Schule, die Leopold Jessner, Intendant des Berliner Schauspielhauses, diesem angegliedert hatte. Von 1930 bis 1945 war Minetti am Berliner Staatstheater engagiert und einer von dessen Stars. Vor der Kamera stand er in Phil Jutzis „Berlin Alexanderplatz“, in Leni Riefenstahls „Tiefland“ oder in Erich Waschnecks NS-Propagandafilm „Die Rothschilds“. Nach Kriegsende zunächst angefeindet, kam Minetti über Stationen in Westdeutschland an die Staatlichen Schauspielbühnen West-Berlins (Schiller- und Schloßpark-Theater), wo er wieder große Erfolge feierte, ebenso wie am Bochumer Schauspielhaus, dem Stuttgarter Staatstheater, der Berliner Schaubühne oder dem Wiener Burgtheater. Wie Bruno Ganz in „Gedächtnis“ erwähnt, zählte Minetti zu den wenigen arrivierten Mimen seiner Generation, die jüngeren Regisseuren, Autoren, Schauspielern und deren Auffassung von Theater gegenüber aufgeschlossen waren. Bei Minetti zeigte sich dies insbesondere in seinen Auftritten in Uraufführungen von Stücken Thomas Bernhards, der schließlich ein ganzes Drama für den Mimen schrieb. Minetti starb 1998 in Berlin.

Bilder: Common Film Produktion.

Rarität des Monats September 2012

Die Auswahl an Berlin-Filmen, die in den Kinos wie im Fernsehen läuft, wird immer kleiner. Das Filmbild der Stadt wird dementsprechend von immer weniger Werken geprägt. Und immer mehr Berlin-Filme, darunter auch bedeutende, geraten in Vergessenheit.

Deshalb und um zu zeigen, daß Berlin-Film-Katalog nicht nur auf Geld wartet, gibt es den **Jour fixe des selten gezeigten Berlin-Films**: Seit Juni 2012 wird jeweils am zweiten Montag im Monat im [Brotfabrikino](#) eine Berlin-Film-Rarität präsentiert.

Im September sogar nicht nur an einem Tag, sondern gleich eine ganze Woche lang: Vom **6.-12. September 2012** lief täglich um **20 Uhr**



Septemberliebe

DDR 1960/1961 – 35 mm – Schwarzweiß – 78 Minuten (2135 Meter)

Regie: Kurt Maetzig. Drehbuch: Herbert Otto. Dramaturgie: Gerhard Hartwig. Kamera: Joachim Hasler. Musik: Helmut Nier. Filmbild: Alfred Hirschmeier (Ausführung: Willi Schäfer, Walter Colani). Kostüme: Helga Scherff. Masken: Kurt Tauchmann, Brigitta Gydat. Schnitt: Lena Neumann. Ton: Gerhard Wiek. Regieassistent: Doris Borkmann. Kameraassistent: Detlef Hertelt.

Darsteller: Doris Abeßer, Ulrich Thein, Annekathrin Bürger, Hans Lucke, Kurt Dunkelmann, Maria Besendahl, Micaela Kreißler, Karl Heinz Opper, Ditha Cullmann, Erich Fritze, Helga Kühnert u.a.

DEFA-Studio für Spielfilme, Künstlerische Arbeitsgruppe „Roter Kreis“. Produktionsleitung: Hans Mahlich.

Aufnahmeleitung: Martin Sonnabend.

Verleih: Progress. Uraufführung: 3. Februar 1961.

Projektion einer 35 mm-Kinofilmkopie.

Von dem 1911 geborenen, am 8. August 2012 verstorbenen Kurt Maetzig werden fast nur noch die „harmloseren“ Filme gezeigt, wie „Ehe im Schatten“, „Die Buntkarierten“ oder „Vergeßt mir meine Traudel nicht“. Nur sehr selten bekommt man die Propagandaproduktionen zu sehen, von denen der Berliner wohl mehr inszenierte als jeder andere DDR-Spielfilmregisseur, wie die Thälmann-Filme, „Rat der Götter“, „Roman einer jungen Ehe“ oder eben „Septemberliebe“. Kurz vor dem Mauerbau entstanden, geht es hier um eine junge Frau irgendwo in der DDR-Provinz (Doris Abeßer), deren Liebster – eigentlich der Verlobte ihrer älteren Schwester (Annekathrin Bürger) – während seines Studiums in Ost-Berlin leichtsinnigerweise seinen Onkel besucht hat, einen Fabrikbesitzer in Charlottenburg. Dort erhielt der junge Chemiker (Ulrich Thein) Geld, kaufte Bücher und Zeitschriften, unternahm gar mit einem Westausweis eine Reise nach Italien – und traf Herren von der I.G. Farben. Diese greifen schon wieder nach der Weltherrschaft, wozu sie die Geheimnisse der aufblühenden *volkseigenen* Industrie benötigen. Zur Industriespionage gedrängt, ohne rechtes Vertrauen in die *Organe der Arbeiter-und-Bauern-Macht*, will der junge Mann *Republikflucht* begehen. Seine Herzensdame tut das für eine *entwickelte sozialistische Persönlichkeit* einzig Richtige: Sie informiert die Stasi. – „Septemberliebe“ zählt damit auch zu den wenigen DEFA-Spielfilme, in denen das Treiben des Ministeriums für Staatssicherheit innerhalb der DDR thematisiert wird.

Maetzig: „Ich wollte die Zuschauer zwingen, sich Gedanken zu machen über unseren Staat, an den sich Franka voll Vertrauen wendet, wie man den Arzt holt, wenn jemand lebensgefährlich erkrankt ist. Sie weiß, man wird Hans weh tun müssen, aber sie weiß auch, daß dies zu seiner Rettung geschieht.“ (Zit.n.: Bernhard Thieme: „Preludio 11“ in: film – Wissenschaftliche Mitteilungen, Berlin [Ost], Nr. 2/1964, S. 522)



„Gut, daß wir viel wissen!“

Das Happy End wird gleich am Anfang mitgeteilt: Hans, so verkündet die junge Frau aus dem Off, ist aus der Untersuchungshaft entlassen und er will sie sehen! Dann folgt die große Rückblende, in deren Rahmen die

Geschichte erzählt wird. Die Spannung ist also sogleich genommen, das Geschehen kann von vornherein analytisch betrachtet werden.

Irgendwo in der DDR-Provinz ist Franziska, genannt „Franka“ (also eine Tapfere, Freie), verliebt in den Verlobten ihrer großen Schwester, einen Chemiker, der gerade seinen Doktor gemacht hat. Doch über dem Liebesglück liegt ein noch viel größerer, dunklerer Schatten als der drohende familiäre Verdruß in der netten Neubauwohnung, in der Franka mit ihrer Schwester und dem verwitweten Vater lebt: Jener Hans hat während seines Studiums in Berlin leichtsinnigerweise des öfteren seinen Onkel besucht – in Charlottenburg, wo dieser eine chemische Fabrik besitzt. Prompt lauerten dort bereits Agenten der I.G. Farben, welche schon wieder nach der Weltherrschaft langten und Hans zum Verrat von Geheimnissen der aufblühenden *volkseigenen* Industrie anstiften wollen. Zwar weist er dies empört zurück. Doch der etwas labile junge Mann (hobymäßiger Banjospieler) hat sich von seinem Onkel Geld geben lassen, hat beim *Klassenfeind* Bücher und Zeitschriften gekauft, ist gar mit einem Westausweis nach Italien gereist – und bringt nun kein rechtes Zutrauen in die *Organe der Arbeiter-und-Bauern-Macht* auf. Nicht ahnend, daß ihm ein freundlicher Herr vom Ministerium für Staatssicherheit bereits auf der Spur ist, erwägt er, eines der schwersten Verbrechen zu begehen, welches im Sozialismus denkbar ist: dem paradiesischen Staat den Rücken zuzukehren.

Seine Herzensdame jedoch – von Hause aus Krankenschwester, also im Umgang mit Pflegefällen und anderen Hilfsbedürftigen geübt – mag nicht mitansehen, wie ihr Liebster in sein Unglück rennt. Sie glaubt ferner fest an das Gute im Stasi-Mitarbeiter, und so wendet sie sich vertrauensvoll an das MfS. Praktischerweise unterhält dieses offenbar auf jedem großen Bahnhof ein Büro, wo man seine Mitmenschen denun-, pardon: retten lassen kann. Und sich anschließend auch nach ihrem Verbleib erkundigen. Darüber wird einem dann sogleich bereitwillig Auskunft gegeben, wie überhaupt bei der Stasi – wo auf jedem Schreibtisch das „Neue Deutschland“ liegt – alle sehr verständnisvoll und hilfsbereit sind. Der Chefermittler im Falle Hans Schramm ist noch relativ jung und läuft ganz leger ständig mit offenem Kragen, oft auch mit offenem Sakko, herum. Er gibt sich überhaupt sehr offen und weiß auch schon, daß Hans eigentlich kein schlechter Mensch ist. Weshalb endgültig niemand widersprechen wird, wenn der Genosse feststellt: „Gut, daß wir viel wissen!“

Auch wenn sich redlich bemüht wurde, mit der Konstruktion des Handlungsteils „Ich spanne meiner Schwester den Verlobten aus“ davon abzulenken: Bei „Septemberliebe“ handelt es sich um einen Stasi-Reklamefilm im Gewand eines Liebesdramas. Interessant ist der Streifen aber nicht nur als ein recht infames Stück Propagandakino. Er bietet auch eine bemerkenswerte Kombination aus eher umständlichen, hölzernen Dialogen, mit denen sich die Darsteller abmühen, und einer – für die DEFA in jenen Jahren um 1960 nicht untypischen – recht beeindruckenden, ausdrucksstarken Kameraführung und Schwarzweißphotographie (wenngleich hier viel mit „amerikanischer Nacht“ gearbeitet wurde und es für September morgens erstaunlich früh zu dämmern scheint).

Zudem ist dies ein Berlin-Film der besonderen Art: Als Handlungsort gibt es die Stadt hier nicht ein einziges Mal zu sehen, es ist aber viel die Rede von ihr – vor allem vom Westteil Berlins, der wieder einmal als Ort der Versuchung und des Verderbens erscheint und hier um so unheimlicher wirkt, als man ihn eben nie zu Gesicht bekommt. So mag denn auch gleich zu Beginn von „Septemberliebe“ verkündet werden, daß alles gut geworden ist – das wahre Happy End gab es für viele Schöpfer dieses Films wohl erst ein gutes halbes Jahr nach seiner Uraufführung: Fürsorglich stellte die SED mit dem Bau der Mauer sicher, daß künftig niemand mehr Richtung Kapitalismus und damit in sein Verderben rennen konnte. Und wer es doch versuchte, der wurde – quasi als ultimativer Akt der Liebe – erschossen, denn besser tot, als im Westen leben zu müssen.

„Septemberliebe“ erscheint daher als ein Vorläufer jener Mauerbaurechtfertigungsfilme, von denen nach dem 13. August 1961 bei der DEFA einige produziert wurden, so Heinz Thiels „Der Kinnhaken“, Frank Vogels „... und Deine Liebe auch“, Gerhard Kleins „Sonntagsfahrer“, Karl Gass' „Dokumentation“ „Schaut auf diese Stadt“ oder noch 1966/1967 der Episodenfilm „Geschichten jener Nacht“, inszeniert von Karlheinz Carpentier, Frank Vogel, Gerhard Klein und von Ulrich Thein, der in „Septemberliebe“ die männliche Hauptrolle des jungen Chemikers gespielt hatte.

J.G.

Mehr zu diesem Film [hier](#).

Bilder: DEFA-Stiftung/Eduard Neufeld.

Rarität des Monats Oktober 2012

Die Auswahl an Berlin-Filmen, die in den Kinos wie im Fernsehen läuft, wird immer kleiner. Das Filmbild der Stadt wird dementsprechend von immer weniger Werken geprägt. Und immer mehr Berlin-Filme, darunter auch bedeutende, geraten in Vergessenheit.

Deshalb und um zu zeigen, daß Berlin-Film-Katalog nicht nur auf Geld wartet, gibt es den **Jour fixe des selten gezeigten Berlin-Films**: Seit Juni 2012 wird jeweils am zweiten Montag im Monat im [Brotfabrikino](#) eine Berlin-Film-Rarität präsentiert.

Im Oktober sogar nicht nur an einem Tag, sondern gleich an derer sieben:
Am 8. Oktober 2012 um 20 Uhr und vom **11.-16. Oktober 2012** täglich um **19.30 Uhr** lief



Baby

BRD 1983/1984 – 35 mm – Farbe – 114 Minuten

Regie und Buch: Uwe Frießner. Kamera: Wolfgang Dickmann. Kameraassistent: Simon Kleebauer, Daniel Koppelkamm. Regieassistent und Casting: René Hennig. Schnitt: Tanja Schmidbauer. Schnittassistent: Eva Schellemann. 2. Schnittassistent: Ulrike Oppermann. Musik: Spliff (Reinhold Heil, Herwig Mitteregger, Potsch Potschka, Manne Praeker). „Try me“ gesungen von Franz Böntgen. Ton: Michael Eiler. Tonassistent: Jochen Isfort. Mischung und Endfertigung: Unisono Tonstudio Berlin. Ausstattung: Christoph Kettenring. Innenrequisite: Klaus Herkert. Kostüm: Antje Krüger. Garderobe: Astrid Rühr. Maske: Veronika Wildt. Beleuchtung und Bühne: Ralf Lotzin, Michael Wetterling. Skript: Susanne Nischwitz. Standfoto: Esther Colton. Aufnahmeleitung: Edgar Hinz, Klaus Emkow, Christian Weber. Geschäftsführung: Beate Büker. Produktionssekretärin: Eva Espinoza.

Darsteller: Udo Seidler, Reinhard Seeger, Volkmar Richter, Andreas Adam, Steven Cotton, Markus Dreier, Klaus Emkow, Andreas Hanft, Albert Hennig, Mike Hennig, Harry Henschel-Franzmann, Jürgen Hügli, Ingrid Jehne, Bernhard Kässner, Harald Kempe, Siegfried Kiehnapfel, Jack Lange, Frank Marwitz, Wolfgang Marczynski, Christian Prah, Jeanette Radlinski, Thomas Runge, Horst Santo, Detlef Sobottka, Wolfgang Splinter, Markus Stach, Maurice

Steinbeck, Michael Stohf, Manfred Schenk, Christine Wagner, Frank Willgalis, Sylvia Woiczehowski, Klaus Zoberbier u.v.a.

Produktion: Basis-Film Verleih GmbH Berlin in Koproduktion mit dem Westdeutschen Rundfunk Köln.

Produktionsleitung: Ulrich Ströhle, Elke Peters. Redaktion: Wolf-Dietrich Brücker. Gesamtleitung: Clara Burckner.

Verleih: Basis. Uraufführung: 23. Februar 1984, Berlin (Delphi, Berlinale, Internationales Forum des jungen Films 1984). Kinostart: 24. Februar 1984.

Drehorte (unter anderem): Märkisches Viertel und nähere Umgebung, Kurfürstendamm, Potsdamer Straße, Westend, Nonnendammallee, Pücklerstraße (Kreuzberg), Pallasstraße, Wiener Ecke Skalitzer Straße.

Projektion einer 35 mm-Kinofilmkopie.

Baby sorgt in einer Disco am Ku'damm für Ordnung. Als er angegriffen wird, schieben Polizei und Justiz dem jungen, bedächtigen Kampfsportler die Schuld zu. Durch die U-Haft verliert er seinen Job – und ist nun leichte Beute für die beiden Kleinganoven Pjotr und René. Sie planen mit ihm ein „großes Ding“, durch das sich Baby endlich seinen Traum vom eigenen Sportstudio erfüllen könnte. Uwe Frießner erzählt in seinem zweiten Kinofilm einfühlsam, wie ein junger Mann in die Schwermriminalität abrutscht. Eine Milieustudie und Geschichte einer fatalen Männerfreundschaft, ein Verliererdrama und subtil gestalteter, auf unaufdringliche Weise sozialkritischer Krimi, der nach fast dreißig Jahren kaum gealtert wirkt. Was auch an der seinerzeit noch sehr ungewöhnlichen Art liegen mag, wie hier unaufgeregt Homo- oder Bisexualität eingeflochten wird oder einfach das gelegentliche Bedürfnis von Männern nach intimer Nähe zum gleichen Geschlecht.

Uwe Frießner feierte am 13. Oktober 2012 seinen 70. Geburtstag. Seinen 1979 in West-Berlin entstandenen Erstling, das Stricherdrama „**Das Ende des Regenbogens**“, zeigt das Brotfabrikkino vom **22.-28. November 2012** täglich um 18 Uhr in der Reihe Film + Psychoanalyse.

Unser [Flyer](#) zu „Baby“.

Sie haben die Aufführung verpaßt? Dann besorgen Sie sich doch die [DVD](#) mit dem Film!



Ist das von heute?

Ein junger Mann trainiert in verwildertem Gelände, im Hintergrund erhebt sich ein Betongebirge und versperrt den Horizont. Der Film beginnt mit einem klischeehaften, nichtsdestoweniger starken Bild, welches in diesem Falle auch wirklich Sinn ergibt: Der junge Mann wird nicht umsonst „Baby“ genannt – wie man bald mitbekommt, versucht er seinen Körper für den Überlebenskampf in der Stadt zu stählen, weil er innerlich nicht stark ist.

Das hier zu sehende Betongebirge ist das Märkische Viertel in (West-) Berlin – Kenner machen dies unter anderem an den bunten Fassadenelementen aus und an den Atelierwohnungen, welche auf einigen der Hochhäuser thronen –, es könnte aber auch irgendeine andere Trabantenstadt der sechziger, siebziger Jahre sein. Viel Beton aufeinanderzuhäufen, so glaubten die Architekten und Stadtplaner damals, müßte zu viel Lebendigkeit führen – „Urbanität durch Dichte“ lautete das Schlagwort, gerichtet gegen den Städtebau der fünfziger Jahre, bei dem man bereits bemerkt hatte, daß er durch allzu starke Auflockerung der Bebauung Ödnis produziert hatte.

Rasch zeigte sich, daß die neue Strategie nur einen leichten Wandel der Schrecken bewirkte: Als Inbegriff der Urbanität gedacht, galten Hochhausiedlungen am Stadtrand seit den späten sechziger Jahren in der westlichen Welt als Wohnhöhle sozialer wie ästhetischer Verwahrlosung, als Brutstätten aller möglicher Übel, als gebaute Symbole für Anonymität und Isolation. Inhumane Häuser, in denen die Menschen einander nicht kennen und auch nicht kennenlernen.

Hier zu wohnen, paßt zu Baby, denn über seine Herkunft erfährt man so gut nichts (ebensowenig wie seinen vollen richtigen Namen), über seine Lebensumstände und seinen sozialen Hintergrund lediglich so viel, wie zum Erzählen der Geschichte unbedingt notwendig ist.

Mehr noch: Daß der Film in Berlin spielt, wird nur an wenigen Details erkennbar – den Autokennzeichen, den Zeitungen, vor allem dem Dialekt, der sehr lebensecht gesprochen wird (obwohl die Dialoge geschrieben sind und nicht improvisiert wurden). Die Disco, in der Baby arbeitet, soll sich am Kurfürstendamm befinden, der Prachtmeile und wichtigsten Vorzeigestraße West-Berlins. Doch man bekommt erst nach einiger Zeit mit, daß dieses Kelleretablisement mit dem Charme eines Bunkers nicht etwa auch im Märkischen Viertel steht. Den Ku'damm sieht man nur bei Nacht; und von Berlin wenig Typisches, Identifizierbares, keine einzige touristische Attraktion oder andere Postkartenansicht. Bezeichnenderweise sind die wenigen hier gezeigten Bauten, die man als Berlin-Kenner

klar dieser Stadt zuordnen kann, relativ austauschbar aussehende Großstrukturen: wie schon erwähnt das Märkische Viertel (erkennbar vor allem auch an der Straßenüberbauung mit dem großen Posthorn), das Ku'damm-Karree oder der berühmt-berüchtigte „Sozialpalast“ an der Ecke Potsdamer und Pallasstraße.

Das Ziel von Babys Träumen ist hingegen eine Etage in einer Hinterhoffabrik inmitten alter Bebauung – übrigens auch an der Potsdamer Straße gelegen, wie man in der Szene erkennt, in der Pjotr auf die Zivilfahnder aufmerksam wird, und bei der anschließenden Flucht über die Hausdächer und Hinterhöfe, während der im Hintergrund das Hochhaus der Commerzbank an der Ecke Potsdamer und Bülowstraße zu sehen ist.

Wie gesichtslos, unpersönlich und damit letztlich unwirtlich Berlin in „Baby“ wirkt, entspricht der Einsamkeit und Verlorenheit der naiven, labilen Titelfigur. Deren harte Schale ist ja, wie erwähnt, nur der Versuch, den zarten Kern zu verbergen, Baby will Kraft entwickeln, um seine Schwäche zu kaschieren. Dementsprechend läuft auch der große Raubzug aus dem Ruder: Baby konnte Pjotrs Rat „Wichtig ist, daste stark bleibst – die müssen Angst vor dir kriegen“ nicht nachkommen. Er tut Schlimmes, doch dies aus Unsicherheit heraus, paradoxerweise gerade deshalb, weil er – wie Pjotr gleich erkannt hatte – ein ängstlicher Mensch und für den Ganovenjob viel zu „weich“ ist.

Gehört zu dieser „Weichheit“ auch Babys sexuelles Interesse an Männern? Oder ist es für ihn nur naheliegender, ungefährlicher, mit einem Kumpel intim zu werden, mit jemandem, den er sowieso schon kennt?

Die homosexuelle Komponente in „Baby“ sorgte seinerzeit für einige Irritationen. Uwe Frießner hatte zwar (in einem Interview mit Olaf Stüben, nachzulesen im Booklet zur DVD) zu der gezeigten Annäherung zwischen seinen Figuren erklärt: „Normal ist das sicher nicht, aber es ist eine bekannte Tatsache, daß mehr Menschen gleichgeschlechtliche Neigungen haben, als sie zugeben. Und ich finde es eine ganz starke und wichtige Sache, daß diese Ebene, Zärtlichkeit unter Männern, in einer so aggressiven Welt herausgehoben wird. Alle haben Angst davor, denn Zärtlichkeit gilt ja auch als Schwäche. Die darf man bestenfalls Frauen gegenüber zeigen, weil die angeblich auch schwach sind. Aber im Konkurrenzkampf unter Männern ist das total tabu, da muß man hart sein. Aber gerade so harte Jungens sollen zeigen, daß sie zu Zärtlichkeit untereinander fähig sind. (...) Realismus ist nicht nur ein Abklatsch von irgend etwas, das irgendwo zu sehen ist. Sondern Realismus heißt für mich: Standpunkt beziehen. Wenn 50 % aller Männer ihr Zärtlichkeitsbedürfnis füreinander verbergen, muß ich einen Weg finden, um das im Film sichtbar werden zu lassen. Wenn René Baby einen Kuß gibt, dann entspricht das zwar nicht der Statistik, aber es beschreibt ein allgemeines Bedürfnis. Und so muß Realismus immer über den gewöhnlich sichtbaren Aspekt hinausgehen, muß Interessen und Beziehungen aufdecken, die sonst verborgen bleiben.“

Aber die einfachste Interpretation für manch Kritiker (und womöglich auch andere Zuschauer) war eben: Der Filmemacher hat sich nicht getraut, die homosexuelle Komponente seiner Geschichte ausführlicher zu behandeln. Dementsprechend wurde es ihm als ein Mangel angekreidet. Dies hatte auch damit zu tun, daß damals homosexuelle Figuren nur selten im Film oder im Fernsehen auftauchten. Das Klamaukklischee der lustigen Tunte – die nicht ernstgenommen wurde und mit deren Problemen man sich nicht beschäftigte, die einzig dazu diente, sich über sie zu amüsieren – wagte damals schon fast niemand mehr zu strapazieren. Schwule Nebenfiguren waren damit aber so gut wie vollständig aus deutschen Spielfilmen und Serien verschwunden (erst in den Neunzigern sollten sie, häufig als bester Freund der sich mit Männern plagenden Protagonistin, wiederkehren). Schwule Hauptfiguren hingegen machten eine Produktion umgehend zum „Schwulenfilm“, in dem es dann für gewöhnlich um Coming-out- und andere Emanzipationsprobleme ging oder um Diskriminierung und Verfolgung, kurzum: die Homosexualität im Mittelpunkt stand.

Ebendiese Erwartung erfüllte „Baby“ nicht. Im Gegenteil: Rückblickend betrachtet war der Film seiner Zeit um zirka zwanzig Jahre voraus (in dieser Hinsicht noch „avantgardistischer“ war Fassbinders „Faustrecht der Freiheit“, der fast eine Dekade älter ist). Einer der Gründe, weshalb „Baby“ 2012 bemerkenswert wenig angestaubt wirkt, fast als wäre es ein Film von heute: In ihm gibt es Homo- und übrigens auch Bisexualität, doch dies wird als ganz selbstverständlich dargestellt, keiner besonderen Erwähnung wert und schon gar keiner Problematisierung. René ist offenkundig bisexuell. Ist Baby schwul? Womöglich. Zumindest sieht der Zuschauer bei ihm kein erkennbares Interesse an Frauen. Daß er in René verliebt wäre, kann man aber auch nicht ausmachen, auch wenn er ihm – erfolgreich – Sex anbietet. Nebenher bedient Baby mit seinem Verhalten und Auftreten kein einziges Schwulenklichee – weder ein traditionelles noch ein modernes. Aber warum soll es nicht auch schwule Kampfsportler geben, denen man „es“ zudem nicht anmerkt? Auch in dieser Hinsicht ist der Film sehr fortschrittlich. Pjotr schaut sich kommentarlos an, was da zwischen Baby und René läuft. Es gibt dazu keine einzige dumme Bemerkung von ihm, er bleibt ganz gelassen, wenn nicht gleichgültig. Wie der Regisseur und Drehbuchautor Frießner, dessen Vorstellung von selbstverständlicher Zärtlichkeit zwischen (heterosexuellen) Männern zwar heute immer noch nicht Realität geworden ist, dafür aber immerhin der hier demonstrierte Umgang mit sexueller Vielfalt.

Etwas hat sich also verändert in der Zeit, seit „Baby“ gedreht worden ist – aber für fast dreißig Jahre doch bemerkenswert wenig. Wenn man jemandem, der den Film nicht kennt und der vielleicht auch nicht historisch bewandert ist, „Baby“ zeigt, wird dieser Zuschauer vermutlich recht lange brauchen, bis er bemerkt, wie alt der Streifen ist. Dies bestätigt wieder einmal den allgemein kaum beachteten Umstand, wie – natürlich vor allem dank der Postmoderne und dem von ihr in Gang gesetzten, anscheinend nie mehr zum Stillstand kommenden „Retro“-Karussell – geringfügig sich seit den frühen, mittleren Achtzigern die Alltagsästhetik gewandelt hat. Ja, Männer tragen heute keine engen Hosen mehr, sondern scheinen im Gegenteil größten Wert darauf zu legen, buchstäblich keinen Arsch in der Hose zu haben. Aber anders als in manchen Fernsehshows zu sehen, liefen damals eben nicht alle Frauen dauernd grell geschminkt und mit tiffigen Frisuren herum, die Männer mit Minipli und „Pilotenbrillen“ und alle zusammen in neonfarbenen Overalls mit hochgekrepelten Ärmeln – schon gar nicht, wenn man sich nicht gerade, beispielsweise für den Disco-Besuch, aufgebrezelt hatte. Ein Film von 1950 sieht in vielerlei Hinsicht ganz anders aus als einer von 1920. Einer von 1980 unterscheidet sich auf den ersten Blick von einem 1950 entstandenen. Aber solch ein 1983 gedrehtes Werk – ?

Erst bei genauerem Hinschauen, Nachdenken (oder wenn es für die Geschichte eine Rolle spielt) bemerkt man die wesentlichste Differenz zwischen damals und heute: jene auf dem Gebiet der Unterhaltungselektronik und der Kommunikationstechnologie. Nur wenige Menschen besaßen vor dreißig Jahren ein Mobiltelefon oder einen Computer. Aufgezeichnete Musik kam von der Schallplatte oder der Kompaktkassette. Das Fernsehen sendete zirka acht Stunden am Tag. Und die Allgegenwart von Überwachungskameras war noch nicht eine Realität, die so gleichgültig hingenommen wird wie vieles andere, das nicht hingenommen werden sollte, sondern eine Horrorvorstellung.

Eines allerdings kennzeichnet „Baby“ dann doch als Film von gestern: Das starke Schlußbild dieses Films, ebenso eindrucksvoll wie die Anfangsszene, wäre heute nahezu unmöglich – es gibt keine Telephonzellen mehr.

J.G.

Mehr zu diesem Film [hier](#).



Bilder: Basis-Film Verleih.

Rarität des Monats November 2012

Die Auswahl an Berlin-Filmen, die in den Kinos wie im Fernsehen läuft, wird immer kleiner. Das Filmbild der Stadt wird dementsprechend von immer weniger Werken geprägt. Und immer mehr Berlin-Filme, darunter auch bedeutende, geraten in Vergessenheit.

Deshalb und um zu zeigen, daß Berlin-Film-Katalog nicht nur auf Geld wartet, gibt es den **Jour fixe des selten gezeigten Berlin-Films**: Seit Juni 2012 wird jeweils am zweiten Montag im Monat im [Brotfabrikino](#) eine Berlin-Film-Rarität präsentiert.

Am **12. November 2012** lief um **19 Uhr**



Ganovenehre

BRD 1965/1966 – 35 mm – Farbe – 94 Minuten (2585 Meter)

Regie: Wolfgang Staudte. Buch: Curth Flatow, Hans Wilhelm nach einem Theatertück von Charles Rudolph. Kamera: Friedel Behn-Grund. Kameraführung: Peter Reimer. Farbe von Eastmancolor. Bauten: Werner Schlichting, Isabelle Schlichting. Kostüme: Paul Seltenhammer. Musikalische Leitung: Hans-Martin Majewski. Schnitt: Susanne Paschen. Maske: Heinz Stamm, Charlotte Kesten. Ton: Werner Maass. Choreographie: Jürgen Feindt. Starfotos: Hubs Flöter. Helen Vita singt das Chanson „Ich stand bei der Fontäne“ aus ihrer Langspielplatte „Die frechsten Chansons aus dem alten Frankreich“.

Darsteller: Gert Fröhe, Mario Adorf, Karin Baal, Helen Vita, Gretl Schörg, Ilse Pagé, Robert Rober, Gert Haucke, Jürgen Feindt, Martin Hirthe, Henning Schlüter, Otto Matthies und Curt Bois.

Eine Wenzel Lüdecke Produktion der Inter West Film, Berlin. Produktionsleitung: Willy Egger.
Erstverleih: Atlas. Uraufführung: 14. April 1966, Berlin (Zoo-Palast).

Drehort: CCC-Studios, Berlin-Spandau (Ende Dezember 1965/Januar 1966).

Projektion einer 35 mm-Kinofilmkopie.

Mit Filmen wie „Die Mörder sind unter uns“, „Der Untertan“, „Rosen für den Staatsanwalt“ oder „Kirmes“ avancierte Wolfgang Staudte zum großen Bewältiger der NS-Vergangenheit im deutschen Nachkriegskino. Dabei wird meist übersehen: Staudte drehte auch diverse Komödien, und zwar gute. Wie 1966 diese, die in einem Berliner Bordell der zwanziger Jahre angesiedelt ist. Aus dem Stoff, den Richard Oswald 1932 als Unterweltdrama verfilmt hatte, wurde hier ein frivol-groteskes Lustspiel. Ausschließlich im Studio gedreht, wirkt der Film konsequent künstlich; der Gefahr ins allzu Theaterhafte abzugleiten, setzt Staudte ausgefallene Kamerapositionen entgegen. Und vom Starensemble fällt nicht zuletzt Mario Adorf auf, der ziemlich überzeugend berlinert (was Karin Baal oder Curt Bois nicht eigens zu lernen brauchten).

Unser [Flyer](#) zum Film.



Zu unkritisch?

„Ganovenehre“ zeigt ein Berlin aus Sperrholz und Pappe – ausschließlich Studiobauten, auch bei den Außenszenen. Als der Streifen 1966 entstand, nahm man von dieser Art des Filmmachens bereits Abschied oder hatte schon Abschied von ihr genommen – so wirken die Atelierkulissen von Hinterhof, Straße und Friedhof etwas befremdlich.

Man kann den Kulissenzauber freilich auch als Teil des künstlerischen Konzepts betrachten. Sollte es hier doch darum gehen zu unterhalten, Spaß zu machen, wenn da manches als nicht ganz ernstzunehmend erscheint – um so besser.

Und es geht um die Adaption eines Theaterstücks. Wobei der Unterschied zwischen Bühne und Film lieber durch die szenische Auflösung des Geschehens betont wird oder durch ungewöhnliche Kamerapositionen, als durch ein besonders lebensecht wirkendes Ambiente. Auf den Dekorationscharakter wird einmal sogar hingewiesen („Dit is doch allet bloß Pappel!“). Dennoch hat man sich nicht darum gedrückt, auch eine Zimmerdecke zu bauen und sogar einen fahrenden Aufzug.

Daß die Handlung in Berlin spielt, geht neben einigen beiläufig erwähnten Ortsangaben (Winterfeldtstraße, Prager Platz, Potsdamer Straße, Anhalter Bahnhof) vor allem aus dem Dialekt hervor, in dem ein Großteil der Dialoge gesprochen wird. Mario Adorf hat ihn überzeugend gelernt, die „Eingeborenen“ Curt Bois, Karin Baal und Ilse Pagé brauchten dies nicht. Gert Fröbe und Helen Vita erließ man es, Gretl Schörg und Robert Rober dürfen sogar Wienerisch sprechen.

Wo das Geschehen genau stattfindet, wird freilich nicht gesagt, obwohl schon in den zwanziger Jahren – als noch niemand an Sektoren oder eine Mauer dachte – Welten lagen zwischen dem eher vornehmen, nach der Inflation womöglich nur noch halbseidenen Westen und dem elenden, verrufenen Osten Berlins.

Höchstwahrscheinlich ist auf eine exakte Ortsangabe ganz bewußt verzichtet worden, kannten sich die Schöpfer des Films doch mit den lokalen Verhältnissen aus. Und „Ganovenehre“ kann auch als – durchaus sehnsüchtiger – Blick aus der Mauerstadt auf das Treiben in einem Berlin, das wirklich weltstädtisch war, betrachtet. Wolfgang Staudte, wengleich 1906 in Saarbrücken geboren, kam 1912 nach Berlin, wo er fast sein ganzes Leben verbracht hat. Ebenso waren die Drehbuchautoren Curth Flatow (1920-2011) – der „König des Boulevards“ und Autor leichter Fernsehunterhaltung – und Hans Wilhelm (1904-1980) eingefleischte Berliner.

Hans Wilhelm hatte viel leichte Unterhaltung verfaßt, aber auch an der ersten, 1931 entstandenen Adaption von „Berlin Alexanderplatz“ mitgewirkt, an Max Ophüls' „Liebelei“, und für Ophüls im Exil „La signora di tutti“, „Le roman de Werther“ und „Sans lendemain“ (mit-) geschrieben. „Ganovenehre“ sollte sein letzter Kinofilm sein.

Auch für andere wichtige Mitarbeiter geriet dieser Streifen zum Spätwerk: Friedl Behn-Grund (1906-1989) zählt zu den prominentesten deutschen Kameramännern. 1924 begann seine ununterbrochene Karriere, in der er übrigens auch an NS-Propagandafilmen wie „Robert und Bertram“, „Kopf hoch, Johannes!“ oder „Ich klage an“ beteiligt war. Herausragend sind vor allem einige frühe Tonfilme wie „Ich bei Tag und du bei Nacht“ oder „Ich und die Kaiserin“ und frühe, berühmte Produktionen der DEFA wie „Die Mörder sind unter uns“, „Rotation“, „Ehe im Schatten“, „Affäre Blum“ oder „Die Buntkarierten“. Nach „Ganovenehre“ sollte er nur noch eine Fernsehproduktion und 1971 vier Märchenfilme drehen.

Wenzel Lüdecke (1917-1989), in der deutschen Filmbranche zu einer Größe avanciert durch seine Firma Berliner Synchron, beendete seine Produzentenkariere bald nach „Ganovenehre“ – erst ein gutes Jahrzehnt zuvor hatte seine Inter West Film ihre Tätigkeit begonnen, unter anderem mit so bedeutenden, sich vom Mainstream der Adenauer-Ära abhebenden Werken wie „Die Halbstarke“ (durch den Karin Baal entdeckt worden war) und „Endstation Liebe“.

Und auch Wolfgang Staudtes Karriere neigte sich in gewisser Weise dem Ende entgegen – auf eher tragische Weise: Angefeindet worden war er letztlich seit der frühesten Nachkriegszeit wegen seines politischen Engagements, weil er rund ein Jahrzehnt für die DEFA gearbeitet hatte, dann endgültig in den Westen gegangen war, ohne sich lautstark vom Osten zu distanzieren. Nun, in den sechziger Jahren, schlug ihm auch die Ablehnung der jungen, sich meist irgendwie links verstehenden Filmemacher und Filmkritiker entgegen, die in Bausch und Bogen alles verdammten, was es vor ihnen gegeben hatte – oder zumindest was in der Adenauer-Ära gedreht worden war. Plötzlich gehörte auch Staudte zu „Papas Kino“. Seinen nächsten Kinofilm „Heimlichkeiten“ produzierte er 1968 selbst – der heute praktisch völlig vergessene Streifen wurde ein Flop und Staudte, fast im Rentenalter, verbrachte den Rest seines Lebens damit, vor allem mittels vieler Arbeiten fürs Fernsehen die Schulden abzubauen. Für das Kino entstanden noch „Die Herren mit der weißen Weste“ (1969), „Fluchtweg St. Pauli“ (1971) und „Zwischengleis“ (1978). 1984 starb er.

Schon mit „Ganovenehre“ haderten viele Kritiker, wenn nicht aus formalen, dann zumindest aus inhaltlichen Gründen – Friedrich Luft konstatierte gar einen „Rückzug in den Klamauk“. Übersehen wurde dabei, daß Staudte zuvor nicht nur viele Satiren oder Zeit- und Gesellschaftskritisches mit satirischen Elementen gedreht hatte – in seinem Schaffen finden sich auch gelungene „unpolitische“ Komödien wie der 1943/1944 entstandene Streifen „Ich hab von dir geträumt“.

Vor allem aber entpuppt sich das Geschehen in „Ganovenehre“, schaut man nur etwas genauer hin, als gar nicht so harmlos: Da ist nicht nur, wie im Puff versucht wird, auf vornehme Gesellschaft zu machen (der Oberlude verbittet sich sogar den Vortrag eines ihm allzu anzüglich erscheinenden Liedes), oder wie das Gebaren des Vorstands des als „Sparverein“ getarnten Zuhälterrings eine Travestie deutscher Vereinsmeierei ebenso darstellt wie von gewerkschaftlicher Organisation. Ganz zu schweigen von der Demonstration von Arbeitsstolz (sei es bei Nelly, die sich ihren Beruf nicht von Orje verleiden lassen will, sei es bei Orje, dem es gegen den Strich geht, daß seine Freundin auf den Strich geht und er zur Untätigkeit verdammt ist) oder der moralischen Bewertung von Prostitution (Beischlaf gegen Geld ist ein normales Geschäft, Beischlaf aus Wollust eine Schweinerei).

Insbesondere eskaliert der Konflikt unter den Zuhältern erst, als sich herausstellt, daß es zwischen Artisten-Orje und Olga, „der Pariserin“ und Leiterin des „Massagesalons“, nicht nur um Liebe und Sex ging, sondern auch Geld seinen Besitzer wechselte – und zwar von der Dame zu dem Herrn, genauer: zu dem falschen Herrn, nämlich nicht dem ihrigen. Da hört für die Luden der Spaß auf, und als sie das Problem auf Kosten der Frauen lösen wollen, demonstriert Orje – der ja von Hause aus Geldschrankknacker ist und nur seiner Mieze zuliebe das Metier wechselte –, daß er sich nicht assimiliert hat und noch immer ganz andere Ehrvorstellungen pflegt als diese Ganoven.

J.G.

Mehr zu diesem Film [hier](#).



Quellen der filmographischen Angaben: Originalvorspann (Stab und Darsteller), Eva Orbanz, Hans Helmut Prinzler (Hrsg.)/Egon Netenjakob u.a.: Staudte, Wissenschaftsverlag Volker Spiess, Berlin 1991, S. 277 (alle weiteren Angaben).

Bilder: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen.

Rarität des Monats Dezember 2012

Die Auswahl an Berlin-Filmen, die in den Kinos wie im Fernsehen läuft, wird immer kleiner. Das Filmbild der Stadt wird dementsprechend von immer weniger Werken geprägt. Und immer mehr Berlin-Filme, darunter auch bedeutende, geraten in Vergessenheit.

Deshalb und um zu zeigen, daß Berlin-Film-Katalog nicht nur auf Geld wartet, gibt es den **Jour fixe des selten gezeigten Berlin-Films**: Seit Juni 2012 wird jeweils am zweiten Montag im Monat im [Brotfabrikino](#) eine Berlin-Film-Rarität präsentiert.

Am **10. und 11. Dezember 2012** lief um **20 Uhr**



Ich werde dich töten, Wolf

BRD 1970 – 35 mm – Schwarzweiß – 60 Minuten

Regie und Buch: Wolfgang Petersen. Mitarbeit: Hans Behringer, Cornelius Bischoff, Georg Lehner, Berndt List, Werner Rauh. Ton: Gerhard Jensen. Schnitt: Liselotte Wawiloff. Musik: Nils Sustrate. Kamera: Jörg-Michael Baldenius.

Darsteller: Ursula Sieg, Wolf Roth, Tilly Zinner, Ingrid Oppermann, Helmuth Heckelmann, Theodor Pamin, Alberto Sozzi, Hans Dörnbradt.

Produktion: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin. Produktionsleitung: Hans Müller.

Erstverleih: DFFB. Uraufführung: 28. Juni 1970, Berlin (City im Europa-Center [Berlinale, Info-Schau]).

Erstaussstrahlung: 5. April 1971, ARD (vom NDR).

Drehorte: Berlin (u.a. Grunewaldturm, Dorfkirche Buckow, Lübars, Bahnhof Berlin-Tegel, Hubertusallee 23 und Umgebung, Schaubühne am Halleschen Ufer, Renaissance-Theater), Eisenbahnstrecke Hamburg-Flensburg.

Projektion einer 35 mm-Kinofilmkopie.

Wolfgang Petersen („Das Boot“, „Die unendliche Geschichte“, „Air Force One“, „Troja“) zählt zu den wenigen deutschen Regisseuren, die in den letzten Jahrzehnten in Hollywood Karriere gemacht haben. Mit diesem Film hatte er sein Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin abgeschlossen: Eine Frau fährt mit dem Zug aus der Provinz nach West-Berlin, um ihren Ex-Liebhaber – einen Schauspieler – umzubringen. In Rückblenden erfährt man den Grund dafür. Petersen, der in der Folgezeit vor allem viele Krimis inszenieren sollte, schuf schon hier einen spannenden Kriminalfilm mit ironischen Untertönen. Aus Kostengründen wurden auch die meisten der in Westdeutschland spielenden Szenen in Berlin gedreht.

Unser [Flyer](#) zum Film.



Auf nach Berlin!

„Berlin! Weißt du, was das für mich bedeutet? Theaterspielen in einer Weltstadt!“

Wolfgang Petersen flunkert etwas, wenn er in seinem ersten längeren Film – bei dem er nicht nur Regie geführt, sondern zu dem er auch das Drehbuch verfaßt hat – so tut, als wäre ein Theaterengagement in West-Berlin die Krönung einer bundesdeutschen Schauspielkarriere. Schließlich schreibt man das Jahr 1970 und West-Berlin kann schon aufgrund seiner geographischen Lage nicht die Metropole sein, die es so gern noch immer wäre. Und schon gar nicht ist es jenes unbestrittene Theaterzentrum, das es vor der deutschen Teilung war.

Wegen West-Berlins Lage konnten Bahnreisende aus dem Bundesgebiet auch nicht überrascht rufen: „Leute! Land in Sicht! Ick hab schon den Funkturm jesehn!“ wie es in „Ich werde dich töten, Wolf“ geschieht (womit dann auch die feindlichen Äußerungen gegen die noch nicht lange im Land befindlichen „Gastarbeiter“ – wie man damals sagte und glaubte – ein Ende finden). 1970 gab es nur einen Zugang für Personenzüge zwischen „Westdeutschland“ – wie die West-Berliner noch immer sagten – und der zur Insel gewordenen halben Stadt, und der Halt in Griebnitzsee – wo die „Kontrollorgane“ der DDR den Zug verließen – dauerte stets länger als fünf Minuten.

Es ist eben auch Ironie, bewußte Irreführung, Teil des Spiels, welches dieser Film darstellt, wenn zu dessen Beginn per Schrifttafel verkündet wird: „Nicht wir am grünen Tisch, das Leben selbst führte hier die Feder.“ Das genaue Gegenteil ist der Fall, und man darf dies als ein Statement Petersens verstehen: In einer hoch politisierten Zeit – an deren Auseinandersetzungen er durchaus teilgenommen hatte –, wollte er keinen Film drehen, der die Wirklichkeit zeigen oder gar die Gesellschaft verändern sollte, sondern ein Kinomärchen erzählen. Wozu womöglich auch gehörte, die permanente, penetrante Behauptung der Berufsberliner, West-Berlin sei eine „Weltstadt“, für bare Münze zu nehmen.

Wolfgang Petersen bemerkte rückblickend zu diesem Streifen, mit dem er sein Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin abschloß, und in dem er auch einen sinnfälligen Cameoauftritt unterbrachte: „Ich werde dich töten, Wolf“ ist zu einem Film der Zitate aus allem geworden, was ich im Kino gerne mochte. Hitchcock kommt vor, Truffauts ‚Die Braut trug schwarz‘, von Polanski eine gewisse Brutalität. Alles in diesem Film ist in Anführungsstrichen zu sehen. Ich spielte mit allen möglichen Stilmitteln, ein typischer Akademiefilm. Ich war gefangen im Nachdenken über filmische Sprache und wußte, daß mir das Finden einer eigenen Sprache noch bevorstand.“ (Wolfgang Petersen/Ulrich Greiwe: Ich liebe die großen Geschichten, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1997, S. 81)

Schon aus Kostengründen wurde das meiste in Berlin gedreht, auch jene Szenen, die in dem anonym bleibenden bundesdeutschen Provinzkaff spielen: Als Schauplatz einer argen Untat diente der nebelumwaberte Grunewaldturm (dessen Aussichtsplattform damals noch nicht vergittert war), das kleine Gotteshaus war die Dorfkirche Buckow, die ländliche Szene mit den Kühen entstand – wie der im Hintergrund zu sehende, von einem Pyramidendach bedeckte Kirchturm verrät – in West-Berlins Vorzeigedorf Lübars und der Perron, an welchem Wolfs Zug nach Berlin wartet, ist der „Franzosenbahnsteig“ in Berlin-Tegel. – Die alliierten Streitkräfte ließen seinerzeit regelmäßig eigene Züge zwischen ihrem jeweiligen Berliner Besatzungssektor und dem Bundesgebiet fahren, die zwar wie der gesamte Bahnverkehr von, nach und in West-Berlin von der DDR-Reichsbahn (die Filmaufnahmen in West-Berlin meist mindestens reserviert gegenüberstand) betrieben wurden, aber eben unter dem Oberkommando des jeweiligen Militärs standen. Die französischen Züge verkehrten von und nach einem gesonderten Perron des Bahnhofs Tegel. Im Film flattert über dem barackenartigen Bahnsteiggebäude die blau-weiß-rote Trikolore – was nicht ganz so auffällt, weil der Streifen ja schwarzweiß ist.

Wie zum Ausgleich für derlei Kunstgriffe – die ja im Kino seit je her üblich sind –, pflegte Petersen an anderen Stellen eine Art Hyperrealismus. So verwendete er nicht viel Mühe darauf, sich Figurennamen auszudenken: Wolf Roth spielte Wolf Roth, Ursula „Uschi“ Sieg – damals Petersens Ehefrau und seit kurzem Mutter seines Sohnes – spielte die schweigsame Uschi. Die von ihr besuchte Theateraufführung in Berlin fand zwar nicht im Theater der Freien Volksbühne in der Schaperstraße – heute Haus der Berliner Festspiele – statt, vor dem man sie vorfahren sieht, sondern in der Schaubühne am Halleschen Ufer – heute HAU 2. Aber Wolf Roth stand dort wirklich als Brechts Baal auf der Bühne. Nicht zuletzt wurde tatsächlich in und vor dem Haus Hubertusallee 23 in Grunewald, dessen Adresse Uschi als ihr Berliner Quartier nennt, gedreht.

Der dortige Vermieter, der nicht nur deshalb einen nachhaltigen Eindruck hinterläßt, weil er sich bald als notgeil entpuppt, wurde von einem Taxifahrer dargestellt (mit dem von ihm erwähnten „Ami-Sender“ ist das Fernsehprogramm des AFN gemeint). Auch in weiteren Nebenrollen kamen Laien zum Einsatz – schon wegen des äußerst begrenzten Budgets. Wie Petersen Ulrich Greiwe berichtete, hatte er seitens der Hochschule 10.500 Mark zur Verfügung. Das war damals zwar eine Menge Geld – die in „Ich werde dich töten, Wolf“ genannte Apartmentmiete von fünfhundert Mark war sehr happig –, für einen Film jedoch eine lächerliche Summe, zumal vor dem Siegeszug der Videotechnik. Und Petersen wollte keinen Kurzfilm drehen: „Ich wußte genau, mit Kurzfilmen würde ich meine Fähigkeiten als Filmemacher nur ungenügend demonstrieren können. Ich nahm mir also vor, einen mindestens einstündigen Film zu drehen, um zu beweisen, daß ich eine Geschichte erzählen kann. Gute Geschichten brauchen halt Raum.“ (a.a.O., S. 81) Am Ende habe „Ich werde dich töten, Wolf“ 50.000 Mark gekostet. Petersen hatte einfach zu drehen begonnen – wohlwissend, daß das Geld nicht ausreichen würde. Als es aufgebraucht war, ging er zum damaligen (und langjährigen) Leiter der DFFB Heinz Rathsack und erklärte diesem, verzweifelt zu sein, sich völlig verkalkuliert zu haben. „Er hat sich das bisher Gedrehte angeschaut, und das hat ihn so beeindruckt, daß er in der Zwickmühle saß. Er hat es dann auf sich genommen, den Film zu Ende zu finanzieren.“ (a.a.O., S. 82)

Petersens Kalkül ging gleich zweimal auf: Erst sah sich Rathsack gezwungen, das für „Ich werde dich töten, Wolf“ zusätzlich ausgegebene Geld wieder hereinzuholen. Er bemühte sich, den Film ans Fernsehen zu verkaufen,

was auch rasch gelang: Auf der Berlinale im Juni 1970 uraufgeführt, wurde der Streifen bereits am 5. April 1971 im ersten Fernsehprogramm ausgestrahlt, wo er – wie von Petersen erhofft – als Talentbeweis wirkte und seinem Schöpfer die nächste Tür öffnete: Dieter Meichsner, der – auch als Autor – bedeutende Fernsehspielchef des NDR, habe dem Jungfilmer gesagt: „Mensch, Sie können ja eine große Geschichte erzählen!“ und ihm die erste Regie bei einem „Tatort“ – „Blechsaden“ – angeboten.

Im Laufe der siebziger Jahre sollte Wolfgang Petersen dann zahlreiche weitere Krimis drehen: Nicht nur mehrere „Tatort“-Episoden – von denen damals viel weniger produziert wurden als heute –, darunter die berühmte Folge „Reifezeugnis“, welche die junge Nastassja Kinski zum Star machte. Auch Petersens erster abendfüllender Kinofilm war ein Krimi: „Einer von uns beiden“, die Adaption des gleichnamigen Romans von -ky alias Horst Bosetzky. Daneben inszenierte er diverse aufsehenerregende Fernsehfilme anderer Genres wie „Smog“ oder „Die Konsequenz“. Anfang der achtziger Jahre brachte „Das Boot“ dann Petersens internationalen Durchbruch und machte ihn zu einem der wenigen deutschen Regisseure, die in den letzten Jahrzehnten in Hollywood Karriere gemacht haben – man kann auch sagen: einem der wenigen deutschen Regisseure, die in den letzten Jahrzehnten international kommerziell erfolgreich gewesen sind.

Der Kameramann Jörg-Michael Baldenius, mit dem Petersen bereits vor „Ich werde dich töten, Wolf“ befreundet gewesen war, und der Komponist Nils Sustrate arbeiteten unter anderem auch an „Blechsaden“, „Smog“, „Die Konsequenz“ oder „Reifezeugnis“ mit.

Manch einer mag sich darüber wundern, daß bei einem Low-Budget-Film wie Petersens Abschlußarbeit offenkundig ein großes Orchester zum Einsatz kam. Petersen erklärt: „Sustrate kannte ich vom Theater. Die bombastische Musik für ‚Ich werde dich töten, Wolf‘ hat er von sich selber geklaut. Er hatte für eine große Coca-Cola-Show eine Musik mit Riesenorchester aufnehmen lassen. Diese Musik haben wir kurzerhand gestohlen, niemand wurde gefragt. Dadurch hatten wir eine grandiose Titelmusik.“ (a.a.O., S. 83)

Vor allem der Schluß des Films erhält durch die dort verwendete Komposition eine triumphale Note. Berlin erscheint in „Ich werde dich töten, Wolf“ als Sehnsuchtsziel – allerdings nur für Wolf. Uschi hat keinen Sinn für die Sehenswürdigkeiten und anderen Attraktionen der Stadt. Und da die Geschichte – dem Titel entsprechend – aus Uschis Sicht erzählt wird, zeigt der Film von Berlin als Berlin nur das Nötigste: Die Einfahrt des Zuges in den Bahnhof Zoo (dieser Blick wurde wenige Jahre später durch das „Aschinger-Haus“ an der Ecke Joachimstaler und Hardenbergstraße verbaut). Zwei Establishing shots – ein Schwenk über den Breitscheidplatz vom Europa-Center aus, eine vertikale Fahrt mit Blick über den Askanischen Platz in die Bernburger Straße hinein, vermutlich aufgenommen aus dem Außenlift des Excelsior-Hochhauses am Anhalter Bahnhof heraus. Zwei Autofahrten über die abendliche Tauentzienstraße (von und zum Theater), und am Ende eine über den Kaiserdamm.

Vielleicht wäre ihr Liebster nach Lüneburg, Lüdenscheid oder Villingen-Schwenningen nicht so schnell verduftet. Doch derlei Spekulationen sind müßig. Wesentlich hingegen: Berlin ist für Uschi nur ein Ort, an dem sie tut, was eine betrogene Frau tun muß.



Aus dem Faltblatt des NDR zur Erstaussstrahlung am 5. April 1971

Über Wolfgang Petersen

Wolfgang Petersen wurde am 14. März 1941 in Emden/Ostfriesland geboren und lebt seit 1951 in Hamburg, wo er 1960 am Johanneum das Abitur machte. Anschließend war er bis 1964 als Regieassistent am Jungen Theater in Hamburg tätig und schloß während dieser Zeit eine dreijährige Schauspielausbildung ab. 1962 führte er erstmalig selbständig Regie bei der Inszenierung eines Stückes für Kinder, der weitere derartige Inszenierungen folgten.

1965 und 1966 studierte Wolfgang Petersen Theaterwissenschaft in Hamburg und Berlin; 1966 inszenierte er im Jungen Theater in Hamburg »Ein Mond für die Beladenen« von O'Neill. Von 1966 bis 1970 war Wolfgang Petersen Student an der Deutschen Film- und Fernseh-Akademie in Berlin. Während dieser Zeit assistierte er George Moore und Gerard Vandenberg bei den Filmen »Der Findling« und »Kuckucksjahre«. Zwei eigene Kurzfilme, »Der Eine – der Andere« und »Ich nicht«, aus der Arbeit an der Film- und Fernseh-Akademie entstanden, wurden im September 1969 vom ZDF in der Reihe »Das kleine Fernsehspiel« gesendet. »Ich werde dich töten, Wolf« war sein Abschlußfilm an der Akademie. Kameramann bei allen diesen Filmen war Jörg-Michael Baldenius, der ebenfalls an der Berliner Akademie studierte.

Wolfgang Petersen lebt jetzt als freier Regisseur in Hamburg. Inzwischen hat er für den NDR einen weiteren Film, diesmal in Farbe, abgedreht: »Blechschaten« von Herbert Lichtenfeld für die Reihe »Tatort«.

Zu diesem Film

Ein Zug hetzt durch die Landschaft, donnert über Brücken, jagt durch friedliche Dörfer.

Im Abteil sitzt eine junge Frau, abwesend und still. Sie ist unterwegs, um ihren Geliebten zu töten.

In einer Reihe von Rückblenden wird die Geschichte dieser beiden erzählt. Eine düstere Geschichte, in deren Mittelpunkt ein furchtbares Verbrechen steht: Es geschah an jenem nebligen Novembertag, als die junge Frau die 117 Treppen zum Aussichtsturm erklimm ...

Der Film verwendet alle einschlägigen Stilmittel und Techniken der Kino-Traumfabrik. In einer Art Trivialgeschichte werden Krimi-Spannung, Horror-Effekte, Aktion- und Liebesszenen dem Zuschauer zum Genuß dargeboten. Er soll bewußt verführt werden, soll in die Flut der vertrauten Bilder hineingezogen werden, soll zum Träumen animiert werden. Doch immer wieder wird all das ironisiert, übertrieben und somit der Traum als Kino-Traum sichtbar, bewußt gemacht. So wird das »ernste Drama« eigentlich komisch, werden Tränen zu Glycerintropfen, Blut zu Ketchup.

Der Satz am Anfang des Films (»Nicht wir am grünen Tisch, das Leben selbst führte hier die Feder«) soll dem Zuschauer einen ersten Hinweis geben, wie der Film zu nehmen ist: Genau in der Umkehrung. Es ist dies nicht das Leben, nicht die Realität. Es ist eine schöne Fiktion, ein Drama aus Zelluloid, ein Kino-Märchen.

Zur Entstehung des Films

Die Herstellung dieses Films war ein ziemliches Abenteuer. Neben Regisseur und Kameramann bestand das Team aus drei Mitarbeitern, Studenten der Film- und Fernseh-Akademie in Berlin. Der eine war Regieassistent, Aufnahmeleiter, Requisiteur und Oberbeleuchter; der zweite Kameraassistent, Script-Girl, Maskenbildner und Bühnenmeister; der dritte Tonmeister, Bühnentechniker, Fahrer und Garderobier.

Hauptproblem aber war das Geld, und somit war Sparen die wichtigste Tugend. Die Darsteller erhielten statt großer Gagen ein bißchen Kleingeld und viel, viel Sympathie. Die beiden Hauptdarsteller und der dicke Mann im Zug waren Profis, sonst spielten nur Laien. Der »Hauswirt« ist ein Berliner Taxifahrer, die »Alte Dame«, die Großmutter eines Mitarbeiters, der »Italiener« ein Hamburger Bar-Keeper. Unsere Ateliers waren die eigenen Wohnungen und Dachböden. Für die Theaterszenen klapperten wir alle Bühnen in Berlin ab, um schließlich bei der »Schaubühne am Halleschen Ufer« und am »Renaissance-Theater« auf wohlwollende Unterstützung zu stoßen.

Da wir uns keine Eisenbahn mieten konnten, fuhren wir eine Woche lang täglich von Harnburg nach Flensburg und zurück, bis alles im Kasten war. Für die Spezialaufnahmen kam uns die Bundesbahn entgegen. Für 300 Mark und 4 Stunden vermietete sie uns eine alte Lok und stellte uns ein Nebengleis zur Verfügung. Kamera, Kameramann und Assistent wurden oben und unten, seitlich und vorne an die Lok geschnallt, um bei der schnellen Fahrt nicht ein Opfer der Schwer- oder Fliehkraft zu werden.

Bewußt auf den letzten Drehtag wurde eine bestimmte Einstellung gelegt: Der Sturz der Lehrerin vom Turm. Der Kameramann ließ die Kamera an einem 40 Meter langen Seil vom Grunewald-Turm fallen. Alles war genau berechnet – der Fall der Kamera sollte 10 cm vor der Erde gestoppt werden. 12 cm mehr hätten 12000 Mark Verlust bedeutet. Wir kniffen die Augen zu, der Produktionsleiter war weit weg, die Kamera fiel – und blieb heil.

Einiges über die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin

Wolfgang Petersen war 25 Jahre alt, als er 1966 sein Studium und die Akademie selbst ihre Arbeit begann. Er hatte nach dem Abitur 1960 Theaterwissenschaften und Schauspiel studiert, war von 1962 bis 1965 am Jungen Theater in Hamburg als Schauspieler und Regieassistent tätig und hatte erste Inszenierungen als selbständiger Regisseur übernommen. Diese Entwicklung ist bis zu einem gewissen Grad typisch als Vorbildung für ein Studium an der DFFB.

Die Akademie lehnt es grundsätzlich ab, junge Menschen unmittelbar nach dem Abitur aufzunehmen, weil die Schulerfahrungen allein als Hintergrund für die sehr selbständige theoretische und praktische Arbeit der Studenten in

der Akademie nicht genügen. Zu der Schulbildung, die nicht unbedingt mit dem Abitur abgeschlossen werden muß, sollen weitere Studien an einer Hochschule oder praktische Erfahrungen in einem Beruf hinzukommen. Nach den ersten Jahren ihrer Arbeit legt die Akademie immer größeren Wert auf eine solche Berufspraxis, wobei Erfahrungen in der Industrie und in der Wirtschaft der Arbeit in näherliegenden Fachbereichen wie Journalismus, Theater oder Filmproduktion durchaus gleichgesetzt werden. So kommt es, daß die Studenten in der Regel zwischen 23 und 25 Jahre alt sind, wenn sie an die Akademie kommen.

Jährlich werden etwa 20 Studenten aufgenommen. Das Studium dauert sechs Semester und umfaßt theoretischen Unterricht, technisch-handwerkliche Übungen und die Ausbildung in selbständigen Produktionen. Das dritte Studienjahr ist ausschließlich der Vorbereitung und Realisierung der Abschlußproduktion vorbehalten.

Im Gegensatz zur Ausbildung in der Praxis lernen die Studenten nicht durch das Mitwirken in untergeordneten Funktionen. Sie sind nicht darauf angewiesen, ihrem Meister die erprobten Rezepte abzugucken, sondern bekommen bereits im ersten Jahr Gelegenheit, selbständig und in eigener Verantwortung ihre Filme zu machen und damit aus ihren Fehlern zu lernen. Daraus ergibt sich, daß die Dozenten der Akademie in der Produktionsausbildung eine helfende, beratende und kritisierende Aufgabe übernommen haben, aber niemals einen bestimmten Weg vorschreiben oder einen anderen verbieten. In dieser Zusammenarbeit zwischen Älteren und Jüngeren entstehen zwar Spannungen und Differenzen, aber es ist die einzige Chance für einen jungen Menschen, in seinen Anschauungen und in seiner praktischen Arbeit selbständig zu werden. Im übrigen hat dieser Weg den Vorteil, daß die Studenten nach Abschluß des Studiums drei bis fünf Filme vorweisen können. Dieser »Befähigungsnachweis« nützt den Studenten und ihren zukünftigen Auftraggebern mehr als jedes noch so feierliche Diplom.

Vielleicht liegt die Bedeutung der Akademie auch darin, daß ihr jährlicher Studienbeginn im Herbst öffentlich bekanntgemacht wird, daß jeder, der sich für geeignet hält, sich bewerben kann und daß die Akademie gezwungen ist, eine Aufnahmeprüfung zu veranstalten und die Bedingungen für ein Studium zu formulieren. Inzwischen wurde ein sehr differenziertes System für die Prüfung von Bewerbungen entwickelt, das von der Entwicklung der jährlichen Aufgabenstellung über die Vorauswahl bis zu einer vielseitigen praktisch-theoretischen Aufnahmeprüfung von einwöchiger Dauer reicht. Sicherlich sind die hier entwickelten Methoden und die Menschen, die sie anwenden, nicht unfehlbar. Dennoch darf man sagen, daß der Zugang zu den Medien Film und Fernsehen damit objektiviert wurde, daß es nicht mehr eine Frage der zufälligen Bekanntschaft mit einem Regisseur oder einem Redakteur ist, ob man eine Startchance findet, sondern daß diese Frage entschieden wird durch ein Prüfungsverfahren, dem alle Bewerber in gleicher Weise unterworfen sind.

Wichtig ist vielleicht auch, daß eine solche zentrale Ausbildungsstätte die Möglichkeit hat, mit Bibliothek, Zeitschriftensammlung, Archiv und mit einer dem neuesten Stand der Technik entsprechenden technischen Ausrüstung alle Voraussetzungen für die praktische Ausbildung zu schaffen, Voraussetzungen, die wegen des hohen finanziellen Aufwandes und der hierfür benötigten Fachleute nicht an beliebig vielen anderen Stellen vorhanden sein können. Hier ist auch die Chance gegeben, daß die technische Entwicklung beobachtet und die Konsequenzen für die Ausbildung daraus gezogen werden können. So hat es sich bereits als zweckmäßig erwiesen, die Trennung zwischen Film und Fernsehen und zwischen Regie und Kamera in der Ausbildung aufzugeben, allen Studenten eine möglichst breite Basis zu vermitteln und die Spezialisierung der späteren Berufspraxis zu überlassen. Diese Entscheidung beruht nicht nur auf der Einsicht, daß ein junger Mensch am Anfang seiner beruflichen Arbeit sich selbst zu wenig kennt, um so schwerwiegende Entscheidungen treffen zu können, sondern auch darauf, daß die weitere Entwicklung der technischen Produktionsmittel überhaupt nicht abzusehen ist und es deshalb dringend geboten scheint, die heutigen Studenten sowohl für die Filmproduktion als auch für die elektronische Produktion voll auszubilden.

Rückkehrend zu dem Film von Wolfgang Petersen sollte man offen sagen, daß Filme mit einem derartigen Aufwand und von einer solchen Länge nur in Ausnahmefällen in der Akademie hergestellt werden können, auch wenn die Produktionskosten im Vergleich zu kommerziellen Bedingungen sehr gering sind. Dennoch werden solche Abschlußproduktionen von Fall zu Fall immer wieder möglich sein, nämlich dann, wenn die Akademie die Sicherheit hat, daß die sehr erheblichen Mehrkosten durch einen Verkauf der Aufführungsrechte wieder gedeckt werden. Solche Filme sind und bleiben Ausnahmen, die für die Akademie wichtig und interessant sind; aber noch wichtiger ist die Regel, die darin besteht, daß die Studenten während der dreijährigen Ausbildung ihre Produktionen nicht auf kommerzielle Verwendbarkeit anlegen müssen und damit ein Höchstmaß an persönlicher Freiheit bei der Herstellung ihrer Filme gewinnen.

Dr. Heinz Rathsack, Direktor der DFFB

Veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des NDR.

Quellen der filmographischen Angaben: Originalvorspann, Faltblatt des NDR zur Erstaussstrahlung am 5. April 1971, „Film international“ (Festivalmagazin zur Berlinale 1970), eigene Drehort-Recherchen.

Die Bilder wurden dem Film entnommen (Verleih: Deutsche Kinemathek).

Alle Rechte an dieser Zusammenstellung und (soweit nicht anders angegeben) deren Inhalten:

Berlin-Film-Katalog
Jan Gympel
Schützenstraße 41
12165 Berlin
centrale @ berlin-film-katalog.de