

Anett Werner

Zeige mir, wie Du wohnst und ich will Dir sagen, wer Du bist

Wohnräume in den DEFA-Filmen *Der Untertan* und *Corinna Schmidt*

"Sage mir, wie Du wohnst und ich will Dir sagen, wer Du bist" – Die treffende Formulierung schrieb der umtriebige Architekturpublizist Max Osborn nach einem Besuch in Peter Behrens' Villa in Neubabelsberg in dem Gesellschafts- und Modejournal *Die Dame* nieder.¹ Zwischen 1912 und 1923 öffneten prominente Berliner für *Die Dame* ihre Türen und gewährten dem Leser Einblick in ihre Privatgemächer. Von Waldemar Titzenthaler wurden unter anderem die Wohnungen von Filmgrößen wie Henny Porten, Asta Nielsen, Fritz Lang und Thea von Harbou photographisch portraitiert.² Hier trat die Home Story, die noch hundert Jahre später in verschiedenen Fernsehformaten weiterlebt, ihren Siegeszug durch die Medienlandschaft an. Dem Wohnen als Lebensmittelpunkt des "Bürgerlichen-Wohn-Ichs"³ weist auch Walter Benjamin in seinem *Passagen-Werk* im Kapitel *Interieur* einen hohen Stellenwert zu: "Das Schwierige in der Betrachtung des Wohnens: daß darin einerseits das Uralte – vielleicht Ewige – erkannt werden muß [...] und daß auf der anderen Seite [...] im Wohnen in seiner extremsten Form ein Daseinszustand des 19. Jahrhunderts begriffen werden muß. Die Urform allen Wohnens ist das Dasein nicht im Haus sondern im Gehäuse. Dieses trägt den Abdruck seines Bewohners. Wohnung wird im extremsten Falle zum Gehäuse. Das neunzehnte Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig".⁴

Die folgenden Ausführungen wollen stichprobenartig belegen, dass Benjamins Betrachtungen und Osborns Sentenz auch für die im Studio simulierten Wohnräume der ostdeutschen Spielfilme der Deutschen Film AG (DEFA) Geltung haben. Nur müsste für diese die Betonung statt auf dem Wort auf der Visualisierung liegen und das Motto lauten: "ZEIGE mir, wie Du wohnst und ich will Dir sagen, wer Du bist". In gewisser Hinsicht schreibt der Film die Traditionslinie des 19. Jahrhunderts, wie sie Walter Benjamin skizziert hat, im audiovisuellen Medium fort. Scheinbar beiläu-

fig zusammengestelltes Interieur in Wohnräumen, verstanden als "Gehäuse" oder "Etui" im Sinne Benjamins, dient der Charakterisierung der Bewohner, die im Spezialfall sogar bis zu ihrer Diskreditierung führen kann.⁵ Die visuellen Strategien der Filmemacher sollen anhand zweier im Jahr 1951 produzierter Literaturverfilmungen der DEFA vorgestellt werden: dem *Untertan* von Wolfgang Staudte und *Corinna Schmidt* von Arthur Pohl. Während Staudtes Filmadaption einen festen Platz in der internationalen Filmgeschichte eingenommen hat und beinahe genauso bekannt ist wie der gleichnamige Roman von Heinrich Mann aus dem Jahr 1914, war Pohls Verfilmung des Fontane-Klassikers *Frau Jenny Treibel* oder "*Wo sich Herz zum Herzen find't*" von 1892 zu keiner Zeit ein größerer Erfolg beschieden. Dennoch stehen beide Filme in enger Beziehung zueinander. Sie wurden zur gleichen Zeit in den Babelsberger Filmateliers gedreht und von einem eingespielten Duo, den renommierten Szenenbildnern Erich Zander (1889-1965) und Karl Schneider (1916-1996) ausgestattet und in Szene gesetzt.⁶ Teilweise teilten sich die Filmemacher markante Requisiten und einzelne Möbelstücke bis hin zu kompletten Studiobauten,⁷ die dem Publikum überzeugend ein Setting des späten 19. Jahrhunderts präsentierten.

Der vorliegende Essay konzentriert sich auf die szenographischen Aspekte in beiden Kinofilmen. Im Zentrum steht die Frage, wie Zander und Schneider die im Atelier errichteten historistischen 19.-Jahrhundert-Wohnarchitekturen ihrer zumeist negativ konnotierten Filmprotagonisten gestalteten und welches Deutungspotential sie entfalten. Auf der Basis von Interieuranalysen soll gezeigt werden, mit welcher Raffinesse die Filmemacher visuelle Konzepte entwickelten, um gerade Negativräume als solche erkennbar dem Rezipienten vor Augen zu führen. Der erste Teil des Essays untersucht das Szenenbild im *Untertan* und richtet das Interesse vor allem auf das Agieren verschiedener Kunstwerke wie Gemälde und Plastiken im Filmraum,

wohingegen der zweite Teil sich mit filmischen Kontrasträumen in *Corinna Schmidt* auseinandersetzt.⁸

Zwischen Kaiserbildern und Liebespaaren – Agierende Requisiten im *Untertan*

Wolfgang Staudte eröffnet seine kongeniale *Untertan*-Verfilmung mit dem elterlichen Salon des Hauptakteurs, Diederich Heßling. Die erste Szene des Films blendet auf und die Kamera erfasst ein mit gründerzeitlicher Opulenz eingerichtetes repräsentatives Zimmer. In einer langsamen Kamerafahrt tastet sich die Linse an allerhand Familienportraits, Büsten, bronzenen Salonstatuetten, Palmen, einer hölzernen Balustrade, schweren Vorhängen und behaglichen Fauteuils entlang. Am Schluss verweilt das Bild auf einem oval gerahmten Portrait Kaiser Wilhelms I. – im mittleren Alter. Sein Bildnis wird flankiert von Prunkspiegeln mit aufgesetzten Kronen und zwei Bronzestatuetten. Unter dem Herrscher ruht auf einer neobarocken Kommode die Photographie eines Babys. Die Kamera verbleibt in dieser Position und der Filmtitel blendet ein (Abb. 1). Akustisch begleitet werden die Filmbilder von einer larmoyanten Melodie, die sich leitmotivisch durch den Film zieht, und immer dann aufklingt, wenn Diederich Heßling seine sonst so eisern verborgenen Gefühle offenbart.⁹ Vor dem Kaiserportrait wechselt das Motiv jedoch abrupt in einen zackigen Marsch. Der akustische Raum vermittelt dem Zuschauer schon zu Filmbeginn die zwei Gesichter des "Untertans", bevor er überhaupt – in Gestalt von Werner Peters – das erste Mal zu sehen ist. Der Filmheld selbst oszilliert zwischen zwei Extremen, einerseits der inneren Verletzlichkeit und andererseits Härte und Konsequenz, mit der er gegen seine Untergebenen vorgeht. Sein ambivalenter Charakter bewegt sich stets zwischen Scheitern und Sadismus.

Ein Blick in die erste Fassung des Drehbuchs vom 30. Januar 1951 verdeutlicht, dass die oben skizzierte Eröffnungssequenz mit wenigen Abweichungen im Ansatz so geplant war: "Aufblende. 2. Ein Kinderbild im Stil der neunziger Jahre: Nacktes Baby auf Eisbärfell. Samtrahmen mit Messingbeschlag. Darüber der Titel des Films DER UNTERTAN. Während die Kamera langsam in die Totale eines gutbürgerlichen Wohnraumes der gleichen Epoche mit wilhelminischer Überla-

denheit zurückfährt – blenden sich die weiteren Titel des Films ein".¹⁰



(Abb. 1) Kaiser Wilhelm I. im Salon Heßling, Screenshot, *Der Untertan* 00 00 29.

Im Unterschied zu dieser Szenenbeschreibung entschieden sich die Filmemacher im Laufe des Produktionsprozesses dafür, zuerst den Wohnraum einzuführen und danach die Filmtitel einzublenden, die negative Ausstrahlung bleibt indes erhalten. Die ursprüngliche Widmung "Dem Gedächtnis an HEINRICH MANN" wurde von Wolfgang Staudte verworfen.¹¹

Das von der Kamera fokussierte Kaiserbildnis weist im Voraus die Bewohner des Salons als Repräsentanten des Wilhelminismus aus, ehe sie selbst in Erscheinung treten. Die prominent in Szene gesetzten bürgerlichen Wohnaccessoires gehen über eine bloße dekorative Funktion hinaus, denn sie verleihen dem Raum einen preußisch-nationalistischen Charakter. Dafür sprechen auch die beiden verkleinerten Imitate der Statuen des Großen Kurfürsten und Waldemars des Großen auf der Kommode. Die monumentale Originalplastik Friedrich Wilhelms von Brandenburg, der den Beinamen der Große Kurfürst nach der siegreich geführten Schlacht bei Fehrbellin im Schwedisch-Brandenburgischen Krieg 1675 erhielt, schuf der Bildhauer Fritz Schaper für die von Kaiser Wilhelm II. in Auftrag gegebenen Berliner Siegesallee. Bis 1901 entstanden unter der künstlerischen Leitung Reinhold Begas' 32 marmorne Denkmalgruppen zu Ehren brandenburgisch-preußischer Herrscher für die 750 Meter lange Prachtstraße. Von Begas stammt auch das Standbild des Markgrafen Waldemars von Brandenburg – "die Symbolfigur der ruhmreichen märkischen

Geschichte¹² – das ebenfalls in der despektierlich auch als Puppenallee bezeichneten Siegesallee zur Aufstellung kam. Filmbeginn und -schluss können als inhaltliche Klammer verstanden werden, denn das auf der Photographie dargestellte bäuchlings liegende Baby ist Diederich Heßling selbst, der als ergebener Untertan unermüdlich für seinen Kaiser, Wilhelm II., Geld sammelt, um ihm ein Denkmal zu errichten. Wohin ein solch fanatischer Denkmalskult und Götzendienst führt, zeigen die von Staudte frei hinzugefügten Schlussbilder des Films, die weit über die Romanhandlung hinausweisen. Sie präsentieren in einer Totalen das errichtete Reiterstandbild seiner Majestät einmal in den Scheinwerferlichtern der Nazis und später umgeben von Ruinen und Trümmerfrauen in der Nachkriegszeit.



(Abb. 2) Kaiser Wilhelm II. in Diederich Heßlings Wohnung, Screenshot, *Der Untertan* 00 31 35.

Kaiserdarstellungen von Wilhelm I. und seinem Enkel Wilhelm II. sind eine szenographische Konstante im Film. Indem sie beinahe jeden öffentlichen und privaten Raum zieren, sind sie omnipräsent. In der Schulaula während der pathetischen Rede des Rektors versinnbildlicht der Austausch der großformatigen Portraits regierender Kaiser des Deutschen Reiches im Hintergrund das Fortschreiten der Zeit im Dreikaiserjahr, ohne dass sich der Inhalt seiner Ansprache ändert. Zunächst wird ein monumentales Altersportrait des ersten Deutschen Kaisers Wilhelm I. abgenommen, der die Regierungsgewalt von 1871 bis zu seinem Tod 1888 innehatte, und durch ein Bildnis des schwer erkrankten kaiserlichen Kronprinzen Friedrich III. ersetzt. Er war allerdings nur von März bis

Juni 1888 Deutscher Kaiser. Zuletzt muss der an Kehlkopfkrebs verstorbene 99-Tage-Kaiser seinem Sohn, dem bis 1918 regierenden Deutschen Kaiser und König von Preußen, Wilhelm II., weichen. Wilhelm II. begleitet in Form von verschiedenen Portraits den Filmhelden auf all seinen Lebensstationen. So ist er beispielsweise als Kniestück im Gerichtssaal präsent, wenn Diederich Heßling als Ankläger eine flammende Verteidigungsrede auf seine Majestät hält. Die Kamera nimmt Heßling aus leichter Untersicht und im Dreiviertelprofil auf. Durch die eingenommene Haltung wirkt er wie eine Verdoppelung seines Idols. Wilhelm II. darf auch nicht im Vereinshaus der Studentenverbindung der Neuteutonen fehlen, bei der Diederich während seines Studienaufenthaltes in Berlin schnell Anschluss findet, und er ist auch später Ausstattungstück seiner zweiten Wohnung in Berlin (Abb. 2).

Neben bildlichen Elementen, die ihre unsympathischen Besitzer als loyale Anhänger des Kaisers ausweisen, können Kunstobjekte jedoch auch komplexe dramaturgische Funktionen innerhalb des Filmgeschehens erfüllen. Auf Anraten seiner Eltern macht Diederich Heßling häufiger der befreundeten Fabrikantenfamilie Göppel in Berlin seine Aufwartung. Mit deren jugendlicher Tochter Agnes Göppel geht der Filmheld eine kurze Liaison ein. Präfiguriert und kommentiert wird die sich anbahnende Affäre durch die Großaufnahme eines porzellanen Schäferpaares, das einen fünfflammigen Kandelaber im Salon der Göppels ziert (Abb. 3).



(Abb. 3) Porzellane Liebesidylle im Salon der Familie Göppel, Screenshot, *Der Untertan* 00 13 43.

Die Kamera schwenkt hinüber zu dem am Piano sitzenden Diederich Heßling, der Agnes während einer seiner Besuche zu dem melancholischen Lied *Der schönste Platz, den ich auf Erden hab* begleitet.

In einer späteren Liebesszene zwischen Diederich und Agnes wenden die Filmemacher die gleiche visuelle Strategie erneut an; das heißt vermeintlich zufällig ausgewählte Ausstattungsstücke werden durch die Art der Inszenierung wie beispielsweise Kameraführung als Bildkommentar zum Filmgeschehen genutzt. Als Diederich Heßling nach seiner vorzeitig abgebrochenen Militärkarriere in die Hauptstadt zurückkehrt, arrangiert Agnes Göppel ein nicht ganz zufälliges Treffen mit dem "Held ihrer Träume" vor dessen Stammlokal, dem Café Bauer.¹³ In der darauffolgenden Szene sieht man die Verliebten durch den Regen spazieren, bis sie vor einem Berliner Mietshaus stehenbleiben. Diederich bittet sie hinauf in seine Wohnung, und als sie das Treppenhaus betreten, werden sie von der Kamera in der Halbtotalen vor einem bildfüllenden klassizistisch anmutenden Wandbild erfasst (Abb. 4). Vor diesem reicht Diederich ihr den Arm und während er der noch zögerlichen Agnes erklärt, er wisse, was er der Korporation schuldig sei, spricht die schlüpfrige Darstellung eines halbnackten Liebespaares im Hintergrund eindeutig eine andere Sprache. Das Fresko zeigt Amor und Psyche und der gewonnene Eindruck wird beim Zuschauer noch forciert, als die beiden die Treppe hinaufsteigen.



(Abb. 4) *Amor und Psyche* im Treppenhaus, Screenshot, *Der Untertan* 00 29 53.

Ein zweites erotisches Wandbild präsentiert die nunmehr gänzlich entblößte Psyche (Abb. 5). Es folgt eine

sanfte Überblendung und der Zuschauer sieht Agnes weinend und noch nicht wieder vollständig bekleidet auf einem biedermeierlichen Bett ruhen. Sie nimmt genau die gleiche Position ein wie Psyche auf dem Fresko in der vorherigen Einstellung. Dazu ertönt das oben erwähnte sentimentale Leitmotiv.



(Abb. 5) *Psyche wird von den Winden entführt*, Screenshot, *Der Untertan* 00 30 06.

Im Treppenhaus inszenieren die beiden Szenographen bekannte Vorlagen des französischen Klassizismus und stellen sich damit selbstbewusst in eine kunsthistorische Tradition. Das erste Fresko zeigt François Pascal Simon Gérards *Amor und Psyche* aus dem Jahr 1798 und das zweite Pierre Paul Prod'hons *Psyche wird von den Winden entführt* (um 1800). Das Bildmotiv, Amor und Psyche, war zuvor im Drehbuch festgelegt worden, nur sollte das mythologische Liebespaar dort noch als Deckengemälde das hochherrschaftliche Mietshaus ausschmücken.¹⁴ Auch im zugehörigen Szenenbildentwurf von Karl Schneider, der neben dem Szenenbildner Hans Poppe (1928-1999) hauptsächlich für Erich Zander in den fünfziger Jahren zeichnete und konstruierte, wurde die Bildidee zunächst als Deckenfresko umgesetzt (Abb. 6). Allerdings lassen die Umrisse in der architektonischen Vorstudie die Sujetwahl nur erahnen.¹⁵ Das exakte Motiv schien noch nicht festzustehen. Die erhalten gebliebenen Entwürfe zum *Untertan* sind lavierte Federzeichnungen, die überwiegend in Passepartouts gerahmt und mit Kapitälchen beschriftet sind. Der Großteil der aus dem Nachlass Erich Zanders stammenden Zeichnungen wird in der Deutschen Kinemathek Berlin asserviert. Obwohl die Blätter keine Signa-

turen tragen, werden sie Erich Zander zugeschrieben. Dessen Urheberchaft kann allerdings nicht belegt werden. Weitere fünf Szenenbildentwürfe zu diesem Film aus dem Nachlass seines Mitarbeiters Karl Schneider werden im Filmmuseum Düsseldorf aufbewahrt. Diese Zeichnungen sind ebenfalls in Feder, Tusche und Bleistift ausgeführt und in Passepartouts gefasst. Sie weisen sogar den gleichen zeichnerischen Duktus auf und stammen mit großer Wahrscheinlichkeit von der gleichen Hand. Alle Entwürfe aus dem Schneider-Nachlass tragen seine in Tusche oder Bleistift ausgeführten Signaturen. Vermutlich hat der Szenenbildner erst nachträglich im Zuge eines erstarkenden Selbstbewusstseins die Blätter signiert, die sich noch in seinem Besitz befanden. Schneider stand im Gegensatz zu Zander in der Entstehungszeit des *Untertans* erst am Anfang seiner Laufbahn. Ähnlich verhält es sich auch bei anderen Filmproduktionen wie beispielsweise der Verfilmung von Brechts Theaterstück *Mutter Courage und ihre Kinder*, bei der auch Zander und Schneider als Szenenbildner unter der Regie von Wolfgang Staudte zusammenarbeiteten.¹⁶



(Abb. 6) Karl Schneider (?), *Herrschaftliches Treppenhaus*, Entwurfszeichnung zu *Der Untertan*, 1951, Bleistift, Feder, Tusche laviert auf Papier, Berlin, Sammlung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Inv.-Nr. 116.

Im fertigen *Untertan*-Film sind die imitierten klassizistischen Gemälde aus ihrem Entstehungszusammenhang und ihrer musealen Präsentationsumgebung gelöst. Durch die Verwendung als Hintergrunddekoration im Film werden die beiden autonomen Gemälde aus dem 18. Jahrhundert in einen neuen Kontext gestellt,

in dem sie auch semantisch andere Funktionen erfüllen. An dieser Stelle ist das Szenenbild mehrdeutig und geht weit über seine charakterisierende und unmittelbar kommentierende Funktion hinaus. Die frivolen Darstellungen im Treppenhaus antizipieren das kommende Ereignis: den Liebesakt zwischen Diederich und Agnes.¹⁷ Dieser bleibt in der Filmhandlung eine Leerstelle, die durch Amor und Psyche als Stellvertreterpaar ausgefüllt wird. Darüber hinaus können die Kunstwerke als ironischer Kommentar zur Filmhandlung und zu den leeren Worthülsen Diederichs gelesen werden, dessen doppelbödiges Verhalten sie entlarven.

Obwohl Diederich am Schluss der Szene ihr sein Heirats-Versprechen im Angesicht seiner Majestät gibt, denn das obligatorische Portrait Wilhelms II. darf auch in Diederichs Wohnung in Berlin nicht fehlen, ist ihrer Romanze kein Happy End beschieden. Im Gegensatz zur mythologischen Liebesgeschichte um Amor und Psyche ist ihr Liebesglück nur von kurzer Dauer. Während sich die beiden Liebenden im gleißenden Sonnenlicht der romantischen Stimmung hingeben und in einem Kahn auf dem See treiben lassen, blendet im Anschluss das Bild über in die gleiche Landschaft an einem verregneten Herbsttag.¹⁸ Im Kontrast zur Bootsfahrt liegt der Kahn nun zwischen Trauerweiden verwaist am Ufer des Sees – ein "Bild der Einsamkeit" bemerkt an dieser Stelle lapidar das Drehbuch.¹⁹ Metaphorisch nimmt die Einstellung den weiteren Verlauf der Geschichte vorweg. Diederich lehnt die in Aussicht gestellte Vermählung mit Agnes Göppel aus Ehrgründen ab, weil sie die jungfräuliche Reinheit nicht mit in die Ehe bringt. Er kehrt in seine Heimatstadt Netzig zurück, nachdem sein Vater gestorben ist, um an dessen Stelle die Papierfabrik der Familie zu leiten. Die Wohn- und Arbeitsräume Diederichs präsentieren sich in ihrem überladen wirkenden Dekors und Pomp ähnlich dem Salon der Eltern in der Villa Heßling, und dennoch wirken die Räume durch ihr hauptsächlich neoklassizistisches Interieur moderner. Die Raumausstattung macht zwar ebenso einen gediegenen Eindruck, ist aber weit weniger mit Nippes, prunkvollen Bilderrahmen und Spiegeln überfüllt. Heßlings Privatkontor erscheint dem Betrachter übersichtlicher und zurückhaltender. Sparsam positionierte figurative Ausstattungsdetails erzeugen nahezu eine Phalanx für

Kaisertreue und Preußentum. Auf einem Vitrinenschrank steht beispielsweise eine Büste des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV., eine Nachahmung der Bronzestatuette Christian Daniel Rauchs aus dem Jahr 1843.²⁰ Der ausladende Schreibtisch auf schmalen Beinen im Privatkantor des frischgebackenen Fabrikbesizers wird geschmückt von einer Bronzestatuette Friedrich Wilhelms I., über der Biedermeiersitzgruppe finden sich Bildnisse preußischer Generäle, wie beispielsweise ein Bruststück General Bülows. Über seinem neoklassizistischen Schreibtisch thront einmal mehr das Konterfei Wilhelms II. mit Adlerhaube (Abb. 7). Das Portrait ist identisch mit dem im Restaurant Klappsch, das Diederich als Stammkunde regelmäßig besucht. "Ein altdeutsch ausgestattetes Bierlokal mit einem Kaiserbild, wie später auch in Diederichs Privatkantor", gibt an dieser Stelle schon das Drehbuch vor.²¹



(Abb. 7) Diederich und seine Majestät, Screenshot, *Der Untertan* 00 55 10.

Besonders auffällig sind die Filmräume im *Untertan*, die ohne solche Bildreferenzen auskommen. Zu denen gehört der Salon der Göppels und der des Alten Buck, ein Altliberaler wie Vater Göppel und ehemaliger Freund des verstorbenen Familienoberhaupts der Heßlings. Buck entwickelt sich in der folgenden Handlung zu Diederichs politischem Antipoden und schon der ihn charakterisierende Raum drückt einen Mangel an treudeutscher Gesinnung aus. Statt der Kaiserbilder rückt hier mehrfach eine bronzene Herkules-Statuette des 19. Jahrhunderts in den Kamerablickpunkt (Abb. 8). Ihre exponierte Stellung im Arbeitszimmer während des Dialogs über Bismarck verdeutlicht er-

neut, wie über die Ausstattungselemente eines Raumes Bedeutung jenseits des gesprochenen Wortes generiert wird.²² Die manieristischen Herkulesstatuen von Adriaen de Vries, die den Heros im Kampf mit dem Drachen Ladon zeigen, standen Pate für die Bronzestatuette. Der originale Herkulesbrunnen befindet sich im Schlosspark Drottningholm in Stockholm, eine Replik der Monumentalskulptur ist im Wallensteinpark in Prag aufgestellt.²³ Der Herkulesstatuette fehlt der Drache, was aber für eine Salonbronzestatue gerade aus dem 19. Jahrhundert nicht ungewöhnlich ist. Die Kleinplastik, vor der Diederich Heßling während des Gesprächs aufgenommen, und die ihm somit zugeordnet wird, ist visueller Kommentar. Sie spielt eine antizipierende Rolle, denn so wie Herkules im Kampf dargestellt wird, wird es auch Diederich Heßling auf eine Machtprobe mit dem alten Freund der Familie ankommen lassen.



(Abb. 8) Herkules, Diederich und der Alte Buck, Screenshot, *Der Untertan* 00 44 29.

Villa versus Fabrik – Konträräume in *Corinna Schmidt*

Die größtenteils im Althoff-Atelier in Babelsberg gedrehte Kinoadaptation *Corinna Schmidt* nach *Frau Jenny Treibel* feierte am 19.10.1951 Premiere im Berliner Kino Babylon.²⁴ Der heute kaum bekannte Regisseur und Drehbuchautor Arthur Pohl (1900-1970), dem in seiner Filmkarriere nie ein Kassenschlager vergönnt war, gelang damit die erste Fontane-Verfilmung nach dem Zweiten Weltkrieg. Wie sein populärerer Kollege Wolfgang Staudte führte auch Arthur Pohl nicht nur

Regie, sondern verfasste auch das Drehbuch und wählte für seine Literaturverfilmung eine satirische Romanvorlage, deren Handlung im 19. Jahrhundert angesiedelt ist. Außerdem verpflichtete er als Filmstatter das erfolgreiche Gespann Erich Zander und Karl Schneider. Für die genau im Jahr 1878 spielende Adaption kreierten sie dem *Untertan* verwandte Film- und Stimmungsräume. Die durch die Szenographen gegebenen Parallelen im Set-Design verführen dazu, auf Basis der inszenierten Wohnräume den *Untertan* und *Corinna Schmidt* zueinander in Beziehung zu setzen.



(Abb. 9) Karl Schneider (?), *Halle Treibel*, Entwurfszeichnung zu *Corinna Schmidt*, 1951, Bleistift, Feder, Tusche laviert auf Papier, Berlin, Sammlung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Inv.-Nr. 85/20-354-014.

Pohls Film spielt heute weder in der deutsch-deutschen Filmgeschichte eine größere Rolle noch wurde er von der filmhistorischen Forschung so ausgiebig behandelt wie die gleichzeitig gedrehte Prestigeproduktion *Der Untertan*.²⁵ Bei ICESTORM Entertainment erschien die DVD 2008 unter dem Titel *Frau Jenny Treibel oder Corinna Schmidt*. Vermutlich wurde aus verkaufstaktischen Gründen der Name der Romanvorlage von Theodor Fontane dem tatsächlichen Filmtitel *Corinna Schmidt* vorgezogen.

Stilistisch ist *Corinna Schmidt* stärker der UFA-Zeit verhaftet, gerade die von Ingrid Rentsch gespielte, titelgebende Protagonistin erinnert optisch an Zarah Leander. *Der Untertan* mit seiner eindrucksvollen Kameraarbeit wirkt dagegen innovativer. Besonders die Semantik von Macht und Unterwerfung, die mittels extremer Auf- und Untersichten veranschaulicht wird, sowie die Detailaufnahmen wurden ausführlich in der

filmhistorischen Literatur besprochen.²⁶ Im Gegensatz zu Staudte geht Arthur Pohl in seiner Klassikerverfilmung deutlich freier mit der literarischen Vorlage um, worauf schon der Filmtitel hindeutet. Nicht die von Trude Hesterberg verkörperte Kommerzienrätin und Fabrikantengattin Jenny Treibel, sondern Corinna Schmidt, die Tochter des Gymnasialprofessors Willibald Schmidt, ist die eigentliche Heldin des Films. Corinna möchte sich heimlich mit dem wohlhabenden jüngeren Sohn des Berliner-Blau-Fabrikanten und Kommerzienrates Treibel verheiraten, um gesellschaftlich aufzusteigen. Von den heimlichen Heiratsplänen zwischen ihr und Leopold bekommt Jenny Treibel allerdings schnell Wind, und sie versucht im folgenden Filmgeschehen mit allen Mitteln die drohende Mesalliance zu verhindern.

In der Fontane-Verfilmung gibt es nicht nur ein Wiedersehen mit bestimmten Requisiten, die oben zum *Untertan* vorgestellt worden sind, sondern auch mit vollständigen Sets.²⁷ Exemplarisch dafür kann der Studiobau des Regierungspräsidenten Wulkow stehen, der in *Corinna Schmidt* als großer Empfangssaal in der Villa Treibel dient. Der in der detaillierten Entwurfszeichnung angelegten Raumlösung folgt die Umsetzung in beiden Filmen mit wenigen Abweichungen (Abb. 9 und 10).



(Abb. 10) Leopold Treibel und Hildegard Munk vor der charakteristischen Freitreppe in der Empfangshalle der Villa Treibel, Screenshot, *Corinna Schmidt* 01 12 24.

Wiedererkennbar sind in dem überaus hellen, kühl wirkenden Raum die große geschwungene Freitreppe, die ovalen Oberlichter und die Rundbank. Lediglich die Dekorationen der Treppe wurden in den Filmfassungen im Gegensatz zur Vorzeichnung repräsentati-

ver inszeniert. Während in der Studie noch zwei Kugeln die Treppenläufe bekrönen, zieren die im *Untertan* zwei antikisierende Frauenstatuen und in *Corinna Schmidt* zwei Kerzenleuchter. Während des Balls im Hause Treibel erscheint im Hintergrund das gleiche Portrait von Wilhelm I., mit dem die Filmemacher ihren *Untertan* eröffneten (Abb. 11). Im Unterschied zur *Untertan*-Verfilmung bleibt in *Corinna Schmidt* das Bildnis ein vereinzelter Hinweis auf den Kaiser und auch ein preußischer Bilderreigen knüpft daran nicht an.



(Abb. 11) Corinna Schmidt, Kaiser Wilhelm I. und Leopold Treibel, Screenshot, *Corinna Schmidt*, 00 28 04.

Leopold, der jüngste Sprössling aus dem Hause Treibel, gerät bei Pohl zu einem kränklichen, schwachen Muttersöhnchen, dem die Mutter den Kaffee verbietet, und den sie obendrein als "richtige Transuse" tituliert.²⁸ Seine Figur ist zwar im Kern schon bei Fontane so angelegt, doch steigert der Film Leopolds verwöhnten Charakter bis zur latenten Homosexualität. Ausdruck dafür ist sein wenig maskulin wirkendes Zimmer in der Villa seiner Eltern: "Nur eine Ecke, deren Tapetenwände mit Miniaturen und Nippes auf kleinen Porzellankonsolen bedeckt sind. Auch der unmännlich zierliche Schreibtisch ist mit kleinen Bronzen, meistens sportlichen Charakters überladen".²⁹ Die kurze Raumbeschreibung Arthur Pohls ist einem Konstrukt verpflichtet, für das die hier zu beobachtende Ambiguität kennzeichnend ist, denn einerseits ist der Schreibtisch "unmännlich zierlich" und andererseits tragen die Bronzestatuetten einen "sportlichen Charakter".³⁰ In weiten Teilen setzt auch der von Schneider signierte Szenenbildentwurf die Richtlinien des Drehbuchs um. Seine Vorstudie bereichert den Raum

noch um eine biedermeierliche Sitzgruppe, einen großen Trumeau an der Wand und die obligatorische Zimmerpalme als Raumaccessoire und Indikator für das Besitzbürgertum (Abb. 12).³¹ In den Räumlichkeiten der Villa sowie in den graphischen Vorstudien Schneiders sind sie allgegenwärtig.



(Abb. 12) Karl Schneider, *Zimmer (Ecke) Leopold*, Entwurfszeichnung zu *Corinna Schmidt*, 1951, Bleistift, Feder, Tusche laviert auf Papier, Düsseldorf, Sammlung Filmmuseum Düsseldorf, Inv.-Nr. ohne.

Leopold Treibels Gegenbild und Konkurrent um die Gunst der schönen Professorentochter ist der Gymnasiallehrer Marcell Wedderkopp, der gleichzeitig auch Corinnas Vetter ist. Die Vermählung der beiden galt als sicher. Marcell ist nicht nur ein Akademiker wie bei Fontane, sondern darüber hinaus ein Sozialdemokrat. Er avanciert im Film zum charismatischen Arbeiterführer, noch bevor Ernst Thälmann über die Kinoleinwände der DDR flimmert.³² Im Untergrund ist Marcell als Redakteur für eine Arbeiterzeitung tätig, wo er Schmähchriften gegen die Royal-Demokraten verfasst, die neugegründete Partei von Treibel und Leutnant a.D. Vogelsang. Nach der Verkündung des Sozialistengesetzes und der darauffolgenden Polizeirazzia im Redaktionsbüro wird Marcell am Ende des Films aus Berlin ausgewiesen.

Jenny Treibel, geborene Bürstenbinder, ist selbst aus dem Kleinbürgertum zur bourgeois Fabrikantengattin aufgestiegen. Auf der Bildebene wird sie primär über ihre Wohnräume in der Villa Treibel charakterisiert und kritisiert. Besonders die Möblierung des Schlafgemachs der Ehegatten ist sehr ausführlich und prononciert in der dritten Drehbuchfassung vom 15. Februar 1951 beschrieben: "Sie [die Schlafzimmer]

sind durch eine Doppeltür, die durch eine geraffte Portiere verdeckt wird, miteinander verbunden. Beide Räume verraten den für ihre Bewohner typischen Lebensstil: Treibels Zimmer zeigt mit seinen schweren, gediegenen Mahagonimöbeln schon einen ziemlich sicheren Geschmack, umso anfechtbarer im üppig-schwülstigen Stil der Gründerzeit ist dagegen Jenny eingerichtet. Der hohe Betthimmel mit den schweren Schnüren, Fransen und Quasten, die bombastische Frisiertoilette, die Makartbouquets in den hohen Chinavasen und der lebensgrosse Mohr, dessen Kostüm von eingelegten Glassteinen nur so blitzt und der eine Fackel schwingt, die in einer Glaskugel endet, und schliesslich das doppelte Rund der Glaskugeln des Lüsters, alles das wirkt herausfordernd und protzig".³³ Während dem Hausherrn noch ein "geläuterter, solider Geschmack"³⁴ zugestanden wird, wird Jenny über das Interieur in ihren Räumen als oberste Repräsentantin der Nouveaux Riches und Antiheldin des Films charakterisiert. Hervorzuheben ist an dieser Stelle die über das Szenenbild kommunizierte feine Milieu-Differenzierung. "Ihre [Jennys] mit Seidengobeline bespannten Sitzmöbel, von denen überall Fransen herunterhängen, sind wahre Monstren", heißt es an anderer Stelle in Pohls Drehbuchadaption.³⁵ So entsteht ein enger Nexus zwischen der Figur und dem Dekor ihres Wohnraums mit seinem schlechten Image. Auf visueller Ebene unterstützen die als pompös und stillos etikettierten Räume die Difamierung unsympathischer Charaktere wie Jenny. Das mit seinen vielen figurativen Elementen, der gelüfteten Tapete, den schweren Stoffen und dem heterogenen gründerzeitlichen Mobiliar eingerichtete Schlafzimmer legt sich wie ein enges Korsett um die Akteurin und bildet das Epizentrum schlechten Geschmacks im Hause Treibel. Jennys Gemächer erinnern in ihrer gründerzeitlich-prächtigen Möblierung und dem überreichen Dekor an den Salon der Familie Heßling. Die Verwendung pejorativer Attribute wie "üppig-schwülstig", "herausfordernd" und "protzig" im Skript lassen erkennen, wie ernst die Kritik am großbürgerlichen Lebensstil von Corinnas Gegenspielerin gemeint ist. Die Umsetzung des Raumbildes orientiert sich sowohl in der graphischen Vorstudie als auch in der filmischen Übersetzung entsprechend nah am Skript. Die Übernahme aller genannten Ausstat-

tungselemente vom Betthimmel über dem Neorokoko-Bett bis zur Mohrenleuchte signalisiert, welchen Einfluss der Regisseur bzw. Drehbuchautor auf die Gestaltung und Wirkung des Spielraumes nahm (Abb. 13 und 14). Die Stehlampe mit dem Spitzenschirm in Jennys Schlafzimmer ist ein mehrfach genutztes Ausstattungsstück, das sowohl in der Empfangshalle der Villa als auch im Salon der Familie Heßling im *Untertan* wiederkehrt.



(Abb. 13) Karl Schneider (?), *Schlafzimmer Jenny Treibel*, Entwurfszeichnung zu *Corinna Schmidt*, 1951, Bleistift, Feder, Tusche laviert auf Papier, Berlin, Sammlung Deutsche Kinemathek –Museum für Film und Fernsehen, Inv.-Nr. 85/20-354-010.



(Abb. 14) Mohrenlampe im Schlafzimmer Jenny Treibels, Screenshot, *Corinna Schmidt* 01 10 37.

Wie die anderen Privaträume der Fabrikantenvilla, Küche und Geschäftsräume ausgenommen, versprüht auch das Schlafzimmer der Schwiegertochter Treibels, Helene, die aus einer hamburgischen Kaufmanns- und Senatorenfamilie stammt, den Charme bourgeois Behaglichkeit. Der drohende Skandal durch eine Verheiratung Leopolds mit der mittellosen

Corinna gibt Anlass für einen Ehestreit zwischen Helene und Otto Treibel, der im Schlafzimmer der beiden ausgefochten wird. Otto Treibel zieht gegenüber seiner dominanteren Gattin in "gewohnheitsmässiger Ergebung" den Kürzeren in diesem Disput.³⁶ Die gesamte Sequenz über thront im Hintergrund über den raumdominierenden Doppelbetten als visueller Bildkommentar eine Kopie des Portraits der wohl bekanntesten französischen Monarchin, Marie Antoinette, gemalt von Louise-Elisabeth Vigée-Le Brun (Abb. 15).³⁷ Ihr schlechter Ruf als verschwendungssüchtige Königin strahlt auf die Bewohner des Raumes und besonders auf Helene Treibel ab.



(Abb. 15) Marie Antoinette als Portrait im Schlafzimmer von Otto und Helene Treibel, Screenshot, *Corinna Schmidt* 00 47 19.

Einen bewusst gesetzten Gegenpol zu den prunkvollen Gemächern der Treibels stellen die Räume der Arbeiter dar. Die Beschäftigten in der Berliner-Blau-Fabrik und in der Redaktion der Arbeiterzeitung haben im Gegensatz zu Fontanes *Frau Jenny Treibel* eine Stimme, eine der wichtigsten Konzessionen neben der Weiterentwicklung einzelner Figuren wie Marcell Wedderkopp und Corinna Schmidt, die Arthur Pohl in seiner Bearbeitung an die Kulturpolitik der SED macht. Trotz der umfassenden Würdigung durch Georg Lukács kann die Galionsfigur des poetischen Realismus, Theodor Fontane, mit seiner Präferenz für die verarmte Landaristokratie nicht zum Wortführer der Arbeiterklasse erhoben werden.³⁸ Äußerungen wie "wäre ich nicht Professor, so würd' ich am Ende Sozialdemokrat" aus dem Mund von Willibald Schmidt rehabilitierten sicher zusätzlich die durchaus mutige Stoffwahl.³⁹ Die Eröffnungssequenz des Films mit frie-

renden Arbeitssuchenden in der im Studio nachgebauten Kur- und Adlerstraße sind genauso wie die Debatte um Kinderarbeit und Ausbeutung in den Fabriken auf dem Ball der Treibels freie Hinzufügungen des Regisseurs.⁴⁰ Manchem Rezensenten gingen die eingeschobenen Handlungsepisoden jedoch noch nicht weit genug: "Die Konzeption des Films läßt die Arbeiter nur passiv als Arbeitslose protestieren. Man muß sie aber der Wirklichkeit gemäß in der Aktion gegen ihre Ausbeuter zeigen, im Streik, in der Demonstration. [...] Das Auftreten der Arbeiterklasse im Film bleibt also reine Staffage".⁴¹ Von der Berliner-Blau-Fabrik ist lediglich die Kesselanlage zu sehen, die Pohl im Drehbuch schildert als einen "niedrige[n], langgestreckte[n] Saal mit zwei Reihen heizbarer und übermannshoher Eisenkessel, düster, schmutzig, eine stickige, ungesunde Atmosphäre, die der graue Wintertag draussen kaum durchdringt".⁴²



(Abb. 16) Karl Schneider, Modell zur Fabrik in *Der Untertan* und *Corinna Schmidt*, 1951, Düsseldorf, Filmmuseum, Inv.-Nr. ohne.

Im Hintergrund sind Maschinengeräusche zu hören, schweißtreibende Arbeit sieht man die Beschäftigten an den Kesseln allerdings nicht verrichten. Einen tieferen Einblick in die herrschenden Arbeitsbedingungen innerhalb der Preußisch-Blau-Fabrik gewährt der Regisseur dem Publikum nicht. Auf die schlechte Luft in den Kesselanlagen der Fabrik weist nur das Husten des Hausdieners der Treibels hin. Kaum ist er mit dem Fabrikbesitzer verschwunden, schlägt ein Arbeiter die

"Freie Presse" auf, deren Letter in die Kamera prangen, und kommentiert den Erlass des Sozialistengesetzes durch Bismarck mit einem überlegenen Lächeln und folgenden Worten: "Verbieten, ausweisen, einsperren – die haben Angst vor uns".

Treibels Fabrik kontrastiert dennoch scharf mit den repräsentativen Gemächern im Villenbau. Die in Babelsberg errichteten Fabrikräume wurden 1951 gleich doppelt verwendet, denn die in der Papier- oder Lumpenfabrik spielenden Szenen im *Untertan* wurden im gleichen Set gedreht. Für die Fabrik hat sich im Nachlass von Karl Schneider im Filmmuseum Düsseldorf ein von ihm konstruiertes Modell erhalten (Abb. 16).⁴³ Gut erkennbar sind einzelne Elemente wie die gusseiserne Wendeltreppe, die Kesselanlage, das Privatkontor und der Saal mit dem Lumpenhafen, hinter dem sich Diederich Heßling mit seiner zukünftigen Braut Guste Daimchen vergnügt. Zu den Filmräumen der Arbeiter in *Corinna Schmidt* zählen nur die einfach möblierte Küche in der Villa Treibel (Abb. 17), die Fabrik und die Straße, in proletarische Privaträume blickt die Kamera nicht. Die Inszenierung von Arbeiterwohnungen in Klassikerverfilmungen der DEFA bleibt späteren Adaptionen der sechziger Jahre wie *Kleiner Mann, was nun?* oder *Wolf unter Wölfen* nach den gleichnamigen Romanwerken von Hans Fallada vorbehalten.⁴⁴



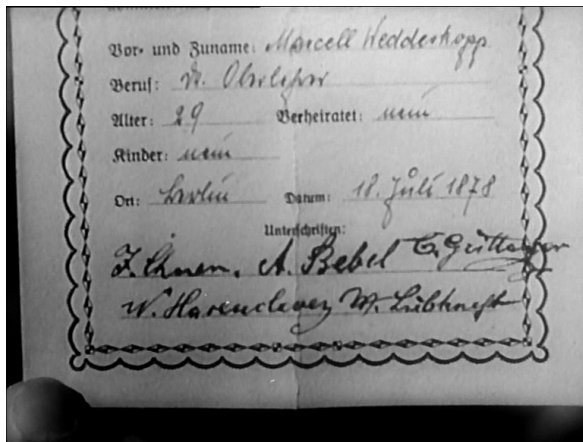
(Abb. 17) DEFA-Stiftung, Herbert Kroiss, gebautes Set der Küche in der Villa Treibel, Werkphotographie zu *Corinna Schmidt*, 1951, Potsdam, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Lediglich die Wohnung Marcell Wedderkopps bildet in der letzten Viertelstunde, in der sich der Film am weitesten vom Romangeschehen entfernt, ein Gegengewicht zu den luxuriös ausgestatteten Treibelschen Ge-

mächern. Als arrivierter Aussteiger verzichtet Marcell auf "das ganze bürgerliche Glück". Da der Gelehrte nur ein spartanisch ausgestattetes Zimmer in einem Berliner Etagenhaus bewohnt, spielt sich sein Leben auf engstem Raum ab.

Ebenso gibt Corinna letztendlich den in greifbare Nähe gerückten Traum von der eigenen Villa und dem Landauer auf und zieht die Konsequenzen für ihre Zukunft. Damit triumphiert Corinna Schmidt – im Gegensatz zur Romanvorlage – über Jenny Treibel. Selbstbewusst schlägt sie eine Heirat mit Leopold aus, obwohl Jenny aus Angst vor einer gesellschaftlichen Blamage nun in die Verbindung einwilligt. Mit den Worten "damals war ich ihnen zu arm, heute sind sie mir zu reich" gibt Corinna Mutter und Sohn Treibel einen Korb.⁴⁵ Ihrer charakterlichen Wandlung wird über ein sich veränderndes Kostümbild Rechnung getragen. Die sonst so verführerischen tief dekolletierten Kleider weichen gegen Ende hochgeschlossenen Kostümen. Einige Filmkritiker aus der ostdeutschen Presselandschaft zeigten sich indes nur wenig von der raschen Entwicklung der Filmheldin zur Sozialdemokratin überzeugt: "daß aber die stolze kleinbürgerliche Professorstochter sich auch zu den fortschrittlichen Ideen der Arbeiterklasse bekehrt, wird viel weniger überzeugend gezeigt. Hier, wo sich der Film am weitesten von der Romanvorlage entfernt, wird die Bruchstelle am deutlichsten sichtbar. [...] man hätte sich einige Szenen gewünscht, die vom Bild her die Bewußtseinsänderung bei Corinna klarer gemacht hätten. Immerhin ist es dem Film geglückt, die Möglichkeiten einer künftigen endgültigen Wandlung des Mädchens Corinna anzudeuten".⁴⁶ Selbst die stark abgewandelte Figur des Marcell Wedderkopp fand nicht überall Beifall. Laut einer Rezension bliebe ausgerechnet er: "oft in den Umrissen weich. Man glaubt ihm nicht überall die Kraft, die zu einem solchen Menschen gehört".⁴⁷ Corinna eilt in den letzten Filminuten zum Bahnhof, vermutlich der Anhalter Bahnhof in Berlin, um Marcell vor seiner Ausweisung noch einmal zu sehen. Eine unter anderem von August Bebel, Wilhelm Liebknecht und Wilhelm Hasenclever unterschriebene Empfehlung haben ihm seine Kameraden aus der Redaktion der "Freien Presse" organisiert (Abb. 18). Corinna gesteht ihm ihre Liebe und findet in seinen Freunden neue Weggefährten. Mit den hoff-

nungsvollen Worten einer der Arbeiterinnen "Wir haben den gleichen Weg" schließt *Corinna Schmidt*. Auf das im Drehbuch vorgesehene Singen der Arbeiterhymne *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit* durch die gewaltsam zurückgedrängte Menschenmenge am Bahnhof verzichtet der fertige Film am Ende.⁴⁶



(Abb. 18) Empfehlungsschreiben, Screenshot, *Corinna Schmidt* 01 29 23.

Fazit

Die Inszenierungen simulierter Wohnräume in den hier besprochenen Filmbeispielen bestätigen das Motto "Zeige mir, wie Du wohnst und ich will Dir sagen, wer Du bist". Sie sind die Charakterhülle oder das "Gehäuse" einer Filmfigur und als solches selbst das Ergebnis eines bewussten Gestaltungsprozesses. Davon zeugen die zum größten Teil noch wissenschaftlich unbearbeiteten Szenenbildentwürfe aus den Nachlässen von Karl Schneider und Erich Zander in der Kinemathek Berlin und im Filmmuseum Düsseldorf, sowie detaillierte Gestaltungsvorgaben in den Drehbüchern. Die in den Babelsberger Ateliers gebauten Spielräume liefern nicht nur den adäquaten Handlungsrahmen für die jeweilige Story, sondern werden wirkungsästhetisch als entscheidender filmischer Ausdrucks- und Handlungsträger eingesetzt. In beiden Klassikeradaptionen erfüllen sorgfältig ausgewählte und wohlüberlegt gefilmte Kleinplastiken und Gemälde wie die Akkumulation an Kaiserportraits im *Untertan*, Amor und Psyche als vieldeutige Treppenhausdekoration, die Herkulesstatuette beim Alten Buck oder Marie Antoinette im Schlafzimmer von Otto und Helene Treibel dramaturgische Funktionen. Stärker als in

Corinna Schmidt entwickelten die Filmemacher für den *Untertan* ein dichtes Netz an visuellen Verweisen, das von der Personencharakterisierung über das Präfigurieren kommender Ereignisse bis zur entlarvenden, ironischen Bemerkung reicht. Neben der hochsymbolischen Aufladung einzelner Requisiten sind die Möblierungen der Studiobauten in beiden Filmen äußerst aussagekräftig. Stilistisch ähneln sich die mit Kalkül ausgestatteten, protzig und überladen wirkenden Räume, die ihre Bewohner als unsympathische Zeitgenossen charakterisieren. Die Raumhüllen der Negativcharaktere, wie der Salon der Familie Heßling oder das Schlafzimmer von Jenny Treibel, gleichen sich durch ihr beständiges Oszillieren zwischen einer historischen Ausstattung wie Neobarock, sowie Neobiedermeier und Empire. In seiner Zusammenstellung wirkt das Mobiliar für das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts in beiden Leinwandadaptionen historisch korrekt, und doch macht sich hierin auch eine bemerkenswert feine Abstufung der sozialen Schichten bemerkbar. Einen räumlichen Antagonismus zu den Prunkgemächern in der Villa Treibel stellten die Filmemacher über die Inszenierung von Fabrik- und Straßensequenzen her, die oft über den Rahmen der Romanvorlagen hinausreichen.

Festzuhalten ist, dass der disziplinübergreifende Blick auf das hybride Medium Film besonders bei der Literaturverfilmung lohnt. Eine verstärkte Zusammenarbeit von Philologie, Kunst- und Mediengeschichte ist geeignet, eine neue Dynamik in dieses Forschungsfeld zu bringen, das sich in der letzten Dekade vermehrt dem Medienwechsel von Literatur zum Film gewidmet hat. Die oft komplexen szenographischen Konzeptionen dieser Filme liegen meist außerhalb des Diskurses und stellen gegenwärtig ein Forschungsdesiderat dar.

Endnoten

- 1 Osborn 1913/14 *Die Dame*, S. 13.
- 2 Vgl. Kaufhold 2001 *Berliner Interieurs*.
- 3 Selle 2011 *Die eigenen vier Wände*, S. 70 ff.
- 4 Benjamin 1991 *Passagen-Werk*, Bd. 1, S. 291 f.
- 5 Walter Benjamin prägt in *Illuminationen* neben dem Begriff des "Gehäuses" auch den des "Etuais", in dem das Interieur eines Menschen seinen Abdruck hinterlässt: "Das Interieur ist nicht nur das Universum, sondern auch das Etui des Privatmanns. Wohnen heißt Spuren hinterlassen. Im Interieur werden sie betont. [...] Auch die Spuren des Wohnenden drücken sich im Interieur ab" (Benjamin 1977, *Illuminationen*, S. 178).
- 6 Biographisch ist zu beiden Szenographen bis heute nur wenig bekannt. Erich Zander begann seine Karriere beim Film unter dem Szenenbildner und Regisseur Paul Leni (1885-1929), bevor er als selbständiger Szenenbildner tätig wurde. Seine bekanntesten Arbeiten leistete er zusammen mit Karl Machus für prestigeträchtige Propagandaproduktionen der Nationalsozialisten wie Veit Harlans *Der große König* (1940-42) und *Kolberg* (1943-45) oder Wolfgang Liebeneiners Biopic *Bismarck* (1940). Trotz der Mitarbeit an diesen Filmwerken war es Zander nach dem Zweiten Weltkrieg möglich, seine Laufbahn bruchlos bei der DEFA fortzusetzen. Zanders hohe Gage für die Ausstattung des *Untertans* belief sich auf 34.000 DM und zeigt, wie angesehen seine Arbeit war. Der Schauspieler Paul Esser beispielsweise erhielt weniger, nur 32.000 DM (vgl. Grisko 2007, *Der Untertan – revisited*, S. 29). Karl Schneider stieß 1948 zur DEFA, wo er gemeinsam mit Zander für mehrere Filmproduktionen den szenischen Raum gestaltete. Im Jahr 1953 stieg Schneider zum Chefarchitekten bei der DEFA auf, verließ allerdings 1958 die DDR. Bis 1988 war er für Film- und Fernsehproduktionen in der BRD tätig. Anlässlich einer Ausstellung zu seinem Lebenswerk im Filmmuseum Düsseldorf erschien 1993 ein schmaler Katalog, der einen Eindruck von seiner Arbeitsweise vermitteln kann (s. Düsseldorf 1993 *Karl Schneider*).
- 7 Vgl. auch Grisko 2007, *Der Untertan – revisited*, S. 29.
- 8 Zu figurlichen Ausstattungsstücken und deren Rolle im Film vgl. auch den Aufsatz Becker / Zarutski, *Antinous vs. Greta Garbo*.
- 9 Die Filmmusik komponierte Horst Hans Sieber. Die Kamera führte meisterhaft Robert Baberske, für den Schnitt war Johanna Rosinski zuständig. Das Kostümbild entwarf der bekannte Kostümbildner und Bildhauer Walter Schulze-Mittendorf. Viele seiner großartigen Figurinen zum Film haben sich in der Kinemathek Berlin erhalten. Einige seiner Figurinen sind im Band von Michael Grisko abgebildet (s. Grisko 2007 *Der Untertan – revisited*, S. 70-74).
- 10 Staudte 1951 *Untertan*, Bild 2, S. 1.
- 11 Ebd., Bild 1, S. 1 (Hervorhebung i.O.).
- 12 Lehnert 1998 *Kaiser*, S. 123 (Hervorhebung i.O.).
- 13 Die Filmzitate hier und im Folgenden sind der bei ICESTORM Entertainment erschienen DVD-Edition *Der Untertan* von 2009 entnommen.
- 14 Die entsprechende Szenenbeschreibung im Drehbuch gibt keinen Hinweis auf eine bestimmte kunsthistorische Umsetzung des mythologischen Motivs: "**Kamera schwenkt hoch** – und trifft auf ein typisches Deckengemälde in Öl 'Amor und Psyche'" (Staudte 1951 *Untertan*, Bild 43, S. 74; Hervorhebung i.O.).
- 15 Die Darstellung hier erinnert vielmehr an Johann Heinrich Füssli *Amor und Psyche* von 1810.
- 16 Vgl. den Essay von Dorett Molitor in dieser Ausgabe (Dorett Molitor, *Zur Entstehung und zum Bestand der Szenographie-Sammlung des Filmmuseums Potsdam. Einblick in die Produktion und das Szenenbild des gescheiterten Filmprojekts "Mutter Courage und ihre Kinder" (1955) von Wolfgang Staudte*, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2014, www.kunsttexte.de)
- 17 In der DEFA-Verfilmung *Emilia Galotti* (1957) nach der gleichnamigen Tragödie von Gotthold Ephraim Lessing erfüllt ein erotisch aufgeladener Bilderreigen mit bekannten Venusdarstellungen der italienischen Renaissance eine vergleichbare Funktion (vgl. Werner 2010, *Guastalla in Sanssouci*, S. 9). Anders als die standhafte Emilia Galotti gibt sich Agnes Göppel der sinnlichen Bilder-Verführung hin.
- 18 Die Szene wurde im Babelsberger Park gedreht und gehört damit zu den wenigen Szenen, die nicht im Atelier entstanden. Einen weiteren Drehort fand die Filmcrew in der Potsdamer Leibgarde-Husaren-Kaserne in der Berliner Straße 27, die einen überzeugenden Schauplatz für Heßlings kurzen Militärdienst bot. Der eindrucksvolle, wehrhaft wirkende Bau, der 1842 fertiggestellt wurde, wird mehrfach von der Kamera eingefangen. Auch andere Spielfilmproduktionen der DEFA wie der vom Kieler Matrosenaufstand handelnde Film *Das Lied der Matrosen* (R: Kurt Maetzig, Günter Reisch 1958) wurden dort gedreht.
- 19 Staudte 1951 *Untertan*, Bild 45, S. 79.
- 20 Die gleiche Büste findet sich auch im Salon der Familie Heßling wieder, wo sie zwischen zwei Kandelabern auf einer Empire-Anrichte mit Sofa postiert ist. Das gleiche Möbelstück stattet auch einen der Räume von Treibel aus.
- 21 Staudte 1951 *Untertan*, Bild 63, S. 110 s. Abb. 9.
- 22 Nur wenige Vorgaben enthält an dieser Stelle das Drehbuch für die Ausstattung des Arbeitszimmers: "Es ist ausgestattet mit Bücherregalen einem Schreibtisch, einem hohen Grossvaterstuhl" (Staudte 1951 *Untertan*, Bild 60, S. 103). Sodass Zander und Schneider viel Spielraum für die szenische Ausstattung zur Verfügung hatten.
- 23 Die Originalskulptur stammt ursprünglich aus Prag und wurde im Jahr 1648 von der schwedischen Armee erbeutet und nach Stockholm gebracht, wo sie sich bis heute befindet. Ein weiterer Prachtbrunnen von Adriaen de Vries zeigt Herkules mit der erhobenen Flammenkeule im Kampf mit der Hydra.
- 24 http://www.filmportal.de/film/corinna-schmidt_cdcf6d4aa-c04440d8c940447963148fb, zuletzt geprüft am 01.03.2013. Die Regie-Assistenz übernahm Wolfgang Luderer (1924-1995), der sich später als Regisseur und Drehbuchautor für das Fernsehen profilierte, wie beispielsweise mit der Verfilmung von Fontanes *Effi Briest* (1968-70). Das Kostümbild entwarf Vera Mügge, die Kamera führten Eugen Klagemann und Rudolf Radünz, die Filmmusik komponierte Hans Hendrik Wehding. Den Schnitt übernahm Hilde Tegener und für die Maske zeichneten Herbert Zensch, Werner Noack und Gerhard Seiffert verantwortlich. Das erfahrene Szenenbilderteam Zander-Schneider wurde von den Filmarchitekten Franz Koehn und Hermann Asmus unterstützt.
- 25 Hauptsächlich Erwähnung findet die Romanverfilmung in der philologischen Forschung, in der *Corinna Schmidt* schnell als bloße sozialistische Weiterdichtung des Fontane-Klassikers abgetan wird (s. z.B. Joachim Biener, *Zur Aneignung von Fontanes Epik durch Film und Fernsehen*, in: *Fontane Blätter*, Heft 32, 1981, S. 720).
- 26 Vgl. Grisko 2007, *Der Untertan – revisited*, S. 36 ff. Ästhetisch steht die Kameraführung in der Tradition avantgardistischer Filme der dreißiger Jahre wie Slatan Dudows *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (1931/32).
- 27 Wahrscheinlich lohnte allein schon aus Kostengründen die doppelte Nutzung aufwendiger Atelierbauten, zumal es sich um Filme handelte, deren Handlungszeit nicht weit auseinander liegt (s. auch Grisko 2007, *Der Untertan – revisited*, S. 29).
- 28 Die Dialogzitate hier und im Folgenden richten sich nach der gesprochenen Filmversion.
- 29 Pohl 1951 *Corinna Schmidt*, Bild 51, S. 179.
- 30 Magnus Hirschfeld schreibt in seinem Hauptwerk *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes* zum Wohninterieur homosexueller Männer: "Abgesehen davon, daß Zimmereinrichtung und Wandschmuck besonders bei femininen Urningen oft das Zarte, Weichliche, bisweilen auch das Exzentrische ihrer Persön-

- lichkeit verraten, sind es die gleichen, sich häufig wiederholenden Kunstwerke, denen wir in den Wohnungen von Homosexuellen vielfach begegnen. Zu solchen bevorzugten Kunstwerken gehören von Bildern u.a. der heilige Sebastian in verschiedensten Darstellungen der italienischen Blütezeit [...]; von Skulpturen: der Dornauszieher, der Adorant, [...] der Speerwerfer des Polyklet [...]" (Hirschfeld 1914, *Homosexualität*, S. 66).
- 31 Die Überlieferungssituation bei *Corinna Schmidt* ist mit dem *Untertan* vergleichbar. Ein Teil der architektonischen Skizzen ohne Signatur aus Zanders Nachlass befinden sich in der Kinemathek Berlin. Die übrigen Entwürfe tragen wieder Karl Schneiders Signaturen und werden im Filmmuseum Düsseldorf asserviert. Auch hier liegt die Vermutung nahe, dass die Szenenbilder nur von Schneider angefertigt und nachträglich von ihm signiert worden sind. Dass Szenographen auch Entwürfe ihrer Kollegen gesammelt haben, die später in deren Nachlass eingingen, war den bisherigen Recherchen zufolge bei der DEFA nicht unüblich. Ein besonderes Beispiel ist der wohl populärste DEFA-Szenenbildner Alfred Hirschmeier, der auch Arbeiten von seinen Vorgängern aufbewahrt hat.
- 32 Der erste Teil des zweiteiligen Biopics über den KPD-Vorsitzenden Ernst Thälmann von Kurt Maetzig erlebte drei Jahre später seine Uraufführung am 09. März 1954 im Berliner Friedrichstadt-Palast (vgl. http://www.filmportal.de/film/ernst-thaelmann-sohn-seiner_klasse_ed9e14e9bf114afeac66bf394f3e1b4, zuletzt geprüft am 01.03.2013).
- 33 Pohl 1951 *Corinna Schmidt*, Bild 15, S. 38; Einfügung: A.W.
- 34 Ebd., Bild 25, S. 73.
- 35 Ebd., Bild 44, S. 145; Einfügung: A.W.
- 36 Ebd., Bild 42, S. 136.
- 37 Das Original aus dem Jahr 1783 befindet sich in Versailles.
- 38 In seinem Essay *Der alte Fontane* stilisierte der einflussreiche Philosoph und Germanist Georg Lukács (1885-1971) den Arbeiter zum Ankläger wider Willen, dessen "Verständnis für die Arbeiterklasse" sich erst "mit zunehmender Lebenserfahrung" durchsetze (Lukács 1970, *Fontane*, S. 130). Dass diese Sichtweise auf Theodor Fontane nicht frei von Widersprüchen war, kann der 1965/66 gedrehte Verbotfilm *Karla* (R: Hermann Zschoche) belegen. In einer darin inszenierten Schulstunde an der Fontane-Oberschule wird mit erstaunlicher Offenheit über das Fontane-Bild in der DDR und die damit verbundenen Probleme verhandelt.
- 39 *Corinna Schmidt* 1951, DVD.
- 40 Wolfgang Staudte verzichtet hingegen auf solche Zugeständnisse und gibt den Arbeitern keinen zusätzlichen Raum im Film. So lässt er geplante Szenen mit demonstrierenden Arbeitern vor dem Café Bauer in der endgültigen Filmfassung weg (vgl. Grisko 2007, *Der Untertan – revisited*, S. 31).
- 41 Häckel 1951 *Ein neuer DEFA-Film*, S. 19.
- 42 Pohl 1951 *Corinna Schmidt*, Bild 8, S. 18.
- 43 Bei dem Objekt handelt es sich um das einzige noch existierende Modell aus der Schaffenszeit von Karl Schneider.
- 44 Der DEFA-Regisseur Hans-Joachim Kasprzik inszenierte die Literaturklassiker *Kleiner Mann, was nun?* (1967) und *Wolf unter Wölfen* (1954/65) als Fernseh-Mehrteiler.
- 45 Der Dialog ist zum Drehbuch leicht verändert worden, denn dort erwidert Corinna auf den Vorwurf Jennys: "Sie können auch nur aus einer Tasse trinken und auch nur in einem Bett liegen. Ob sie in ihrem Himmelbett aber besser schlafen, als ich in meiner alten Bettstelle, das ist freilich noch die Frage" (Pohl 1951 *Corinna Schmidt*, Bild 73, S. 249).
- 46 Joho 1951, *Corinna Schmidt*, S. 8. Auch ein anderer Filmkritiker sah hierin die größte Schwäche im Drehbuch: "Corinna Schmidt [...] hat nicht völlig die Überlegenheit, um den Wechsel ihrer Einstellung wirklich glaubhaft zu machen, zumal ihr das Drehbuch für diesen Teil (unnötigerweise) wenig Raum gibt" (Müller 1951, *Corinna Schmidt*, S. 4). Auch Manfred Häckel schreibt in der *Täglichen Rundschau*: "Wenn es ihr [Ingrid Rentsch] nicht immer gelingt, diese Figur in ihrer Kompliziertheit glaubhaft darzustellen, so liegt das, wie gesagt, am Drehbuch, aber auch an der Regie" (Häckel 1951, *Ein neuer DEFA-Film*, S. 19; Einfügung: A.W.; vgl. auch Eylau 1951, *Zu frei nach Fontane*).
- 47 Borchardt 1951, *Corinna*, S. 6.
- 48 Vermutlich wurde der Schluss geändert, um die historische Authentizität zu wahren, denn die Filmhandlung spielt im Jahr 1878 und die deutschsprachige Fassung des russischen Liedes entstand erst 1918.

Bibliographie

Becker / Zarutzki 2010, *Antinous vs. Greta Garbo*
 Marcus Becker und Steffen Zarutzki, *Antinous vs. Greta Garbo, Susselle zwischen Rudimenten der Antike. Vom Agieren der Statuen und Bilder im Film*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2010 (28 Seiten), www.kunsttexte.de.

Benjamin 1977, *Illuminationen*
 Walter Benjamin, *Illuminationen*, in: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 1, ausgew. v. Friedrich Unseld, Frankfurt am Main 1977.

Benjamin 1991, *Passagen-Werk*
 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5.1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991.

Borchardt 1951, *Corinna*
 Elisabeth Borchardt, *Corinna will Leopold nicht mehr*, in: *Deutschlands Stimme*, Nr. 43, 21.10.1951.

Düsseldorf 1993, *Karl Schneider*
 Düsseldorf, Filmmuseum, *Karl Schneider – ein Maler, der Bilder baut*, hg. v. Heidi Draheim und Thomas Lieten, Düsseldorf 1993.

Eylau 1951, *Zu frei nach Fontane*
 Hans Ulrich Eylau, *Zu frei nach Fontane – "Corinna Schmidt" ein neuer DEFA-Film*, in: *Berliner Zeitung*, 23.10.1951.

Grisko 2007, *Der Untertan – revisited*
 Michael Grisko, *Der Untertan – revisited. Vom Kaiserreich zum geteilten Deutschland*, Berlin 2007.

Häckel 1951, *Ein neuer DEFA-Film*
 Manfred Häckel, *Ein neuer DEFA-Film – Corinna Schmidt*, in: *Tägliche Rundschau*, 31.10. 1951, S. 19 f.

Hirschfeld 1914, *Homosexualität*
 Magnus Hirschfeld, *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*, Berlin 1914.

Joho 1951, *Corinna Schmidt*
 Wolfgang Joho, *"Corinna Schmidt" – frei nach Fontane*, in: *Sonntag*, Nr. 43, 1951, S. 8.

Kaufhold 2001, *Berliner Interieurs*
 Enno Kaufhold, *Berliner Interieurs 1910-1930. Fotografien von Waldemar Titzenthaler*, Berlin 2001.

Lehnert 1998, *Kaiser*
 Uta Lehnert, *Der Kaiser und die Siegesallee: réclame royale*, Berlin 1998.

Lukács 1970, *Fontane*
 Georg Lukács, *Der alte Fontane*, in: *Die Grablegung des alten Deutschlands. Essays zur deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Ernesto Grassi, 1970, S. 120-159.

Müller 1951, *Corinna Schmidt*

Hermann Müller, *Corinna Schmidt – ein DEFA-Film nach einem Roman von Theodor Fontane*, in: *Neues Deutschland*, Nr. 244, 20.10.1951.

Osborn 1913/14, *Die Dame*

Max Osborn, in: *Die Dame*, Heft 13, 1913/14, S. 13.

Pohl 1951, *Corinna Schmidt*

Arthur Pohl, Arbeitsdrehbuch zu *Corinna Schmidt*, unveröffentlichtes Typoskript, Exemplar Nr. 56, 1951, Drehbuchbestand, Bibliothek der Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf" (HFF), Inv.-Nr. D II/60/14.

Selle 2011, *Die eigenen vier Wände*

Gert Selle, *Die eigenen vier Wände. Wohnen als Erinnern*. Berlin 2011.

Staudte 1951, *Untertan*

Wolfgang Staudte, Drehbuch zu *Der Untertan*, unveröffentlichtes Typoskript, Exemplar Nr. 79, 1951, Drehbuchbestand, Sammlungen Filmmuseum Potsdam, Inv.-Nr. 37/2000/DB.

Werner 2010, *Guastalla in Sanssouci*

Anett Werner, *Guastalla in Sanssouci. Zum Szenenbild im DEFA-Film "Emilia Galotti" 1957*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2010 (13 Seiten), www.kunsttexte.de

Filmographie

Staudte 1951, *Der Untertan*

Wolfgang Staudte, *Der Untertan* (DEFA 1951), hg. von ICESTORM Entertainment 2009.

Pohl 1951, *Corinna Schmidt*

Arthur Pohl, *Corinna Schmidt* (DEFA 1951), hg. von ICESTORM Entertainment 2008.

Abbildungen

Abb. 1-5, 7-9: Screenshots aus Staudte 1951, *Der Untertan*. Die Laufzeiten gemäß VLC-Media-Player.

Abb. 6, 9, 13: Entwurfszeichnungen Sammlung Deutsche Kinemathek Berlin – Museum für Film und Fernsehen.

Abb. 10, 11, 14, 15, 18: Screenshots aus Pohl 1951, *Corinna Schmidt*. Die Laufzeiten gemäß VLC-Media-Player.

Abb. 12: Entwurfszeichnung Sammlung Filmmuseum Düsseldorf.

Abb. 16: Modell Sammlung Filmmuseum Düsseldorf, Photo Anett Werner, 2012.

Abb. 17: Werkphotographie Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Zusammenfassung

Wolfgang Staudtes *Der Untertan* – ein Meisterwerk der deutsch-deutschen Filmgeschichte nach dem gleichnamigen Roman von Heinrich Mann – und die Fontane-Verfilmung *Corinna Schmidt* von Arthur Pohl, die keinem größeren Publikum bekannt ist, haben auf den ersten Blick wenig gemeinsam. Beide Literaturverfilmungen wurden für die Deutsche Film AG

(DEFA) im Jahr 1951 realisiert, doch es vereint sie mehr als nur die Produktionsfirma und das Entstehungsjahr. Die Filme wurden von zwei der renommiertesten Szenenbildnern der ostdeutschen DEFA, Erich Zander und Karl Schneider, ausgestattet und szenisch gestaltet. Allerdings stellt in der bisherigen Forschung zur Literaturverfilmung die Auseinandersetzung mit der Szenographie, die eine unentbehrliche filmische Gestaltungs- und Bedeutungskomponente ist, ein Desiderat dar.

Der vorliegende Aufsatz widmet sich daher am Beispiel der beiden, für die Leinwand bestimmten Klassikeradaptionen einerseits der filmszenographischen Konzeption und andererseits verschiedener figurativer Details, die einen stummen Subtext zum Filmgeschehen bilden. Auf der Basis sorgfältiger Analysen des szenischen Raumes soll demonstriert werden, wie über die Wahl eines bestimmten Interieurs und der bewussten Positionierung anspielungsreicher Ausstattungselemente im filmischen Raum Bedeutung jenseits des gesprochenen Wortes aufgebaut wird. Wie dezidierte Negativcharaktere im Film über ihre Wohnräume diskreditiert werden können, verdeutlichen die im filmischen Produktionsprozess eingebundenen, detailliert ausgeführten Szenenbildentwürfe von Karl Schneider, sowie präzise Raumbeschreibungen in den Drehbüchern der Regisseure und schließlich deren dreidimensionale Umsetzung im Film.

Autorin

Anett Werner studierte Neuere und Ältere deutsche Literatur und Sprache sowie Kunstgeschichte an der Technischen Universität Dresden und der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie ist Mitarbeiterin im Forschungsprojekt *Spielräume. Szenenbilder und -bildner in der Filmstadt Babelsberg* am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der HU Berlin und arbeitet zu Filmszenographie in Literaturverfilmungen der DEFA.

Titel

Anett Werner, *Zeige mir, wie Du wohnst und ich will Dir sagen, wer Du bist. Wohnräume in den DEFA-Filmen Der Untertan und Corinna Schmidt*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2014 (15 Seiten), www.kunsttexte.de.