



IM GESPRÄCH KNUT ELSTERMANN BEFRAGT OSTDEUTSCHE FILMSTARS

MIT EINEM VORWORT VON

**ANDREAS
DRESEN**

BeBra Verlag



IM GESPRÄCH

**KNUT ELSTERMANN
BEFRAGT
OSTDEUTSCHE
FILMSTARS**

**MIT EINEM VORWORT
VON ANDREAS DRESEN**

BeBra Verlag



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten.

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Verfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung auf DVDs, CD-ROMs, CDs, Videos, in
weiteren elektronischen Systemen sowie für Internet-Plattformen.

Bei Fragen zur Produktsicherheit wenden Sie sich bitte an herstellung@bebraverlag.de.

4., durchgesehene Auflage 2025

© BeBra Verlag GmbH 2022

Asternplatz 3, 12203 Berlin

post@bebraverlag.de

Lektorat: Ingrid Kirschey-Feix, Berlin

Umschlag: Fernkopie, Berlin

Satz: typegerecht berlin

Schriften: Proforma, Helvetica Neue

Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck

ISBN 978-3-89809-269-2

www.bebraverlag.de

INHALT

ZUM GELEIT	7
-------------------------	---

FILM-DIALOGE	9
---------------------------	---

IM GESPRÄCH

Corinna Harfouch (Schauspielerin)	26
---	----

Jaecki Schwarz (Schauspieler)	36
-------------------------------------	----

Frank Beyer und Erwin Geschonneck (Regisseur und Schauspieler) zu »Jakob der Lügner«	44
---	----

Katrin Sass (Schauspielerin)	57
------------------------------------	----

Barbara Braumann (Kostümbildnerin)	68
--	----

Heiner Carow (Regisseur)	75
--------------------------------	----

Matthias Freihof und Dirk Kummer (Schauspieler) zu »Coming Out«	84
---	----

Lothar Warneke (Regisseur)	93
----------------------------------	----

Alfred Hirschmeier (Szenenbildner)	101
--	-----

Uwe Kockisch (Schauspieler)	112
-----------------------------------	-----

Jutta Hoffmann (Schauspielerin)	120
---------------------------------------	-----

Egon Günther (Regisseur)	131
--------------------------------	-----

Roland Gräf (Regisseur)	142
-------------------------------	-----

Jutta Wachowiak (Schauspielerin)	151
--	-----

Kurt Böwe (Schauspieler)	163
--------------------------------	-----

Celino Bleiweiß (Regisseur)	171
-----------------------------------	-----

Christa Kožik (Drehbuchautorin)	180
---------------------------------------	-----

Volker Koepp (Regisseur)	190
--------------------------------	-----

Rolf Hoppe (Schauspieler)	198
---------------------------------	-----

Manfred Krug (Schauspieler)	202
-----------------------------------	-----

Hermann Beyer (Schauspieler)	207
------------------------------------	-----

Carmen-Maja Antoni (Schauspielerin)	215
---	-----

Michael Gwisdek (Schauspieler)	226
--------------------------------------	-----

Rainer Simon (Regisseur)	239
Winfried Glatzeder (Schauspieler)	247
Wolfgang Kohlhaase und Sylvester Groth (Drehbuchautor und Schauspieler) zu »Der Aufenthalt«	257
Gojko Mitić (Schauspieler)	267
Winfried und Barbara Junge (Regisseure)	277
Annekathrin Bürger (Schauspielerin)	291
Wolfgang Kohlhaase (Drehbuchautor)	303
Renate Krößner und Wolfgang Kohlhaase (Schauspielerin und Drehbuchautor)	311
Dieter Mann (Schauspieler)	321
Helke Misselwitz (Regisseurin)	330
Peter Kahane (Regisseur)	337
DANK	351
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	352
DER AUTOR	352

ZUM GELEIT

Eigentlich wäre ich ja auch ein DEFA-Regisseur geworden. Das war jedenfalls mein großer Traum. Aber dann verschwand nicht nur die DDR, sondern mit ihr auch das staatliche Filmstudio in Potsdam-Babelsberg und die schöne Festanstellung auf Lebenszeit.

In meiner Heimatstadt Schwerin war ich oft im Kino Capitol, um die neuesten Produktionen der DEFA anzuschauen. Jeden Monat ein neuer Kinofilm, Klassiker wie »Solo Sunny«, manchmal auch Propaganda oder seltsame Musikfilme, je nachdem. Ich bin mit diesen Produktionen aufgewachsen und mit den Künstlern, die sie geprägt haben.

Wie heute erinnere ich mich an meinen ersten Besuch im Studio: Die Straßen bevölkert von Produktionsfahrzeugen und Komparsen in Kostümen aus unterschiedlichsten Epochen, die kleinen Campinganhänger, die als Kantinenwagen dienten und in denen man natürlich Bockwurst oder belegte Brötchen mit »Beleuchtermarmelade« (Zwiebelmettwurst) bekam. Es hatte etwas Magisches und äußerst Lebendiges und ich lief staunend durch diese Zauberwelt. Einfach alles war vorhanden: Drehbuchentwicklung, Produktionsbüros, Werkstätten, Fundi, Kopierwerk, Schneideräume, Tonaufnahmestudios und sogar ein großes Kino mit Mischatelier – auf ein paar hundert Quadratmetern das gesamte Universum von Filmproduktion.

Über 2.000 Mitarbeiter waren bei der DEFA beschäftigt, die meisten davon wurden nach dem Mauerfall entlassen, darunter eine Vielzahl großartiger Künstler. Man kannte ihre Filme nicht, wollte sich wohl auch nicht die Mühe machen, genauer hinzugucken, wer in irgendeiner Form vielleicht belastet war und wer nicht. Aber auch einige dieser Filmleute selbst hatten keine Kraft und Lust mehr, sich auf die völlig veränderten Produktionsbedingungen einzustellen. Sie zogen sich enttäuscht zurück, mit dem Gefühl, dass ihre Kunst und ihre Erfahrung nicht gebraucht wurden. Einige von ihnen haben noch über Jahre versucht, Projekte bei Produzenten zu platzieren, wenige von ihnen fanden einen eigenen Platz auf dem neuen gesamtdeutschen Filmmarkt. Am Ende waren es aber viele bemerkenswerte Kollegen, die nach der Wende keine Filme mehr drehen konnten oder durften. Mit ihnen verließen auch die meisten ihrer Mitarbeiter das aktive Berufsleben. Ein höchst produktiver künstlerischer Apparat zerstreute sich in alle Winde.

Ich hingegen hatte das Glück, mir meinen Traum vom Film unter den neuen Bedingungen verwirklichen zu können, und darf bis heute Geschich-

ten erzählen, die mir wichtig sind. Das ist wahrlich nicht die Regel, und ich weiß es zu schätzen. Meine Herkunft trage ich dabei im Herzen. Dass sie so oft betont wird, wundert mich nur, es stört mich nicht, ganz im Gegenteil. Es ist, in den meisten Fällen, auch nicht herablassend gemeint.

Der Osten hat sein Erbe auch in Form von Filmen hinterlassen, guten wie schlechten. Man kann sie sich anschauen. Filme bleiben. Sie erzählen etwas über die Wirklichkeit eines Landes, das es nicht mehr gibt. Und über die Menschen, die sie gemacht haben.

Gerade deswegen ist es so wunderbar, die Gespräche in diesem Buch zu lesen. Sie sind gelebte Erinnerungsarbeit und setzen den Künstlern ein Denkmal, deren Wirken so eng mit den Produktionen der DEFA verbunden ist. Viele von ihnen gehören zu den Helden meiner Kindheit und Jugend. Bei manchen hatte ich das große Privileg, später selbst mit ihnen arbeiten zu dürfen.

Und bei Knut Elstermann sind sie alle in besten Händen. Seine Gespräche sind nicht nur von Kompetenz getragen, sondern auch von Empathie, Wärme und vor allem großer Neugier. Gerade Letzteres ist ja besonders wichtig, jeder Gesprächspartner fühlt sofort das echte, lebendige Interesse. Und so kann man förmlich spüren, wie die Menschen sich öffnen und etwas von sich preisgeben. Und manchmal blüht sie dann wieder auf, die vergangene Welt, im Kleinen wie im Großen.

Andreas Dresen

FILM-DIALOGE

Einige DEFA-Filme haben mich schon früh begeistert. »Die Geschichte vom kleinen Muck«, dieser farbenfrohe Märchenfilm aus dem Jahre 1953 schien mir aus einer unbestimmbaren Vergangenheit zu stammen. Ich habe ihn etwa fünfzig Mal gesehen, vorsichtig geschätzt. Noch etwas älter ist »Das kalte Herz« aus dem Jahre 1950, der erste DEFA-Farbfilm mit fantastischen, handgemachten Tricks, die heute kein Kind mehr hinter dem Ofen hervorlocken würden. Mich ließen sie damals wohligh erschauern.

Etwas unheimlich war auch die stilisierte Kulissenwelt im Märchenfilm »Das singende, klingende Bäumchen« von 1957, mit der zauberhaften Christel Bodenstern als Prinzessin, einem frühen DEFA-Star mit dem Charme italienischer Filmdiven der 50er. Ich bin ihr später immer wieder mit Freude begegnet und erlebte auch in der Realität ihren natürlichen Liebreiz.

Man sah in meiner Kindheit deutlich weniger Filme als heute, aber diese sehr oft. Das Angebot war begrenzt und es kam, zumindest für die Kleinen, vor allem aus sowjetischer und einheimischer Produktion. Meine ersten Kinofilme waren also DEFA-Produktionen, ohne zu wissen, was diese vier Großbuchstaben bedeuten könnten. Ich hatte keine Ahnung davon, dass es dieses Studio in Babelsberg gab, gleich vor den Toren meiner Heimatstadt Berlin gelegen, allerdings vor dem westlichen Teil, der umfahren werden musste, wenn man zum Filmgelände gelangen wollte.

Einer der ersten Kinobesuche überhaupt galt dem Film »Die Söhne der großen Bärin«. Es muss 1966 gewesen sein und ich erinnere mich gut daran, dass mich die Bärin in ihrer Höhle weitaus mehr beeindruckte als der aufsteigende Star Gojko Mitić. Es war der Beginn der langen Reihe von östlichen Western aus Babelsberg, die man heute so bestimmt nicht mehr drehen würde, mit stark geschminkten weißen Schauspielern in den Rollen amerikanischer Ureinwohner, auf deren Seite die Filmemacher aber ganz eindeutig standen. Es war auch der Beginn meiner lebenslangen Kinoleidenschaft und der Beschäftigung mit den Filmen der DEFA. Sie war Produzent von Kinofilmen in der DDR, arbeitete aber auch im Auftrag des Fernsehens wie zum Beispiel bei »Jakob der Lügner«, der ursprünglich für den Bildschirm gedacht war.

Wer in der DDR Kinofilme drehen wollte, kam an der DEFA nicht vorbei. Sie bot eine Festanstellung und gutes Auskommen, ein kontinuierliches Arbeiten ohne Zeitdruck, sie forderte dafür grundsätzliche Loyalität ein. Ver-

änderungen im Gefüge der Macht der DDR, seismografische Verschiebungen in den politischen Verhältnissen, Lockerungen oder Verhärtungen schlugen zeitversetzt auf die Filmproduktion durch. Filmbilder sind bekanntlich keine reinen Abbilder, doch wer die Bilder der DEFA als künstlerische Verarbeitungsstufen der Wirklichkeit zu lesen vermag, wird der Lebensrealität in der DDR näherkommen, den Hoffnungen, den Kompromissen, dem Alltag. DEFA-Filme geben noch immer Auskünfte – mit dem, wovon sie manchmal nur in Andeutungen erzählen und auch wovon sie schweigen.

Um nur ein Beispiel zu nennen: Die Mauer und fehlende Reisefreiheit kommen bei der DEFA so gut wie nie vor, nur selten konnten die Regisseure die kaum zu überwindende Grenze in ihre Filme schmuggeln wie Herrmann Zschoche in »Und nächstes Jahr am Balaton« (1980) nach Joachim Walthers Roman. An der bulgarisch-griechischen Grenze muss der junge Jonas seine niederländische Freundin allein weiterziehen lassen, für ihn ist die Welt hier zu Ende. So ein Bild war damals eine Sensation, die jungen Leute heute werden das zum Glück kaum noch verstehen.

Anders als in Polen oder der Tschechoslowakei gab es bei der DEFA keine stilprägenden Bewegungen mit internationaler Wirkung. Aber auch hier gingen die besten Produktionen nicht in der Ideologie auf, sie erscheinen klüger, lebensnäher und ehrlicher als das System, in dem sie entstanden sind. Ausgerechnet in ihrem letzten Jahrzehnt, in den 80er Jahren, kamen einige ihrer immer noch gültigen Filme in die Kinos wie »Bürgschaft für ein Jahr« von Herrmann Zschoche, der anrührende Kinderfilm »Sabine Kleist, 7 Jahre« von Helmut Dziuba oder »Der Aufenthalt« von Frank Beyer.

Die DEFA musste nicht nur bei mir einen gewissen Widerstand überwinden, eine Ungeduld, eine Grundskepsis, die aber mit eindringlichen Filmen immer wieder durchbrochen wurde. Das waren Filme, für die man gern ins Kino ging, wie die poetische Bahnwärter-Geschichte »Das zweite Leben des Friedrich Wilhelm Georg Platow« von Siegfried Kühn, Günter Reischs und Günther Rückers ergreifender Widerstandsfilm »Die Verlobte« oder Lothar Warnekes Krebs-Drama »Die Beunruhigung«.

Die Musik-Klamotte »Heißer Sommer« von 1968 erreichte sogar einen etwas ironischen Kultstatus. Hier gab es eine ORWO-Color-bunte, tolerante DDR zu sehen, ein Land, in dem man gern gelebt hätte, mit maritimer Abenteuerlust, verständnisvollen Polizisten und sanfter, jugendlicher Rebellion.

Ich habe nach dem Ende der DDR mehr DEFA-Filme gesehen als zuvor, mit größerem Interesse, mit einem genaueren Blick, hellhöriger, aber auch mit mehr Nachsicht. Die Filme des Jahrgangs 1965 konnte ich überhaupt erst

nach dem politischen Umbruch sehen, denn das verheerende Verbot von Werken wie »Karla«, »Denkt bloß nicht, ich heule« oder »Das Kaninchen bin ich« galt bis zum Ende der DDR. Die »Verbotsfilme« hätten der Beginn einer ehrlichen Debatte über Missstände, Widersprüche, ungelöste Konflikte und den Mangel an Demokratie sein können. Ihr Verschwinden hinterließ einen gesellschaftlichen Phantomschmerz und bei den Filmemachern anhaltende Vorsicht. Heute stehen sie für die verpassten Chancen der DEFA, wovon Regisseur Frank Beyer, Schöpfer von »Spur der Steine«, in einem hier abgedruckten Interview spricht. Die Verwundung durch das Verbot seines Meisterwerks war bei ihm noch 30 Jahre später zu spüren.

In DEFA-Filmen begegne ich meiner eigenen Vergangenheit, einer verschwundenen Lebenswelt, die mir heute manchmal fern und fremd erscheint: Die eindrucksvoll düsteren Bilder von Halle in Evelyn Schmidts mutigem Film »Das Fahrrad«, das zerfallene Leipzig in Roland Gräfs »Der Tangospieler«, die bröckelnden Fassaden des Prenzlauer Bergs in »Solo Sunny«. Hinter den Bildern suche ich nach einer Wahrheit über das Leben in der DDR, ich höre heute deutlich die den Kontrolleuren abgerungenen, aufmüppigen Sätze. Damals waren sie Triumphe, wenn sie durchkamen, heute sind sie kaum noch als Nadelstiche wahrzunehmen. Ich sehe den versteckten Einspruch bei grundsätzlichem Einverständnis, die ehrlich aufgeworfenen und oft vorschnell gelösten Konflikte in durchaus bemerkenswerten Gegenwartsfilmen wie »Sabine Wulff« oder »Lachtauben weinen nicht«.

Ich verstehe heute Auseinandersetzungen, die Zwänge, die Illusionen, die Enttäuschungen und die Selbsttäuschungen der Filmemacherinnen und Filmemacher in Babelsberg sehr viel besser. Ohne den Wahrnehmungshorizont DDR, befreit von der schweren Fracht ständiger politischer Interpretationen, sehen sich die Filme heute viel leichter an, was ihnen guttut. Die Schwerfälligkeit des Studio-Apparates spiegelte sich häufig in der Filmästhetik wider. Aber wenn sich die Künstlerinnen und Künstler von den Bleigewichten der Tradition und der Vorgaben lösten, wenn sie ihre Fantasie und Professionalität nutzen konnten, kamen auch ihre Geschichten ins Schweben und es entstanden so schöne, zeitlose Filme wie Herrmann Zschoches »Sieben Sommersprossen«, Konrad Wolfs »Solo Sunny« oder Roland Gräfs »Fariaho«.

In den 90er Jahren gab es einen großen Gesprächsbedarf beim Publikum und bei den Künstlern. Veranstaltungen im Potsdamer Filmmuseum, von denen ich viele moderierte, wurden förmlich überrannt. Ich drehte meine ersten Filme über die DEFA für Arte, 3sat und den Ostdeutschen Rundfunk Brandenburg, sprach auf Radio Brandenburg mit DEFA-Leuten. Ich bin unendlich

dankbar dafür, dass ich Menschen begegnen konnte, die damals schon Legenden waren wie Erwin Geschonneck, Kurt Böwe, Frank Beyer, Heiner Carow und Egon Günther. Niemand von ihnen kannte mich aus DDR-Zeiten, jeder begegnete mir offen, bereit zu ehrlichen Auskünften und mit großer Geduld. Vielleicht spürten sie meine Ahnungslosigkeit und meine Neugierde.

Dieses Erbe, dieser abgeschlossene, widersprüchliche und sehr vielfältige Komplex der deutschen Filmgeschichte ist Dank der DEFA-Stiftung gut aufgearbeitet und verfügbar. Man kann mit diesen Filmen arbeiten, sie als Grundlage für Diskussionen und Geschichtslektionen nutzen oder einfach zur Erinnerung an eine längst vergangene Lebenszeit.

Zum ersten Mal betrat ich das DEFA-Gelände in Babelsberg Anfang 1990, nicht ahnend, dass ich einen Betrieb in Auflösung besuchte, auch wenn sich das Ende noch etwas hinziehen würde. Und natürlich wusste ich auch nicht, dass ich den Großteil meines Berufslebens auf diesem Gelände zubringen würde, in einem Radiostudio mit Blick auf die Hallen, in denen »Der blaue Engel« und »Die Geschichte vom kleinen Muck« entstanden sind.

Für die Zeitschrift »Filmspiegel« sollte ich eine Reportage über die Dreharbeiten zum Film »Erster Verlust« schreiben, der in Babelsberg nach einer Erzählung von Brigitte Reimann entstand. Die S-Bahn fuhr noch nicht durch nach Potsdam-Griebnitzsee, aber es waren vollbesetzte Linienbusse im Einsatz, die über die Stadtautobahn durch den Grunewald nach Potsdam fuhren. Es ging also quer durch Westberlin und nicht mehr außen herum, eines der vielen, unvergesslichen und aufregenden ersten Male in diesen Monaten.

Im Filmteam von »Erster Verlust« rumorte es, mancher hatte das Gefühl, die Zeit für solche Stoffe aus der Nazizeit sei erst einmal vorbei. Regisseur Maxim Dessau musste bei seinem Debüt gegen einen Widerstand ankämpfen, der vielleicht auch seiner familiären Herkunft als Prominentenkind galt, als Sohn von Paul Dessau und Ruth Berghaus. Das in Schwarzweiß gedrehte Kammerspiel (Kamera: Peter Badel) mit Julia Jäger und Pawel Sanajew erzählt feinfühlig eine verhaltene, bedrohte Liebesgeschichte in einem deutschen Dorf 1942 zwischen einer Bäuerin und einem sowjetischen Kriegsgefangenen.

Es wurde ein schöner, stiller und tieftrauriger Film, der bei Festivals Preise erhielt, aber kein Publikum mehr fand. Maxim Dessau gehört zu jener Generation begabter, junger Regisseure wie Michael Kann, Karl-Heinz Lotz und Dietmar Hochmuth, die ihr filmisches Talent nach dem Ende der DEFA nicht mehr entfalten konnten.

Dabei stand Dessaus Film in der besten Tradition der DEFA, denn der Antifaschismus war ihr Gründungsmythos. Vom ersten Film »Die Mörder sind

unter uns« (1946) an war die Auseinandersetzung mit der faschistischen Vergangenheit eines der prägenden Themen der DEFA, die international anerkannte Werke schuf. Bei solchen Stoffen herrschte so etwas wie ein Konsens zwischen den Verantwortlichen, dem Publikum und den Künstlern, eine klare Haltung zum Wesen des Nazi-Regimes und seiner Verbrechen. Während es bei Gegenwartsthemen immer wieder zu Eingriffen und Verboten kam, schufen antifaschistische Geschichten eine gewisse Sicherheit, erlaubten in der Regel ein konfliktfreieres Arbeiten. Doch auch hier ging es nicht ohne Widersprüche ab, vor allem wenn neue Wege beschritten, wenn Konventionen gebrochen wurden. Die künstlerisch innovativen Filme »Das Beil von Wandsbek« (1962) von Falk Harnack und »Die Russen kommen« (1968) von Heiner Carow wurden zunächst verboten und kamen erst später ins Kino.

Die antifaschistischen Filme haben das Geschichtsbild und die politischen Vorstellungen von Generationen, auch von mir, geprägt. Die DDR sah sich als Erbin des Antifaschismus, sie wollte auch mit solchen Filmen die sozialistische Herrschaft legitimieren. Die Filme vermittelten humanistische Werte, erzählten vom Scheitern und Widerstehen des Einzelnen in der blutigen Diktatur des »Dritten Reiches«. Frank Beyer, Schöpfer so bedeutender Filme wie »Jakob der Lügner« und »Der Aufenthalt«, hat die verschiedenen Phasen und Funktionen des antifaschistischen Kinos in der DDR bei einer Podiumsdiskussion sehr genau und differenziert beschrieben, wie man hier im Buch nachlesen kann.

Ich sah diese Filme in Schulveranstaltungen, sie liefen immer wieder im Fernsehen. Auch wenn sich die Wirkung von Kunst nicht eindeutig belegen lässt, bin ich doch überzeugt, dass Filme wie »Sterne« und »Professor Mamlock« von Konrad Wolf, der hier schon früh und bewegend von den jüdischen Opfern sprach, »Nackt unter Wölfen« und »Jakob der Lügner« von Frank Beyer und viele andere bei mir dauerhaft zu einer antifaschistischen Grundüberzeugung beitrugen, die natürlich eine Selbstverständlichkeit sein sollte.

Es erfüllte mich, den frühen Kinofan, mit Stolz, dass der erste deutsche Film nach dem Krieg bei der DEFA entstand. Wolfgang Staudte traf mit seinem Drehbuch zu »Die Mörder sind unter uns« auf das Interesse der sowjetischen Kulturoffiziere. Am 4. Mai 1946 begannen in den Trümmern Berlins die Dreharbeiten, einige Tage vor der offiziellen DEFA-Gründung. Es wurde ein erster Film über die deutsche Schuld, ein Signal für den Neuanfang, das weltweit wahrgenommen wurde. Staudte arbeitete auch seine eigenen Schuldgefühle ab – er war in einer kleinen Rolle im antisemitischen Hetzfilm »Jud Süß« zu sehen gewesen.

Ernst Wilhelm Borchert spielt einen deutschen Soldaten, den Chirurgen Mertens, der aus dem Krieg heimkehrt und auf die KZ-Überlebende Susanne trifft, gespielt von Hildegard Knef. Erschüttert von den schrecklichen Erfahrungen fordert er Rechenschaft von den Befehlshabern der Verbrechen. In der ursprünglichen Fassung sollte er am Ende seinen ehemaligen, für ein Massaker verantwortlichen Kommandeur erschießen. Die sowjetischen Kulturfunktionäre lehnten diesen Akt der Selbstjustiz ab, Recht und Gesetz sollten auch für die Täter gelten, hieß es, der Schluss wurde geändert.

»Die Mörder sind unter uns« war mit seinem Sinn für starke Symbolik ein aufwühlender Film – mit einem sprichwörtlich gewordenen Titel. Er appellierte an das Gewissen der Deutschen und steht am Beginn der langen Reihe von antifaschistischen Filmen in der DEFA-Geschichte. Auch Staudte selbst, der immer in Westberlin lebte, drehte weiter politische Klassiker wie »Rotation« (1948, ebenfalls bei der DEFA), »Rosen für den Staatsanwalt« (1959), »Kirmes« (1960) und »Herrenpartie« (1963). Für mich war er immer einer der wichtigsten, bewunderten DEFA-Regisseure, auch durch den »Kleinen Muck« (1953) und die brillante Heinrich-Mann-Verfilmung »Der Untertan« (1950), die im kaisertreuen deutschen Spießler einen Vorläufer der faschistischen Täter zeigte.

Da das zum Teil kriegsbeschädigte Studio Babelsberg noch von der sowjetischen Besatzungsmacht beschlagnahmt war, fand der offizielle Gründungsakt der DEFA am 17. Mai 1946 im Althoff-Atelier in Alt-Nowawes statt. Zum 50. Geburtstag der DEFA 1996 gab es dort ein großes Fest mit Gästen aus fast allen Epochen, unter anderen kamen die Schauspieler Angelica Domröse, Hilmar Thate und Gojko Mitić, der Drehbuchautor Ulrich Plenzdorf, Regisseur Frank Beyer, der Komponist Günther Fischer und Hildegard Knef, Star aus »Die Mörder sind unter uns«. Ich war glücklich, die Schauspielerin, die ich auch als Sängerin und Autorin verehrte, zumindest kurz zu dem Film befragen zu können, mit dem alles begann, sowohl die deutsche Nachkriegs-Filmgeschichte als auch ihre eigene Weltkarriere.

HILDEGARD KNEF: »Mir war klar, was das für ein unglaubliches Glück war, in einem deutschen Film nach dem Krieg die Hauptrolle spielen zu dürfen. Aber es war auch eine unglaubliche Belastung für eine junge Schauspielerin. Doch die Arbeit selbst war so intensiv, dass ich darüber beim Filmen gar nicht nachdachte.«

Die Dreharbeiten zu »Die Mörder sind unter uns« erregten damals eine große Aufmerksamkeit. Es gibt Wochenschau-Aufnahmen vom Dreh im zerstörten Schlesischen Bahnhof, eine Massenszene, Staudte wirkt inmitten der Statisten voller Energie.



»Die Mörder sind unter uns« mit Hildegard Knef und Ernst Wilhelm Borchert

HILDEGARD KNEF: »Staudte war natürlich zu dieser Zeit, bei aller Magerkeit und bei allem Hunger, den wir hatten, von einem solchen Enthusiasmus und von einer Kraft! Woher wir die alle überhaupt nahmen, ist mir heute ein Rätsel. Wir waren ja alle halb am Verhungern und hatten Hepatitis. Wir hatten dieses Erlebnis und wir hatten nicht damit gerechnet, dass wir überleben würden. Und hier waren wir, die Überlebenden ... Wir zogen unseren Enthusiasmus aus diesem grauenvollen Erleben.«

Ich wollte von Hildegard Knef wissen, ob alle Szenen wirklich in der realen Trümmerstadt gedreht wurden oder ob es Studioaufnahmen gab.

HILDEGARD KNEF: »Nichts war gebaut, das war alles real. Als der Film nach Amerika kam und ich bereits dort war, da fragten mich viele immer wieder, mussten denn da solche übertriebenen Dekorationen sein? Ich sagte dann, was heißt übertrieben? Das ist Berlin wie es heute aussieht. Das ist ja auch nicht nachzuvollziehen für jemanden, der einen Krieg nicht miterlebt hat.«

Soweit ich heute weiß, wurden einige Innenszenen durchaus im Studio gedreht, doch Hildegard Knef bezog sich offensichtlich auf das unübersehbare Berliner Trümmerfeld der Außenaufnahmen. »Die Mörder sind unter uns« blieb der einzige DEFA-Film mit ihr. Sie wurde einer der großen deut-

schen Nachkriegsstars, erregte mit »Die Sünderin« einen handfesten Skandal, arbeitete in Hollywood. Aber was ging ihr durch den Kopf, hier am Ursprungsort?

HILDEGARD KNEF: »Ich war ja zwischendurch immer wieder hier, zu verschiedenen Anlässen. Das erste Mal, als ich wieder hierherkam, war ich sehr betroffen von den Erinnerungen, weil alle, mit denen ich gearbeitet hatte, inzwischen gestorben waren. Staudte war gestorben, der Kameramann und die Regieassistenten, mein Partner E.W. Borchert und alle, die an dem Film beteiligt waren – die waren weg.«

Mit dunkler Brille und breitkrepfigem Hut saß sie vor mir, eine elegante Erscheinung, die wenige Minuten später auf der Bühne das Publikum mit ihrer tiefen, heiseren Stimme fesselte. Es war für jeden ein denkwürdiger Augenblick, Hildegard Knef sang am Gründungsort der DEFA ... Ob sie etwas von dem Film aufgehoben habe, konnte ich sie noch fragen, gibt es ein Erinnerungsstück?

HILDEGARD KNEF: »Nichts habe ich, der Film ist Andenken genug.«

Die DEFA wurde drei Jahre vor der DDR gegründet, sie überlebte den Staat um etwa drei Jahre. Kaum jemand dürfte gewusst haben, was die vier Buchstaben bedeuteten, die aus der Anfangszeit herüberleuchteten, mit dem traditionsreichen schwarz-weißen Logo DEFA, das für Deutsche Filmaktien-Gesellschaft stand. Der Name war ein merkwürdiges Relikt in der DDR wie Deutsche Reichsbahn oder die Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft Wismut, die Uran abbaute. Das Kürzel wurde aber auch als »Diene ehrlich friedlichem Aufbau« interpretiert.

Über die hoffnungsfrohen, sagenhaften Anfangstage der DEFA konnte ich mit dem Regisseur Kurt Maetzig, einem ihrer Gründer und Gesellschafter, sprechen. Zum ersten Mal begegnete ich ihm 1996, es war das 50. Jubiläum der DEFA.

Maetzig war Schöpfer so höchst unterschiedlicher Filme wie der Jahrhundertchronik »Die Buntkarierten« (1949), des friedensbewegten Science-Fiction-Films »Der schweigende Stern« (1960) und des Gegenwartsfilms über das Justizwesen in der DDR, »Das Kaninchen bin ich« (1965) von dem er sich nach dem Verbot distanzierte.

Der Nationalpreisträger Kurt Maetzig, in der DDR eine unumstrittene Film-Autorität, verfügte auch im hohen Alter über eine große Bereitschaft zur kritischen und selbstkritischen Reflexion, über eine Genauigkeit der Erinnerungskraft und eine Präzision des Ausdrucks, die mich faszinierten und ihn zu einem wertvollen Zeitzeugen machten. Ich besuchte ihn in seinem

Haus in Wildkuhl in Mecklenburg-Vorpommern, wo er mir von Wolfgang Staudtes Mühen erzählte, seinen Stoff zu realisieren.

KURT MAETZIG: »Sie haben sicher gelesen, dass Staudte sein Drehbuch schon in den letzten Kriegstagen geschrieben hatte, im Luftschutzkeller, und dass er dann gleich danach von einem Kulturoffizier zum anderen, von einer Besatzungsmacht zur anderen gelaufen ist, um einen Film daraus zu machen. Das ist ihm alles misslungen. Man hielt das für absurd und war überhaupt nicht interessiert. Bis er dann zu Alexander Dymshitz kam, dem Kulturoffizier der sowjetischen Militäradministration, der ihm Unterstützung gegeben hat, der ihn bekannt gemacht hat mit uns. Der Film wurde dann gemacht.«

Auch Kurt Maetzig, der 1944 in die illegale KPD eingetreten war, inszenierte einen frühen DEFA-Erfolg, »Ehe im Schatten«, angelehnt an das Schicksal des Schauspielers Joachim Gottschalk, der mit seiner jüdischen Frau in den Tod ging. Die ersten Filme wie »Die Mörder sind unter uns« und »Ehe im Schatten« arbeiteten mit tradierten Erzählweisen und benutzten sie für die scharfe Abrechnung mit dem Nazi-Regime. Der Bruch mit der Vergangenheit erfolgte zunächst inhaltlich, nicht unbedingt ästhetisch.

Am 3. Oktober 1947 wurde der Film in vier Berliner Kinos, in allen Besatzungszonen, uraufgeführt, das gab es nie wieder. Der 36-jährige Maetzig erhielt für sein Debüt 1948 den erstmals verliehenen Bambi, bis 1950 sahen über zehn Millionen Zuschauer den sehr persönlichen Film. Maetzigs Mutter, die jüdische Wurzeln hatte, brachte sich in der Nazi-Diktatur um, er selbst erhielt Berufsverbot. Welche Befreiung dieser Neuanfang für ihn bedeutet haben muss, wie fest er sich dem gesellschaftlichen Projekt verbunden fühlte, verstand ich bei seinen lebendigen Schilderungen.

KURT MAETZIG: »Die Stadt war zerstört, keine Elektrizität, kein Wasser, alles war kaputt, die Verkehrswege in Trümmern. Inmitten dieser Wüste daran zu denken, wieder Filme zu produzieren, erschien natürlich abenteuerlich, aber es war auch ein großes Abenteuer, so habe ich es empfunden. Gerade diese Offenheit der Situation, dass praktisch alles möglich war, hat mich ungeheuer gereizt. Wenn ich es auf eine Formel bringe, dann war es der Versuch, eine Filmproduktion zu machen, die eingriff, also Film nicht als Showbusiness, Film nicht nur als Unterhaltung – natürlich geht Film ohne Unterhaltung überhaupt nicht. Aber das wichtigste Charakteristikum war, dass er beitragen sollte zur Formierung einer neuen Gesellschaft.«

Einen solchen Beitrag wollte Maetzig nicht nur mit seinen Spielfilmen leisten, sondern auch mit der DEFA-Wochenschau, die bis Ende 1980 zu jedem Kinobesuch gehörte. Maetzig war der erste Chefredakteur. »Der Augen-

zeuge« setzte zunächst, in Opposition zum Pathos der Nazi-Propaganda, auf den mündigen Zuschauer. »Sie sehen selbst, Sie hören selbst, urteilen Sie selbst!« lautete das demokratische Motto.

KURT MAETZIG: »Der Augenzeuge wollte mit Argumenten für den kleinen Mann sprechen. Er war auch in seiner Anfangsphase so, er ging in die Ämter, er kritisierte, er fragte nach. Er stellte Mängel zur Rede und verlangte Abhilfe. Er machte sich zum Anwalt der Zuschauer, die nicht zuschauen sollten, sondern zum Publikum werden sollten – zur res publica.«

Die Satire und der Witz verschwanden später aus dem »Augenzeuge«, ebenso wie der kritische, unabhängige Geist. Maetzig gab schon 1947 die Leitung der Wochenschau ab und drehte mit den Thälmann-Filmen »Sohn seiner Klasse« (1952) und »Führer seiner Klasse« (1954) die wohl wirkungsmächtigsten Propaganda-Epen der DDR. Ich sah diese effektvolle, geschichtsklitternde Heldenverklärung schon als Schüler und erinnere mich an meine Ergriffenheit, wenn am Ende hinter Thälmann, der zur Hinrichtung geführt wird, die Rote Fahne aufleuchtet. Der Arbeiterführer schwor mit seinem Leben und seinem Tod die Nachgeborenen auf den realen Sozialismus ein. So habe ich Maetzig auch meine frühen Seherfahrungen mit »Thälmann« beschrieben, als eine historische Rechtfertigung der Gegenwart. Er entgegnete sehr entschieden:

KURT MAETZIG: »Ich bin ein schlechter Verteidiger für den Thälmann-Film, ich finde ihn selbst ziemlich schrecklich. Es ist auch der einzige Auftragsfilm, den ich gemacht habe. Er trägt nicht so sehr meine Handschrift, vielmehr lässt sich aus ihm ablesen, was die damalige Kulturpolitik anstrebte.«

Für aufwendige Produktionen wie die beiden Thälmann-Filme war das DEFA-Studio bestens gerüstet, mit seinen erfahrenen Gewerken und einer funktionierenden, arbeitsteiligen Struktur. Ob ein Filmmonopolist wie die DEFA nicht von vornherein auf die lückenlose Kontrolle von Kreativität ausgerichtet war, wollte ich von Maetzig wissen.

KURT MAETZIG: »Das war natürlich auch der andere Hintergedanke bei der Sache. Ein Staat existierte noch nicht, aber die Entwicklung lief darauf hin. Natürlich ist eine zentralisierte Produktion, wie es auch auf anderen Gebieten der Wirtschaft gewesen ist, leichter zentral zu steuern, das war wohl auch einer der Gründe dafür.«

Ich bin diesem hochgebildeten, sozialistischen Intellektuellen, dessen Persönlichkeit mindestens so fesselnd war wie sein Werk, immer wieder begegnet. Im Jahr 2001 moderierte ich eine Veranstaltung zu seinem 90. Geburtstag mit vielen seiner Darsteller und Darstellerinnen wie Alfred Müller



»Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse« mit Günther Simon

und Eva-Maria Hagen, ebenso die Ehrenpreisverleihung der DEFA-Stiftung 2010 im Kino Babylon. Ich bewunderte seine geistige Präsenz, seine Weltläufigkeit, seinen analytischen Verstand. Es war ihm bewusst, dass er mit seiner Biografie, mit seinen Filmen, mit dem ehrlichen Realismus und der tönenden Propaganda, mit seiner unerschütterlichen Treue zum System und seinem kritischen Blick fast symbolhaft für die Widersprüche des ganzen Jahrhunderts stand. Wohl auch deshalb gab er lange Zeit so bereitwillig und unumwunden Auskunft.

Gern hätte ich noch ein ausführliches Gespräch mit ihm geführt. Auf meine Anfrage antwortete der 100-Jährige umgehend, eine der schönsten Absagen meines Berufslebens:

»Sehr geehrter Herr Elstermann, nehmen Sie meinen besten Dank für Ihren freundlichen Brief, auch wenn ich auf Ihr Angebot nicht eingehen kann. Ich habe zur Vergangenheitsthematik schon zu viele Interviews gegeben. Mein öffentlicher Gesprächsladen ist nun geschlossen. Alles Gute für Sie und Ihre Arbeit!

Kurt Maetzig, 26. Okt. 2011«

Im Jahr darauf, am 8. August 2012, ist Kurt Maetzig gestorben.

Uneingeschränkt und leidenschaftlich liebe ich die Schauspielerinnen und Schauspieler der DEFA. Wenn es so etwas wie einen DEFA-Studiostil gab, dann wurde er von ihnen geprägt, vom klugen Spiel dieser gut ausgebildeten, mitdenkenden Darsteller. In der DDR, dem letzten Wirkungsort Bertolt Brechts lebend und arbeitend, hinterfragten sie in seiner Tradition ihre Rollen, erkundeten soziale Hintergründe der Figuren und spielten dieses erworbene Wissen immer mit. Fast alle standen auch auf der Bühne, waren intensive Proben und Auseinandersetzungen mit den Texten gewohnt und betrachteten das Theater als ihre eigentliche Heimat. Das zeigen diese Interviews deutlich.

Als »Star« sah sich niemand von ihnen. Diesen Begriff, in der DDR als elitär und bürgerlich verpönt, empfanden viele von ihnen sogar als eine Art Beleidigung, so als würde man einen ernstzunehmenden Schauspieler heute als »Prominenten« abtun. Sie sahen sich als gute, professionelle Arbeiter im Dienst der Stoffe, hatten einen Beruf und eine Berufung. Dagmar Manzel, heute ohne Frage ein Star an der Komischen Oper und im Fernsehen, ist noch immer stolz darauf, einen Facharbeiterabschluss als Schauspielerin zu besitzen. Die »Ernst Busch« wurde erst 1981, kurz nach Dagmar Manzels Studienzeit, zur Hochschule.

In den frühen DEFA-Filmen überwiegt noch der Ufa-Stil, der sich mit den neuen politischen Aufgaben verband. Doch spätestens in den 60ern, mit dem Auftreten neuer, junger Gesichter wie Annekathrin Bürger, Angelica Domröse, Jutta Hoffmann, Manfred Krug und Armin Mueller-Stahl kommt jener unverkennbare DEFA-Ton in die Produktionen, jenes uneitle, realistische und ungekünstelte Spiel.

Vielleicht liegt es an der gründlichen Theaterschulung, dass viele der DEFA-Schauspielerinnen und Schauspieler hervorragende Sprechkünstler waren und sind, mit wunderbaren Stimmen, die ich immer noch im Ohr habe: den weichen, ausdrucksvollen Bass von Kurt Böwe, die glasklar-präzise Artikulation von Dieter Mann, den Reichtum an Modulationen von Jutta Wachowiak. Schade, dass damals die Hörbücher noch nicht erfunden waren, aber einige Schallplattenaufnahmen gibt es.

Leider wurden bei der DEFA die Filme wegen der lauten Kamerageräusche grundsätzlich nachsynchronisiert, zwar von den Darstellern selbst, aber in steriler Tonstudio-Atmosphäre. Manchmal klingt das gar nicht wie der Soundtrack des Films, sondern wie die Kommentarspur aus einem ganz anderen akustischen Universum.

Ich verspüre zu vielen Schauspielern ein trügerisches, naturgemäß einseitiges Gefühl der Vertrautheit. Auch nach vielen Berufsjahren passiert es

mir manchmal, dass ich einen mir persönlich gar nicht bekannten DEFA-Darsteller auf der Straße wie einen alten Freund grüße. In der Regel grüßen sie freundlich zurück.

Im Ensemble der DEFA glänzten exzellente Darsteller auch in kleineren Rollen. Zur Schönheit von »Solo Sunny« gehört auch das einfühlsame, nie lächerliche Porträt, das Dieter Montag vom schlichten, grundehrlichen, unglücklich liebenden Taxifahrer Harry zeichnete. Auch wenn ich Schauspielerinnen und Schauspieler wie Romy Schneider, Alain Delon und Claudia Cardinale glühend verehrte, geliebt habe ich Manfred Krug, Jutta Hoffmann und Annekathrin Bürger. Die Gespräche mit ihnen sind hier versammelt, auch wenn Sie beim Lesen auf die großartigen Stimmen verzichten müssen.

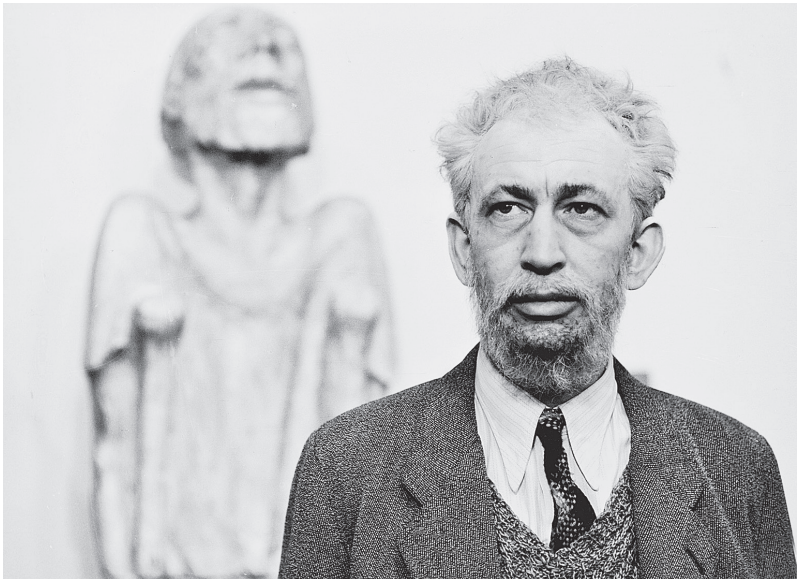
Einen Helden meiner Kinojugend habe ich erst kennengelernt, als er im Grunde schon ein ganz anderer war, verwandelt und neu geboren, Fred Düren. Zu seiner Glanzzeit im Deutschen Theater war ich ohnehin noch zu jung. Ich kenne die legendären Inszenierungen mit ihm leider nicht, weder »Der Frieden« noch seinen berühmten »Faust«, inszeniert von Wolfgang Heinz und Adolf Dresen, dem Vater von Andreas Dresen.

Aber ich sah Düren als einen schmerzlich zerrissenen »Lear« auf der Bühne des Deutschen Theaters. Am Ende stand er in völliger Einsamkeit da, von dunkler Leere umgeben, blind und verloren, ein unvergessliches Erinnerungsbild.

Im Kino sah ich ihn schon als Widerstandskämpfer in Heiner Carows antifaschistischem Kinderfilm »Sie nannten ihn Amigo« (1958), in Märchenfilmen wie »Der große und der kleine Klaus« (1971) und als den »Fliegenden Holländer« (1964). In dieser eigenwilligen Opernverfilmung sang Düren zwar nicht selbst, aber er gab der Titelfigur etwas, das vielleicht nur dieser Schauspieler auf so scheinbar leichte Art zu zeigen vermochte, das ganze tragische Gewicht eines Schicksals, weit über den Augenblick hinausweisend, den wir sehen.

In Ralf Kirstens mehrere Jahre verbotenem, experimentellem Film »Der verlorene Engel« (1966/71) spielte er den von den Nazis verfeimten Künstler Ernst Barlach, dem er erstaunlich ähnlich sah. Sein Spiel war so intensiv, so bitter, auf beredte Weise wortkarg, dass Düren in meiner Erinnerung immer auch Barlach in seiner schlimmsten Bedrängnis und Not sein wird.

Zuletzt war Düren auf der Bühne des Deutschen Theaters im »Kaufmann von Venedig« zu sehen. Er spielte in diesem heiklen Stück die oft missbrauchte Figur des Juden Shylock scharf, hochintelligent, mit einer verzweifelten



»Der verlorene Engel« mit Fred Düren

Würde. Im Rückblick erscheint diese Rolle, wie auch sein inhaftierter Jude in »Die Grünstein-Variante«, wie eine Probe für den großen persönlichen Wandel, den Düren Mitte der 80er Jahre vollzog. In einer tiefen Krise trat er zum jüdischen Glauben über, zog nach mehreren Israel-Reisen endgültig nach Jerusalem, wo er sehr bescheiden und zurückgezogen lebte.

Nach Berlin kam er nur noch selten. Im völlig überfüllten großen Saal der Akademie der Künste am Hanseatenweg war ich 2004 bei einer seiner Lesungen. Viele Freunde und Kollegen waren gekommen, auch Jutta Wachowiak, mit der er auf der Bühne des Deutschen Theaters gestanden hatte. Im Film »Käthe Kollwitz – Bilder eines Lebens« spielte er den Ehemann der Künstlerin, die von Jutta Wachowiak verkörpert wurde. Sie erinnert sich an die Metamorphose des berühmten Kollegen:

»Fred war weg vom Alkohol und hörte auch auf zu rauchen, also er wurde immer asketischer. Das war mir fast unheimlich, ich konnte es überhaupt nicht zuordnen, wie ich überhaupt, am Anfang, muss ich wirklich sagen, seine plötzliche Neigung zur Religiosität etwas misstrauisch sah. Er schien plötzlich irgendetwas ersetzen zu wollen. Ich weiß, dass er jetzt ganz bestimmt aufrichtig von dieser Überzeugung durchdrungen ist, darum sieht er auch so schön aus, weil er mit sich identisch ist.«

Früher war diese Identität von der Kunst bestimmt worden, von den großen Rollen. Ob etwas von diesem Erbe noch in ihm lebe, fragte ich ihn.

FRED DÜREN: »Diese Identität ist auf jeden Fall da, aber heute sieht das anders aus. Ich würde heute sagen, Theater ist für mich nicht mehr wichtig, ob Theater überhaupt wichtig ist, ob Kunst überhaupt wichtig ist – das ist eine Frage. Man kann nicht sagen, man soll das alles abschaffen. Das geht ja gar nicht, da hängen ganze Industriezweige dran, man kann das nicht. Es muss sein, aber jeder muss sich entscheiden.«

Düren hatte sich entschieden, dieser Weg zum Glauben hat ihm das Leben gerettet:

FRED DÜREN: »Ja, das brauchte ich vielleicht, manche brauchen es nicht, das muss jeder wissen. Mir war das eine große Hilfe und eine große Kraftquelle auch.«

Mit weißem Bart, im schwarzen Anzug und mit Kippa saß Düren auf der Bühne der Akademie. Er las schwer verständliche religiöse Texte, mit dem Finger den Zeilen folgend, manchmal für Erklärungen innehaltend, die aber auch geheimnisvoll waren. Ich fragte ihn, warum er diese Auswahl getroffen habe?

FRED DÜREN: »Der eine Mann kann es annehmen für sich und der andere kann es verwerfen, das ist nicht mein Problem, aber meine Aufgabe ist, mal auszusprechen, was wichtig ist. Das war ja nur ein Sandkörnchen im großen Getriebe, nicht wahr ... aber was soll man machen?«

Materielle Werte bedeuteten Düren nichts mehr, auf die Wirren der Vergangenheit sah er mit Gelassenheit zurück. Er vermisse nichts von dem, was einst seinen Ruhm ausmachte, und er wollte auch nicht mehr darüber sprechen, was ich doch so gern getan hätte. Ich war irritiert und etwas enttäuscht von dem Gespräch und verstand erst später, was nicht nur für Fred Düren zutrifft: Die Rollen großer Schauspieler gehören uns mehr als ihnen. Nach all den bedeutenden Figuren, dem Einfühlen in fremde Leben und Geschichten, war dies nun die endgültige und befreiende Wandlung, in der Fred Düren vollständig aufgegangen ist:

FRED DÜREN: »Wenn man so über 40 Jahre Theater gemacht hat und dann merkt, was man eigentlich versäumt hat, und man ist zu alt. Man kann das alles nicht so nachholen – also, das ist schon der Weg ...«

Fred Düren stand nach seinem Weggang nie wieder vor einer Filmkamera und spielte keine Bühnenfigur mehr. Er ist im März 2015 in Jerusalem gestorben, im Alter von 86 Jahren.

* * *

Alle hier abgedruckten Interviews sind Momentaufnahmen. Sie spiegeln, was die Befragten und der Fragende in diesem Augenblick empfanden und dachten. Manches hätte nur wenige Jahre später vielleicht anders geklungen. Auch die Erinnerung an die DEFA ist dynamisch, sie verändert sich mit den Jahren und den Erfahrungen, die ihre Mitarbeiter später machten. Hier stehen die Ansichten der Künstlerinnen und Künstler widerspruchsvoll nebeneinander, jede hat für mich ihre Gültigkeit und ihre Wahrhaftigkeit. Wie unterschiedlich sind allein die Erinnerungen an den Regisseur Heiner Carow in diesem Buch! Sie reichen von väterlich und fürsorglich bis zu diktatorisch. Jeder, der mit ihm arbeitete, hat ein anderes Bild von ihm und vermutlich trifft jedes zu. Es ist eine sehr persönliche Auswahl, die natürlich keine Vollständigkeit behaupten kann. Große DEFA-Künstler wie Konrad Wolf lebten zu Beginn meiner Berufstätigkeit schon nicht mehr. Es gibt inzwischen viele Bücher über die DEFA, Gesamtdarstellungen und Biografien. Ich wollte auch auf Erbstücke der DEFA aufmerksam machen, die weniger im Licht stehen, wie die Dokumentarfilme oder die Filme für Kinder und Jugendliche.

Die Gespräche wurden manchmal per Du und manchmal per Sie geführt, so wie es das jeweilige Sendeformat erfordert oder erlaubt hat. Ich wünschte, es kämen hier mehr Frauen zu Wort, aber die DEFA war bis zum Schluss vor allem ein Männerbetrieb. Für die bessere Lesbarkeit wurden die Gespräche gekürzt und stilistisch leicht bearbeitet, wo es möglich war unter Mitwirkung der Partnerinnen und Partner, deshalb können die Sendefassungen und die Druckfassungen in einigen Details voneinander abweichen.

Knut Elstermann

IM GESPRÄCH

CORINNA HARFOUCH

Ich verabredete mich mit Corinna Harfouch zu einer Baustellenbesichtigung. Nie hätte ich erwartet, mit ihr mal über Schutt, Sandberge und Farbdosen zu steigen. In der Schorfheide, wo die Schauspielerin lebt, zeigte sie mir im Nachbardorf einen Saalbau, außen eine graue Fassade, innen hämmerten und malerten die Arbeiter. Schwer vorzustellen, dass hier, in diesem staubigen Raum mit seinen nackten Wänden gerade ein Traum von Corinna Harfouch in Erfüllung geht. Es entsteht ein Veranstaltungsort für Lesungen, Konzerte, Filmvorführungen, Diskussionen, immer mit den Dorfbewohnern zusammen geplant und gebaut.

»Das muss man ganz, ganz sachte anpacken«, sagte sie, »da darf man wirklich keinen Fehler machen, denn darum geht es mir: mit den Leuten von hier etwas zu veranstalten und etwas zu lernen. Denen nicht zu erzählen, wie das Leben so läuft, sondern eher umgekehrt. Da braucht man Zeit, Fingerspitzengefühl, da kann man auch nicht mit dem medialen Holzhammer kommen. Der Raum ist so voller Geschichten. Das interessiert mich einfach, da muss man nochmal ganz andere Dinge können, wenn man sich aus der Komfortzone begibt. Das merke ich jeden Tag, wenn ich hier bin. Die Leute interessiert es natürlich überhaupt nicht, ob ich morgen vielleicht eine Filmpremiere habe. Das ist auch gut so. Ich bin ganz befreit und erleichtert, dass das gar kein Thema ist. Und dass ich mich bewähren muss, im direkten Gespräch, mit dem, was ich tue, was ich verspreche und auch halte. Es ist ein bisschen wie nach Hause kommen.« Halb ironisch fügte sie hinzu, sie stamme ja »aus einfachen Verhältnissen«.

Corinna Harfouch, geboren in Suhl, aufgewachsen im sächsischen Großenhain, wurde nach dem Abschluss der Schauspielschule 1981 zu einer der besten und bekanntesten Schauspielerinnen des Landes. Ich bewunderte sie 1983 als schwangere Lady Macbeth in Heiner Müllers Volksbühnen-Inszenierung, eines der größten Theatererlebnisse meines Lebens. Sie war von einer ganz in sich ruhenden, unangreifbaren Mutwilligkeit, die bis heute für ihr Spiel typisch ist, für diese Autonomie jenseits aller gängigen Maßstäbe.

Sie spielte kleine, einprägsame Rollen in Filmen von Roland Gräf wie »Haus am Fluss« und »Fallada – Letztes Kapitel« und die Hauptfigur in Siegfried Kühns »Die Schauspielerin«, eine ihrer stärksten Rollen in der DDR. Eine aufrichtige Frau, die sich in der Nazizeit für ihre Liebe zu einem Juden entscheidet und selbst als Jüdin lebt. Beim Festival in Karlovy Vary wurde sie



»Die SchauspielerIn« mit Corinna Harfouch und André Hennicke

dafür als beste Darstellerin ausgezeichnet. In »Treffen in Travers« von 1989, ein DEFA-Historienfilm über Georg Forster, spielte sie die Frau des Revolutionärs. Es war das Regiedebüt von Michael Gwisdek, mit dem sie bis 2007 verheiratet war. Jeder DDR-Bürger verstand die politischen Anspielungen in dem Film, den spießbürgerlichen Verrat an der Revolution, die Klage über die bleierne Zeit im Lande.

Wenn ich mich heute an diese Rollen erinnere, dann staune ich darüber, dass es nur wenige Jahre bis zur Wende waren, in denen sie sich mit großer Sicherheit und absoluter Selbstverständlichkeit ganz nach vorn spielte, im Theater und im Film. Nach dem Ende der DDR ging es für sie weiter, in vielen Produktionen war sie zu sehen.

In Frankreich würde man einer Schauspielerin wie ihr jedes Jahr drei Filme auf den Leib schreiben, man denke nur an die vielen Auftritte für Isabelle Huppert. In Deutschland machte ihr zum Glück Regisseur Jan-Ole Gerster (»Oh Boy«) mit »Lara« 2019 das Geschenk einer angemessenen Hauptrolle zum 65. Geburtstag.

Sie spielt diese Lara als eine Einsame ohne Zugang zu ihren Gefühlen, enttäuscht von sich und vom Leben, schroff und verletzend, aber auch faszinierend in ihrer schonungslosen Ehrlichkeit, die diese Frau mit Corinna

Harfouch gemein hat. Dabei belässt die Schauspielerin ihrer Figur wie fast immer etwas Geheimnisvolles. Zum zweiten Mal, 30 Jahre nach ihrem Erfolg mit dem Film »Die Schauspielerin«, wurde sie dafür in Karlovy Vary als beste Darstellerin geehrt.

Unangenehm wird es für Corinna Harfouch, wenn man ihr vorschreiben will, was sie zu tun habe, wenn man ihr erklären will, was sie lieber selbst über die Figur entdecken möchte. Diesen Freiraum findet sie heute eher im Theater als im Film, weshalb sie wieder mehr auf der Bühne zu sehen ist, etwa im Deutschen Theater in Berlin. Dessen Intendant Ulrich Khuon sagte mir über sie:

»Corinna ist ja weit über ihre Aktivität als Schauspielerin auch eine Anstifterin. Sie ist eine, die Leute zusammenbringt, im Grunde auch eine Art Geheimintendantin. Sie hat eine hohe politische Energie, sie will hineinwirken in die Gesellschaft, sie will viel riskieren, sie will nicht auf der sicheren Seite sein. Grundsätzlich, glaube ich, ist sie gegenüber Autoritäten, also auch Intendanten, überhaupt leitendem Personal sehr skeptisch. Sie ist ein sehr frei sein wollender Mensch, was ich respektiere und gut finde. Nur wenn sie wirklich von Beginn an schon Teil des Nukleus ist, also der Entwicklung, dann macht es große Freude und ist auch ein bisschen anstrengend gelegentlich. Das soll es aber auch sein.«

* * *

Corinna, du hast schon sehr früh beim Theaterspielen deine Bestimmung, deine Sicherheit und deine Bestätigung gefunden. Wie war das genau?

Ich empfand es als Kind als extrem wohltuend und schön, sah es als meine eigentliche Welt an, wenn ich Theater gespielt habe, im Pioniertheater Großenhain »Natalia Saz«. Für mich war es die Rettung, ich war absolut obsessiv beim Theaterspielen. Einfach dort zu sein. Das Proben. Jemand anders zu sein, zu spielen. Spielenderweise irgendetwas zu begreifen. Du spielst und die anderen gucken in dem Moment zu. Und du bist auf eine komische Weise ausgestellt, aber eben auch geschützt. So habe ich das immer empfunden, und da fühle ich mich am wohlsten.

Die Kunst also als etwas zutiefst Existentielles?

Ja, zu Hause war das ja nicht so schön, und in der Schule auch nicht, also, ich bin nie sitzengeblieben, aber manchmal war es auch schon knapp. Ich hatte einfach keine guten Zensuren. Aber ich war nicht so ein fröhlicher, Keine-guten-Zensuren-Abenteuer-Held, sondern ich wusste einfach nicht,

wie man das macht. Ich wusste nicht, wie man lernt. Mein Vater ist Lehrer, meine Mutter auch. Es ist wirklich erstaunlich, dass sie mir das nie beigebracht haben, aber die haben mir gar nichts beigebracht. Die hatten eine so unglückliche Ehe – ich würde ja sagen, das hat alles was mit dem Krieg zu tun. Die kamen aus dem Krieg und waren furchtbar jung, dann sind die aufeinander gestürzt. Kannten sich gar nicht, und bekamen vier Kinder. Kriegskinder, würde ich sagen. Wir vier Kinder dieser beiden Menschen, die sich besser getrennt hätten, um einfach nochmal was anderes kennenzulernen ... und da auf einmal lichtete sich das beim Spielen alles. Da war man auch gut und es war lustig und hell. Ich hab eben erfahren dürfen, das ist mein Platz.

An der Schauspielschule in Berlin wurdest du zunächst abgelehnt und hast erstmal voller Ehrfurcht vor diesem Gottesurteil deine Hoffnungen begraben?

Deshalb hab ich dann Krankenschwester gelernt, auch sehr schön, ich habe eine Krankenschwester in mir drin, zu keinem unbeträchtlichen Anteil. Das ist schon etwas, was mich sehr bestimmt. Ich interessiere mich unglaublich für Körper, auch für Schnitte. Ich mag gerne Operationen sehen. Ich war, glaube ich, gar nicht schlecht als Krankenschwester. Hoffentlich war das so. Aber es gab schon diese Sehnsucht nach dem Spielen. Und da handelte es sich immer um Theater, nur um Theater. Dann habe ich es Jahre später nochmal an der Schauspielschule versucht und dann eben geschafft. Gott sei Dank.

Dieses wache Bewusstsein für die physische Seite unserer Existenz nimmst du mit in dein Spiel, du bist eine sehr reflektierte und zugleich sehr körperliche Schauspielerin. Kannst du diesen Moment beschreiben, wenn sich vor der Kamera und auf der Bühne diese Präsenz entfaltet?

Du erlebst etwas, wenn es gut geht, das wirklich süchtig macht. Du bist in einer Art von Konzentration, wo dir alles gelingen kann. Es ist ein ganz sonderbarer, drogenhafter Rausch, würde ich mal sagen. Ich nehme keine Drogen und habe auch noch nie welche genommen, ich stelle es mir nur so vor – es ist definitiv meine Droge. Das klappt nicht jedes Mal. Aber es ist eine Sorte Glück, wenn man es schafft – das ist wirklich mit absolut nichts zu vergleichen. Wie im Traum, alles gelingt, alles! Und man denkt es sich nicht aus, die Ratio ist da weg. Deine Intuition nimmt dich an die Hand und du kannst keine Fehler machen, wenn du in diesen Idealzustand kommst.

Es erscheint fast unglaublich, dass dein Aufstieg erst in den 80er Jahren begann, so präsent und erfolgreich warst du in der DDR. Als Star sahst du dich aber dennoch nie?

Ich bin immer sehr hellhörig für Neid, wahrscheinlich weil ich aus einer Kleinstadt komme. Ich habe dann eher das Gefühl, dass ich mich entschuldigen muss. Schon als ich bei Heiner Müller »Macbeth« gemacht habe, da ist mir das sehr zugetragen worden. Ich empfand es, als hätte ich eine Auszeichnung zu Unrecht erhalten. Ich habe nie die Chuzpe gehabt, das wie im Höhenflug zu genießen. Ich habe diese Sorte Eitelkeit nicht. Ich habe sicherlich viele andere, aber es wurde einem ja auch in der DDR nicht wirklich unter die Nase gerieben, dass man jetzt etwa ein Star ist. Ich war auch stark eingebunden, hatte Familie, Kinder. Du empfindest nur, dass du wahnsinnig viel arbeitest und Gott sei Dank diese schöne Arbeit machen kannst.

Der DEFA-Film »Treffen in Travers« entstand in der Endphase der DDR, ein historischer Film, den wir aber als eine Gegenwartsgeschichte sahen.

Das war uns klar. Ich glaube nicht, dass all die Leute, die in der DDR Filme gemacht haben, die dann wegen ihrer Brisanz verboten wurden, es mit dieser Absicht gemacht haben. Genauso wollten wir auch einfach nur eine Geschichte erzählen, die natürlich etwas mit uns zu tun hatte. Heiner Müller hat das intensiv betrieben, in den historischen Stoffen Gegenwart zu erzählen. So war es auch bei uns, diese Beschäftigung mit der Französischen Revolution und der Frage nach der Freiheit des Einzelnen. Wir haben diesen Film in dem Bewusstsein gemacht, dass es natürlich ein politischer Film ist.

Wie verliefen denn die Dreharbeiten zu diesem Film, mit Michael Gwisdek bei seinem Regiedebüt?

Ich hatte diesen Regisseur ja zu Hause. Michael war wirklich obsessiv in seinem Leben, in allem, was er getan hat und furchtbar ausschließlich. Wenn man da irgendwie einen anderen Gedanken hatte, vielleicht an eine eigene Arbeit daneben, an die Kinder oder gar an Freunde außerhalb dieser Werkstatt »Treffen in Travers«, dann gab es Krach. Das war einfach so. Es wurde der Schlüssel von innen rumgedreht, es wurde für dieses Projekt gelebt und jeder Schritt heraus war ein Anlass zum Krachschlagen.

Für Hermann Beyer als Georg Forster ist der Film das Beste, was er je gemacht hat. Wo steht der Film für dich?

Ich würde jetzt nicht sagen, dass es das Beste ist, aber es war das erste Mal, dass man eine Art von Freiheit beim Machen empfunden hatte. Das stimmt