

Annette Dorgerloh

## Nachkriegsmoderne als Herausforderung

### Kontrasträume zwischen West und Ost in DEFA-Filmen der fünfziger Jahre

*"Schwarz und sternlos ist der nächtliche Himmel. Um so greller funkeln die bunten Neon-Röhren. Aufreißerisch locken sie: 'Tanzbar', 'Juwelen', 'Spielkasino'. An einem Kinoplakat 'Der Pakt mit dem Teufel' flanieren Menschen vorüber, gleichgültig oder lüstern, auf der Jagd nach einem 'Job', nach einem bißchen Talmigluck.*

*Wärme und Wohlstand täuscht der Glanz vor. Aber es ist nichts dahinter. Weder in den Westberliner Amüsierzentren mit ihren 'Parterrestraßen', noch auf dem Aufnahmegelände der DEFA in Babelsberg, wo eine solche Straße unheimlich echt aufgebaut ist. Kulisse hier, Kulisse dort. Nur Zweck und Wert sind grundverschieden".<sup>1</sup>*

Mit dieser dramatisch-expressiven Beschreibung führte ein Zeitungsbericht das Ost-Berliner Lesepublikum am 7.12.1951 in die aktuellen Dreharbeiten für Slatan Dudows Film *Frauenschicksale* ein. Die Art und Weise der Argumentation ist symptomatisch für jene DEFA-Filme der fünfziger Jahre, die sich dem Ost-West-Problem aus sozialistischer Perspektive widmeten. Dem Set Design kam hierbei eine zentrale Stellung zu, denn es hatte den Glanz und Luxus westlicher Einkaufsstraßen täuschend echt zu imitieren. Andererseits aber mussten sich diese Räume im Fortgang der Filmhandlung stets als Orte moralischen Versagens, wenn nicht gar krimineller Machenschaften erweisen. Es war also die Aufgabe der Filmszenographen, auch dafür Anhaltspunkte und Hinweise innerhalb der Ausstattung zu geben: So konnte ein Kinoplakat mit dem bezeichnenden Filmtitel *Der Pakt mit dem Teufel* nicht anders denn als Warnung, als ein symbolischer Wegweiser verstanden werden.<sup>2</sup> Den Zeitungslesern wurde damit unmissverständlich mitgeteilt, dass im Westen eben alles Kulisse ist, hinter der ebenso wenig steckt wie hinter den Filmkulissen – nur eben "in Zweck und Wert grundverschieden". Gleichwohl besaßen aber beide über ihre sinnliche

Evidenz ein offensichtliches Überwältigungspotential, dem man nur mit einer Verteufelung beizukommen glaubte.

Im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen nun solche DEFA-Filme der fünfziger Jahre, in denen die ideologische und ästhetische Konfrontation mit dem 'Westen' und der westlichen Nachkriegsmoderne den Hauptkonflikt markiert. Am Beispiel von Slatan Dudows *Frauenschicksale* (1952), Arthur Pohls *Spielbankaffäre* (1956) und *Das Leben beginnt*, dem Frühwerk Heiner Carows aus dem Jahr 1960, sollen Varianten und Möglichkeiten der visuell, also mit ästhetischen Mitteln geführten Systemauseinandersetzung betrachtet und analysiert werden (Abb. 1-3). Zum Vergleich werden Filme mit ähnlicher Thematik wie *Sie kannten sich alle* (R.: Richard Groschopp, 1958), *Reportage 57* (R.: Janos Veiczi, 1959; Abb. 4) oder *Besuch aus der Zone* (R.: Rainer Wolffhardt, BRD 1958) hinzugezogen.



(Abb. 1) *Frauenschicksale*, Progress-Filmposter, 1952.



(Abb. 2) *Spielbankaffäre*, Progress-Filmprogramm 62/57.

Insgesamt bildete die Nachkriegsordnung mit der Teilung Deutschlands und Berlins und den systembedingten Gegensätzen und ideologisch aufgeladenen Kontrasten für ihre Träger in Ost und West eine anhaltende Herausforderung. So bestimmte der Kalte Krieg als Überdeterminante in einem hohen Maße auch die Filmproduktion auf beiden Seiten der innerdeutschen Grenze, und die Konkurrenz realisierte sich in der Regel als ein fortdauernder Kampf der Bilder. Es versteht sich, dass der Spielfilm als fiktionale Gattung keineswegs auf realen Fällen beruhen muss, um zu überzeugen, doch verlangt das Genre grundsätzlich nicht nur Spannung, sondern immer auch eine vom Publikum nachvollziehbare Lebensnähe. Das gilt gleichermaßen für die tragenden Charaktere und ihre Konflikte wie für die Szenographie der Filme mit ihren inszenierten Innen- und Außenräumen. Auch in diesem Genre agieren die Aufklärer ebenso wie ihre Widersacher in Raumhüllen, die zugleich als Charakterhüllen fungieren. Den diversen Akteuren – die hier in besonderer Weise als potentielle oder reale Kontrahenten auftreten – werden daher in der Regel stilistisch unterschiedlich gefasste Räume beziehungsweise Milieus zugewiesen. Das Publikum registriert sie als Ausgangsinformation sehr genau, lassen sich doch an dem Rauminszenierungen bereits entscheidende Beobachtungen gewinnen, die zum Verständnis und zur Aufklärung des Falls beitragen können und sollen.



(Abb. 3) *Das Leben beginnt*, Progress-Filmprogramm 46/60.

Der Filmregisseur Urban Gad (1879-1947) hat diese besondere Aufgabe des Set-Design schon früh hell-sichtig erfasst, als er in seinem Buch *Der Film, seine Mittel – seine Ziele* (dt. Berlin 1920) die Bedeutung von Filmdekorationen mit dem unmittelbar wertenden Blick der Zuschauer begründete: "Kein erklärender Dialog", so schrieb er, "kann zum Verständnis des Geschauten beitragen oder die Eindrücke vertiefen, die das Auge empfängt".<sup>3</sup> Ein solcherart konditioniertes kritisches Sehen galt und gilt es also nicht nur zu bedienen, sondern idealerweise auch zu leiten.



(Abb. 4) *Reportage 57*, Progress-Filmprogramm 36/59.

### Kriminal- und Spionagefilme: Genrespezifika

Die ideologisch notwendige negative Konnotation der Früchte des westlichen Nachkriegskapitalismus brachte es mit sich, dass Ost-West-Konflikte überwie-

gend im Genre des Kriminalfilms verhandelt wurden. Wie die eng benachbarten Spionagefilme gehören Kriminalfilme in Deutschland seit jeher zu den beliebtesten Genres. Sie vermögen wie kaum eine andere Filmgattung, Wirklichkeit auf eine spannende Weise zu spiegeln, ergeben sich doch die dargestellten Gesetzesübertretungen stets aus den realen Konflikten innerhalb der Gesellschaft selbst. In ihrer spezifischen Kombination aus subversiven und affirmativen Handlungen verbreiten Kriminalfilme im weitesten Sinne normative Botschaften, indem schlussendlich das Gute belohnt und das Böse bestraft wird. Wie Michael Wedel 2011 pointiert zusammenfasste, ist der Kriminalfall die Metapher für die Befindlichkeit einer Gesellschaft, und der Kriminalfilm jenes fiktionale Genre, indem sich eine Gesellschaft über ihre Normen – einschließlich der Phantasien und Konsequenzen ihrer Überschreitung – am intensivsten verständigt.<sup>4</sup> Letztlich trugen und tragen gerade Kriminalfilme bis heute durch die genrespezifische Auflösung der in ihnen geschilderten Fälle in einem hohem Maße zur Wiederherstellung und Befestigung des Status Quo in der Gesellschaft bei.

Die DDR mit ihrem Ideal einer sozialistischen Menschengemeinschaft schloss gleichwohl Kriminalität der Theorie nach eigentlich aus: Es durfte sie strukturell nicht geben, allenfalls noch als ein zu überwindendes Relikt bürgerlicher Ideologien. So wurde die Jugendkriminalität in den ersten Jahrzehnten der DDR stets mit fehlerhaften Weltbildern und einer negativen Beeinflussung durch die Westmedien, besonders das Fernsehen und die sogenannte Schund- und Schmutzliteratur erklärt.<sup>5</sup> Als probates Mittel zur Bekämpfung und Verhinderung destruktiver Haltungen und krimineller Handlungen galt die gezielte mediale Begegnung mit positiven Helden als Trägern einer gefestigten sozialistischen Einstellung. Da sozialistische Theorie und Alltagspraxis jedoch merklich auseinanderfielen, erfreuten sich Kriminal- und Spionagethemen beim Publikum wie auch bei den Filmemachern einer ständig wachsenden Beliebtheit, die sich auch in einem anhaltenden Forschungsinteresse spiegelt.<sup>6</sup>

So fragte Michael Hanisch in seinem Rückblick auf den DEFA-Krimi zu Recht, woher die Bad Guys in den Filmen denn nun eigentlich kamen?<sup>7</sup> Bis 1961, also in den Jahren vor dem Mauerbau, war das natürlich vor

allem der 'kapitalistische Westen', so wie die Spione der westlichen Agentenfilme immer aus dem 'kommunistischen Osten' kamen – beides hinlänglich legitimiert durch den Kalten Krieg als epocheprägenden Rahmen. Dieserart Film-Schurken gelang es zumeist, leichtgläubige oder konsumversessene, ideologisch ungefestigte Bürger als Komplizen oder Handlanger für ihre jeweiligen Aktionen zu gewinnen, ehe sie – oft in letzter Minute – durch wachsame Genossen dingfest gemacht und ihrer gerechten Strafe zugeführt werden konnten. Spielte die Filmhandlung in der DDR, ging es in der Regel um Probleme der Entwicklung und der Produktion hochwertiger Güter – Zeiss-Ferngläser, Autos, Chemiefasern –, während Handlungen im Westen mehr einen gnadenlosen Umgang in Bezug auf Geld und Luxus thematisierten; im Mittelpunkt stehen hier vielfach Profitgier, Geltungsdrang und eiskalte Konkurrenz als Kehrseite des Wirtschaftswunders. Mit dieser moralisch hässlichen Darstellung sollte die für die junge DDR hochproblematische westliche Warenwelt möglichst nachhaltig ihres Glanzes beraubt und entzaubert werden.

### **Milieu-Unterschiede als Herausforderung für die Szenenbildner**

Jede Zeit der Handlung lässt sich durch eine Vielzahl von Stilen und ihre diversen Mischungen visualisieren. Ihre Wirkmacht entfalten sie auf der Basis einer "Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen": Indem also divergierende Milieus konstruiert werden, müssen zwangsläufig verschiedene Stile und Geschmacksrichtungen herangezogen werden. Auch wenn die Kunst- und Designgeschichte im Rückblick gern ein Nacheinander von Stilformen konstatiert, sind diese doch in einer bestimmten Epoche stets in einem Neben- beziehungsweise Gegeneinander existent und gewinnen durch ihre schichtenspezifische Zuordnung stets auch eine soziale Dimension. Dies gilt in besonderer Weise für die Moderne, deren Anfänge zeitlich mit dem Einsetzen des Mediums Film zusammenfielen.

Filmszenographen haben aus solcherart sichtbaren Entgegensetzungen von Stilen stets das notwendige Spannungspotential gezogen. In gemeinsamer Arbeit mit den Regisseuren und Kameraleuten wurden in den

zwanziger und dreißiger Jahren Raumlösungen entwickelt, die noch weit in die Filmgeschichte des 20. Jahrhunderts hinein prägend bleiben sollten. Insbesondere der Umgang mit der Moderne in Architektur und Design gewann für die Charakterisierung handelnder Figuren eine zentrale Rolle.<sup>8</sup> So wirkten zum Beispiel Fritz Langs *Mabuse*-Filme mit ihren Kontrasträumen zwischen Historismus und Moderne noch in diversen DEFA-Filmen der Nachkriegsjahrzehnte nach. In Fritz Langs Film *Das Testament des Dr. Mabuse* (Dtl. 1933) bekamen Schurken selten bis nie aktuelle moderne Innenausstattungen zugewiesen; sie bewegen sich überwiegend in hochwertigen Retro-Stilen oder sind mit bestimmten Attributen und Ausstattungsgegenständen ausgestattet, die sie auf den ersten Blick als nicht positiv konnotierte Gestalten erkennen lassen. Ein ähnlicher Umgang mit Formen der Moderne findet sich in dem verbotenen DEFA-Film *Der Frühling braucht Zeit* (1965); moderne Formen werden hier allein der insgesamt positiv aufgefassten Gestalt des Ingenieurs und seiner Tochter zugewiesen.<sup>9</sup>



(Abb. 5) *Frauenschicksale*, 1952, Tanzbar in West-Berlin, Foto DEFA-Neufeld.

Unmittelbar nach Kriegsende spielte dieser Spannungskomplex situationsbedingt eine geringere Rolle. Die Entwicklungen der westlichen Nachkriegsmoderne in Architektur und Design aber wurden vom Film nicht nur aufgenommen, sondern, wie Donald Albrecht und zuletzt Doris Agotai<sup>10</sup> gezeigt haben, durch das Medium auch weiterentwickelt. Die neue Mode wirkte nicht nur im Westen stilbildend, sie stellte auch für den Osten eine enorme Herausforderung dar, schließlich waren die gefüllten Läden und der Glanz,

den der Marshallplan ermöglichte, jedem Grenzgänger ersichtlich. Hinzu kamen die Musik und die Vergnügungskultur, deren Anziehungskraft von den Kulturwächtern der DDR offenbar als besonders gefährlich angesehen wurde, denn die Versuche ihrer Diskreditierung im Film fallen durchgängig hoch ambitioniert und zuweilen bis zur Groteske gesteigert aus. In Slatan Dudows *Frauenschicksale* wird die Szene, in der der Negativheld Conny und seine adlige Freundin in einer Tanzbar agieren, zur Inkarnation einer in Unvernunft und Raserei entfesselten Gesellschaft – Otto Dix und George Grosz lassen grüßen (Abb. 5). Auch in Carows Film *Das Leben beginnt* erlebt die Heldin in einer Tanzbar eine vergleichbare Situation grotesker Raserei, die sie irritiert und abstößt. Die Menschen hier erscheinen hässlich und widerwärtig (Abb. 6). Die Szene visualisiert die Unmöglichkeit der Ankunft des Mädchens in ihrer neuen Heimat Westberlin. Erprobte Formmittel des expressionistischen Films zeigen die wachsende Isolierung und Desillusionierung der jungen Frau.



(Abb. 6) *Das Leben beginnt*, 1960, Sänger in der West-Berliner Tanzbar, Screenshot.

Anders als in der jungen Bundesrepublik, wo man sich schnell am amerikanischen Vorbild orientierte und bald von der leidigen Ostproblematik im Kino nicht mehr viel sehen wollte, standen die Babelsberger Filmbetriebe durch ihre angestammte Lage im Westen von Berlin und durch die Schaufensterfunktion Ost-Berlins als Hauptstadt der DDR – in Konkurrenz zu den Berliner West-Sektoren als 'Schaufenster des Westens' – stets im Brennpunkt der politischen



Erwartungen und Ereignisse. Hinzu kam der erstaunliche, über alle Phasen hinweg bis zum Ende der DDR gültige Glaube ihrer Funktionäre an eine umfassende Wirkmacht der Kunst, aufgrund dessen auch Spielfilmen stets mit einer Mischung aus höchsten Erwartungen und einem grundsätzlichen, tiefen Misstrauen begegnet wurde.

An den Mauerbau war zu dieser Zeit noch nicht zu denken, doch sprach die große Zahl der sogenannten Republikflüchtigen für sich. Die junge DDR befand sich ihren Bürgern gegenüber in einem Zustand erhöhten Legitimitätszwanges; ein Problem, das durch bloße ideologische Direktiven und Setzungen offenbar nicht zu beheben war.

Die gewünschte Hervorbringung herausragender und damit idealerweise auch wirksamer Kunstwerke wurde daher in der DDR durch die Schaffung günstigster Bedingungen und eines umfassenden Programms der Künstlerförderung unterstützt. Gleichzeitig sollte ein enges Netz von Kontrollinstanzen und –gremien für die ideologische Richtigkeit des 'Produkts' sorgen. Nicht zuletzt war aber das Kino in der DDR auch ein Wirtschaftsfaktor und hatte erfolgreich zu sein, wenn gleich dieses Kriterium in der Bewertung und dem Umgang mit Filmen rückblickend als ein eher nachgeordnetes erscheint. Zum Verständnis der damaligen Situation gehört aber auch die Tatsache, dass eine Vielzahl angesagter westlicher Filme in die DDR-Kinos kam, so dass sich die Bürger noch vor der bald schon nahezu flächendeckenden Einführung des Fernsehens durchaus ein Bild von den Tendenzen des internationalen Filmgeschehens machen konnten und entsprechend Ansprüche entwickelten.<sup>11</sup> Ost-Berliner und Brandenburger konnten zudem bis zum Mauerbau von den reduzierten Eintrittspreisen der Westberliner "Grenzkinos" profitieren, die ihren ‚Brüdern und Schwestern‘ aus dem Osten staatlich geförderte billigere Tickets anbieten konnten.<sup>12</sup>

Im geteilten Deutschland der fünfziger Jahre drängte sich der Systemvergleich über die diversen Medien geradezu auf; auch im Spielfilm der DDR wurde er zu einem wichtigen Thema. Nach einem Wort des Regisseurs Egon Günther schwankte die DEFA "merkwürdigerweise" stets "zwischen unglaublicher politischer Einflussnahme und immer wieder exklusiven Freiheiten".<sup>13</sup> Den anderen Politikfeldern vergleichbar kam

den kommunistischen Granden in der Frühzeit der DDR auch im Film eine besondere Rolle zu. Die großen Regisseure verfügten aber durchaus über Spielräume und konnten das Feld vielfach stärker prägen, als es aus heutiger Kenntnis der Direktiven und Leitlinien jener Zeit möglich erscheint. So gab es nach Egon Günther etwa bei Dudow, Engel und Maetzig "keinen Widerstand gegen junge Leute, die etwas anderes wollten und suchten."<sup>14</sup> Das ist vielen inzwischen als Klassiker geltenden DEFA-Filmen bis heute anzusehen, die Bereitschaft zum differenzierten Blick und zu einer feinteiligeren Periodisierung freilich vorausgesetzt.

### Tendenzen im DEFA-Film der fünfziger Jahre

Nach der antifaschistisch-demokratischen Periode der unmittelbaren Nachkriegsjahre sollte ab 1950 der Übergang zum sozialistischen Realismus erfolgen. Die bis etwa 1953 entstandenen Filme – Dudows *Frauenschicksale* eingeschlossen – sind in der Tendenz durch eine deutliche bis überdeutliche ideologische Ausrichtung der Figuren und Konflikte geprägt. Dahinter stand die Vorstellung, die Menschen durch Kunst erziehen und (um)prägen zu können. Tatsächlich aber verlor das DEFA-Kino in der DDR in diesen Jahren viele Zuschauer, die einer solchen schablonenhaften Darstellung ihre Gefolgschaft durch eine Abstimmung mit den Füßen schlichtweg verweigerten. Auf diese Situation reagierte der ab 1954 einsetzende "Neue Kurs", der bis etwa 1958 anhielt, ehe die Filmschaffenden in der DDR mit einem erneuten Schwenk wieder auf eine "sozialistische Filmkunst" eingeschworen werden sollten. Die 1956/57 entstandene *Spielbankaffäre* kann als typisch für den Neuen Kurs wie für sein Scheitern gelten, während *Das Leben beginnt* bereits beispielhaft für die Linie einer erneuerten sozialistischen Filmkunst steht – nun unter Betonung des künstlerischen Anspruchs, der sich in einer vergleichsweise differenzierten Sicht auf die Personen und ihre Konflikte zeigt.

In allen drei Filmen stehen naive junge Frauen und ihre Erlebnisse im Westen im Mittelpunkt der Handlung, ihre Begegnung mit der Konsumkultur, ihr Begehren und Hoffen und – im DEFA-Film alternativlos - ihre Enttäuschung mit folgender Um- oder Rückori-

entierung in Richtung DDR. Dieses Schema gilt auch für eine Reihe weiterer DEFA-Filme wie *Roman einer jungen Ehe* (R.: K. Maetzig, 1952), *Berlin Ecke Schönhauser* (R.: Gerhard Klein, 1957), *Reportage 57*, (R.: Janos Veiczi, 1959) oder *Sie kannten sich alle* (R.: Richard Groschopp, 1958). In diesen Filmen bot die junge DDR nicht nur einen freundlicheren und faireren Umgang mit den jungen Leuten, sondern darüber hinaus – vorausgesetzt, sie haben sich bewährt oder gebessert – auch Perspektiven auf ein modernes Wohnen, das in den meisten Fällen jedoch noch in der Zukunft lag. So enden diverse Filme mit einem optimistischen Blick auf Baustellen des Wohnungsbauprogramms der DDR. Auf diese Weise sollte gewissermaßen der Anschluss Ostdeutschlands an die (westliche) Nachkriegsmoderne und ihre Designleistungen vor Augen gestellt werden.

Mit dem schrittweisen Ausbau der gemeinsamen Wohnung an den Film *Die Mörder sind unter uns* anknüpfend zeigt auch der Film *Roman einer jungen Ehe* die allmähliche Vervollkommnung der Unterkunft eines jungen Paares in Berlin-Charlottenburg. Ein Radioapparat, moderne Dekostoffe und Partys lassen die Entwicklung des Schauspielerpaares zunächst als Erfolgsgeschichte erscheinen. Bald schon wird jedoch der hohe Preis für das Ankommen in der Westberliner Theaterwelt sichtbar – in Form von Abhängigkeit und Ausgenutztwerden. Während der junge Mann noch Illusionen über den Charakter dieser Nachkriegsgesellschaft anhängt, ist seine Frau kritischer. Ihre positiven Erfahrungen im Ostteil der Stadt, ihre Möglichkeiten, auf vielfältige Weise als Schauspielerin – auch politisch – zu arbeiten, lässt sie ihre Chance in Ost-Berlin als Lösung erkennen. Auch ihr zögerlicher Gatte muss schließlich erkennen, dass neben ihr im demokratischen Osten auch sein Platz ist. Zuvor lässt die in ihrem ideologischen Eifer legendäre Szene des triumphalen Richtfestes der Stalinallee erkennen, dass auch sie zu den Privilegierten des Neuerschaffenen und damit zur künftigen Elite in der DDR gehören wird.

Auch in *Reportage 57* wird zunächst einmal das Altbauzimmer, in dem das junge Paar zur Untermiete wohnt, mit neuen Gardinen in modischem Dessin geschmückt (Abb. 7). Die Protagonisten dieses Films sind jedoch 'kleine Leute', die in Gefahr sind, in krimi-

nelle Machenschaften hineingezogen zu werden. Wieder ist es dem energischen Agieren der kritischen jungen Frau zu verdanken, dass sich eine gute Perspektive für beide abzeichnet. Sie löst sich aus den überkommenen Verhältnissen, wechselt als Kellnerin von der Westberliner Kneipe ihres Onkels zum neuerrichteten "Zenner" in Treptow und bewahrt auch ihren jungen, leichtsinnigen Ehemann vor Dummheiten, ehe sich zum Filmende ein möglicher Umzug in eine Neubauwohnung visionär abzeichnet.



(Abb. 7) *Reportage 57*, 1959, Inge dekoriert das Fenster ihres Untermietzimmers, Foto DEFA-Daßdorf.

Eine Ausnahme bildet der Film *Sheriff Teddy* (R.: Heiner Carow; 1957), der zwar zwischen West und Ost spielt, in dem aber die Westberliner Wohnumgebung der Kinder genauso grau und verfallen aussieht wie die neue Umgebung im Ostteil Berlins. Als sehr differenziert gestalteter Film hilft er, so der Kritiker Klaus Wischniewski, "die Menschen für heute und morgen besser (zu) machen – nicht nur die Kinder".<sup>15</sup> Darin steht dieser Jugendfilm der Berlin-Trilogie des Duos Gerhard Klein und Wolfgang Kohlhaase nahe, die ebenfalls konsequent in Berliner Altbauquartieren angesiedelt ist.<sup>16</sup>

### Der schöne Schein der West-Moderne

In den fünfziger Jahren bedurfte es guter Argumente, um den fraglos erheblichen Reiz der westlichen Konsumkultur außer Kraft zu setzen. Slatan Dudow war nicht der Erste und Heiner Carow nicht der Letzte von denen, die den Reiz der sanierten westdeutschen Nachkriegs-Stadt- und Einkaufszentren in eindrucks-

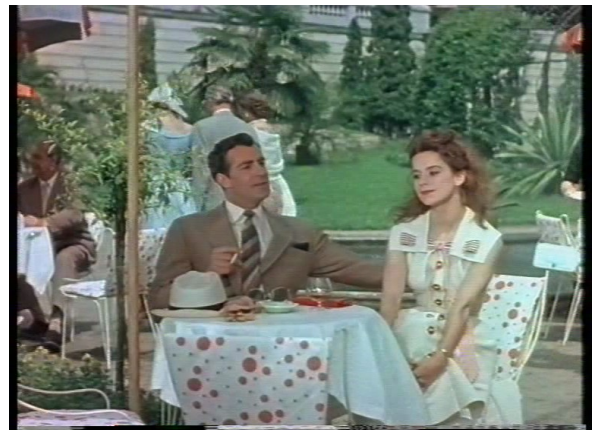
volle Filmbilder zu bannen unternahmen – freilich nur, um sie dann als kalt und in ihrer Profitorientierung bössartig zu entlarven.

Dudows Frauen erleben 'den Westen', genauer gesagt Westberlin als schicksalhafte Begegnung mit einem verführerischen Mann, der für alles das steht, was infolge der westlichen Nachkriegsordnung und des Marshallplans möglich geworden war: Eleganz beziehungsweise Charme, frecher Witz, Zuwendung (Abb. 8). Sie können nicht erkennen oder begreifen erst zu spät, dass Conny keine ernstern Absichten hat, dass er sie nur benutzt und dann kalt fallen lässt. Alle drei der als Typ sehr unterschiedlich angelegten Frauen reifen in der Phase der Bewährung und erkennen dann, wo den Frauen tatsächlich bessere Bedingungen geboten werden: Eine berufliche Perspektive, Kinderbetreuung, die neue und richtige Liebe und selbst das hochsymbolische und auch bezahlbare blaue Kleid – alles das gibt es jetzt in der DDR.



(Abb. 8) *Frauenschicksale*, 1952, Conny als Verführer, Foto DEFA-Neufeld.

Es ist bezeichnend, dass für die Negativfigur des Conny mit Hans Groth ein westdeutscher Schauspieler engagiert worden ist, ebenso wie für die schillernde, letztlich aber negative Figur des Dr. Busch alias Bergengruen in *Spielbankaffäre*, gespielt von Peter Pasetti (Abb. 9). Die ostdeutschen Jungstars sollten offensichtlich nicht in Schurkenrollen 'verbrannt' werden. Tatsächlich zeigt die engagiert geführte Zuschauerdiskussion um *Frauenschicksale*, dass Dudow der bewusste Verzicht auf einen positiven Helden zugunsten der Entwicklung unterschiedlicher Frauen als Mangel angekreidet wurde.<sup>17</sup>



(Abb. 9) *Spielbankaffäre/Parkplatz zur großen Sehnsucht*, 1956, Dr. Busch und Sibylle im Café, Screenshot.

### Westen pur? *Spielbankaffäre* (1957)

In Arthur Pohls Film *Spielbankaffäre* hingegen gibt es einen solchen positiven Helden, den jungen Journalisten Gerhard Fischer (Jan Hendriks), der eine versehentlich schuldig gewordene naive junge Frau, die Schauspielschülerin Sibylle Schilling (Gertrud Kückelmann), auf den rechten Weg zurückzubringen vermag. In einer nächtlichen Krisensituation läuft Sibylle desorientiert vor ein Auto, darin der Barbara in *Frauenschicksale* und der Erika in Carows Film *Das Leben beginnt* vergleichbar.



(Abb. 10) *Spielbankaffäre/Parkplatz zur großen Sehnsucht*, 1956, An der Bar im Spielcasino, Screenshot.

Im Unterschied zu diesen Filmen kommt der Osten in Arthus Pohls Film nicht vor, seine Handlung ist komplett im Westen, an der Côte d'Azur und vor allem in einem westdeutschen "Weltbad" – gemeint ist Wies-



baden – angesiedelt.<sup>18</sup> Erzählt wird in der deutsch-schwedischen Koproduktion, wie die junge Sibylle unschuldig in eine Spielbankaffäre um gefälschte Jetons hineingezogen wird. Sie lernt dabei Gerhard als jungen investigativen Journalisten kennen und lieben; die beiden heiraten. Während Gerhard die Hintergründe der offensichtlich kriminellen Machenschaften konkurrierender Spielbankunternehmer recherchiert, lässt sich Sibylle, verführt vom schnellen Geld, auf das gefährliche Spiel eines charismatischen Mannes ein, der für sie nicht erkennbar als Spielbankbetrüger agiert (Abb. 10). Es zeigt sich, dass die schicken Möbel, die sie für das scheinbar leicht verdiente Geld erwirbt, letztlich einen sehr hohen Preis haben (Abb. 11). Mit Müh und Not gelingt es ihr dank Gerhard, halbwegs unbeschadet aus der Sache herauszukommen; ihr gaunerischer Gönner aber wird zwischen den Großen der Branche zerrieben und bezahlt dafür mit dem Leben. Gerhard wiederum scheitert als Journalist an einem Kartell der Mächtigen aus Staat und Wirtschaft, die einander decken und schützen.



(Abb. 11) *Spielbankaffäre/Parkplatz zur großen Sehnsucht*, 1956, Wohnung des jungen Paares, Screenshot.

Wieder wird mit modernem Design und eleganter Mode als begehrtes Gut gearbeitet, dessen Beschaffung dem jungen Paar nur mit illegitimen Methoden gelingt. Wieder werden die Orientierung auf modernes Wohnen und schickes Design als hohl und leer, als falsche Priorität und damit als moralisch negativ entlarvt. Schlimmer noch ist es mit den Spielbankbesitzern: Ihre teuren, eleganten und hochmodischen Büros, dekoriert mit modernster, abstrakter Kunst (Szenographie Gerhard Helwig) stehen natürlich für kapita-

listischen Ungeist und unbedingten Durchsetzungswillen – koste es, was es wolle. Das Büro des Gangsters Martinez in Marseille ist in Rot- und Beigetönen gehalten (Abb. 12-13), während in den Büros des deutschen Casinochefs Gallinger und seines Mitarbeiters Balduin Blaugrau- und Brauntöne dominieren. Auch hier setzen die Möbel kräftige farbige Akzente (Abb. 14-15).



(Abb. 12) *Spielbankaffäre/Parkplatz zur großen Sehnsucht*, 1956, Büro Martinez, Screenshot.



(Abb. 13) *Spielbankaffäre/Parkplatz zur großen Sehnsucht*, 1956, Büro Martinez, Screenshot.

Eine frühere Drehbuchfassung vom Mai 1955 im Film-museum Potsdam lässt erkennen, dass die Entscheidung für eine moderne Ausstattung als Stimulans erst relativ spät gefallen sein muss. Gerhard besitzt hier noch geerbte alte Möbel, die er in den gemeinsamen Haushalt einbringt, und Sibylle hat ein anderes teures Problem: sie ist tablettenabhängig. Ihr Fehlverhalten beruht in dieser Fassung unmittelbar auf ihrer Drogensucht, die zur illegalen Beschaffung des Mittels durch



Leute aus dem Spielbankumfeld geführt hatte. Das Direktionszimmer der Spielbank wird hier zwar als Handlungsraum benannt, doch ohne Hinweise zur Ausstattung.



(Abb. 14) *Spielbankaffäre/Parkplatz zur großen Sehnsucht*, 1956, Büro Gallinger, Screenshot.

Die signifikanten Veränderungen der Figur der Sibylle von einer negativ konnotierten, straffällig gewordenen Frau zu einer attraktiven, naiv-missbrauchten Sympathieträgerin im realisierten Film und parallel dazu in der 1956 publizierte gleichnamigen Novelle von Hans von Oettingen, der die Idee zum Film lieferte, trugen ebenso wie die moderne Ausstattung zur beabsichtigten Attraktivität des Filmes bei.

Heute gehört *Spielbankaffäre* zu den weniger bekannten DEFA-Filmen, 1957 aber sorgte er für erhebliche Aufregung, weil er die offizielle Filmabnahme nicht passierte. In der DDR-Kritik wurde der Film als Beispiel für Revisionismus und bürgerliche Infiltration kritisiert, in der Bundesrepublik wurde er als antiwestliche Propaganda empfunden. Erst sollte er verboten werden, dann kam er aber doch in den Verleih der DDR – wenn auch mit verändertem Schluss und ausschließlich in Schwarz-Weiß-Kopien im Normalformat. Das ist erstaunlich, weil dieser aufwändig in Farbe produzierte Film erklärtermaßen die erste große Cinemascope-Produktion der DEFA werden sollte. Als solche wurde die ostdeutsch-schwedische Koproduktion unter dem Verleihetitel *Parkplatz zur großen Sehnsucht* im Westen gezeigt. In den achtziger Jahren galt er hier als "deutscher Filmklassiker".<sup>19</sup>

Mit der kleinen und unbedeutenden schwedischen Produktionsfirma Pandora-Film hatte die DEFA bereits

eine Reihe von Koproduktionen realisiert, darunter Wolfgang Staudtes Film *Leuchtfeuer* (1954), *Das Fräulein von Scuderi* (1955) als äußerst erfolgreiche Literaturverfilmung und schließlich den Farbfilm *Die Schönste* in der Regie von Ernst Rechenmacher, der sich Ernesto Renani nannte. Dieser Film spielte komplett in Westberlin und Hamburg – hier entstanden auch einige Originalaufnahmen – und zeigte die angenehmen Folgen des 'Wirtschaftswunders' auch für die kleinen Leute. In seinem Aufsatz *Zur Parteilichkeit in der Filmkunst* bescheinigte Anton Ackermann denn auch dem Streifen, er verbleibe "völlig in der Unverbindlichkeit" und diene letztlich "sogar der Verniedlichung und Lobpreisung kapitalistischer Verhältnisse mit weitgehender 'Volksgemeinschafts'-Ideologie".<sup>20</sup>

Die mit 3,8 Millionen Mark sehr aufwendig in farbiger Totalvision gedrehte *Spielbankaffäre* verlegt den westdeutschen Kurort im Wesentlichen nach Potsdam.<sup>21</sup> Die Orangerie Friedrich Wilhelms IV. bietet die bauliche Kulisse für die Spielbank, der Sizilianische Garten den Kurpark mit dem Café, in dem sich Sibylle und ihr obskurer Dr. Busch treffen, inklusive gemeinsamer Fahrt im offenen Cabriolet. Hinzu kamen zehn Tage Außenaufnahmen in Lugano.



(Abb. 15) *Spielbankaffäre/Parkplatz zur großen Sehnsucht*, 1956, Büro Balduin, Screenshot.

Alexander Abusch, zu jener Zeit Staatssekretär im Ministerium für Kultur, attestierte dem Film eine "gefährliche Attraktivität".<sup>22</sup> Er bestand darauf, dass die Zweizimmer-Wohnung des jungen Paares herausgeschnitten und zu einer Einzimmerwohnung mit Raumteiler verändert wird, damit der Film jungen Zuschauern in der DDR vermittelbar bliebe. Eine eigene, modern ein-

gerichtete Wohnung mit zwei Zimmern und Küche bei einem Studentenpaar konnte hier nicht anders als übermäßiger Luxus erscheinen. Mit der Wegnahme der Farbe glaubten die Verantwortlichen, die Gefahr im eigenen Land gebannt zu haben, ohne auf die erwarteten Einnahmen durch den Verleih im Westen verzichten zu müssen, auf die nicht nur der Produktionspartner selbstverständlich setzte. Die Schweden waren gleichwohl, so Heinz Kersten 1963 rückblickend, "ein unbedeutender und deshalb recht bequemer Partner, der mehr die Rolle eines Strohmannes spielte."<sup>23</sup> Tatsächlich wurde hier überwiegend mit bekannten bundesdeutschen Schauspielern gedreht.

Artur Pohl und sein Filmteam, das den Film natürlich farbig konzipiert hatte, fühlten sich durch die Eingriffe und die Entscheidung der DDR-Filmbehörde zur Schwarz-Weiß-Präsentation persönlich angegriffen. In der Konsequenz erklärte Pohl medienwirksam über den Norddeutschen Rundfunk in Westberlin, künftig nicht mehr in Babelsberg arbeiten zu wollen.<sup>24</sup>

Es überrascht nach alledem nicht, dass die Filmkonferenz der DDR von Anfang Juli 1958 beschloss, dass von nun an "Co-Produktionen mit Westdeutschland und mit dem kapitalistischen Ausland nur dann durchgeführt werden sollen, wenn die humanistischen und fortschrittlichen Ideen verfilmter Werke unverfälscht zum Ausdruck kommen." Zudem dürfen Co-Produktionen künftig "keine Konzessionen an reaktionäre Ideologien enthalten; in ihnen müssen die künstlerischen Kräfte der Deutschen Demokratischen Republik repräsentativ vertreten sein".<sup>25</sup>

### Der Westen im Osten: *Sie kannten sich alle* (1958)

In dem Film *Sie kannten sich alle* (R.: Richard Groschopp, Sz. Artur Günther, 1958) ist der Westen nicht nur dort, wo er geografisch zu erwarten ist, sondern dringt in der Person von H.-J. Schott, Besitzer einer privaten Autowerkstatt, in den Alltag einer ganzen Stadt, dem fiktiven Isenau, "irgendwo im Süden der DDR"<sup>26</sup>, ein. Der Film stellt insofern eine Ausnahme dar, als dass hier die Begegnung mit der Moderne im Osten stattfindet, in Form einer luxuriös eingerichteten Wohnung und eines reetgedeckten Sommerhauses mit Segelboot am See. Sie gehören Schott, der damit

als eleganter, vermögender Beau eingeführt wird – ein Eindruck, der natürlich täuschen soll und wird.

Vordergründig geht es in dem Film um einen Unfall bei der Erprobung zweier neuer Kleinwagen – Prototypen, bei dem ein Fahrer ums Leben kommt. Die Genossen ermitteln, und bald stellt sich heraus, dass hier an den Wagen manipuliert worden ist. Zudem zeigt es sich, dass der Werkstatteleiter, der bei der Probefahrt mitfahren wollte, durch einen fingierten Anruf weggerufen wurde und so am Leben blieb. Die Hauptfigur ist Herta, seine Tochter, eine hübsche und etwas leichtfertige junge Frau, die ebenfalls im Werk arbeitet und ein verborgenes Verhältnis mit Schott hat (Abb. 16). Dieser verfügt über engste Westbeziehungen: Er ist der Neffe des in den Westen geflohenen ehemaligen Besitzers des Automobilwerkes Isenau und wird, wie sich herausstellt, über Geld- und Sachgeschenke von ihm quasi ferngesteuert.



(Abb. 16) *Sie kannten sich alle*, 1958, Herta und Schott auf der Terrasse seines Hauses, Screenshot.

Auch dieser Film zeigt eine – genretypische – Erstbegegnung einer jungen Frau mit einer visuell überwältigenden Wohnumgebung mit Kamin und moderner Kunst – diesmal aber sind es die seit Dr. Mabuse negativ konnotierten Masken, die in langsamer Kamerafahrt vorgeführt werden. Herta ist beeindruckt, und es dauert lange, bis sie Schotts wahre Absichten und seine über Leichen gehende Rücksichtslosigkeit erkennt.

Im Kontrast dazu erscheint ihr Mädchenzimmer im väterlichen Haus mit Schrank, Regal, Tischchen und Bett äußerst schlicht, wie die entsprechende Kamerafahrt erkennbar zeigt.

Der Film macht deutlich, dass die liebevolle Fürsorge des raubeinigen Vaters letztlich mehr wert ist als der schöne Schein von Luxus und Reichtum. Fast hätte der Vater für den Irrtum seiner Tochter sogar mit dem Leben zahlen müssen, wenn nicht die wachsamen Genossen der Staatssicherheit den wahren Schuldigen gefunden und beim Versuch der Republikflucht gerade noch rechtzeitig gestellt hätten.

Auch wenn die Handlung nicht in den westlichen Teilen Deutschlands spielt, so wird doch über die Ausstattung mit modernen Möbeln und Kunst kapitalistische Ideologie visualisiert. Wiederum ist eine junge Frau von dem schönen Schein und der Macht des Geldes fasziniert, doch folgt auch diesmal eine dramatische Entlarvung und Demaskierung – früh schon szenographisch angekündigt durch die tragische Maske im Kaminzimmer. Das häusliche Wohnumfeld ist also niemals nur Kulisse, sondern immer auch selbst handelnder Akteur und damit Ausdrucksträger im Sinne einer Charakterhülle.<sup>27</sup>

### **Perspektivwechsel: *Besuch aus der Zone* (1958/59) und *Das Leben beginnt* (1960)**

Es gab jedoch auch in der westdeutschen Filmproduktion der fünfziger Jahre Versuche, die spannungsgeladene Situation jenseits ideologischer Gräben ausgewogen darzustellen. Hervorzuheben ist hier der Film *Besuch aus der Zone* (R.: Rainer Wolffhardt, 1958), eine Fernsehproduktion des Süddeutschen Rundfunks, die sich mit den Problemen eines in der DDR verbliebenen innovativen Produzenten wertvoller Chemiefasern mit seinem in den Westen gegangenen Freund und ehemaligen Compagnon befasst. Der Film zeigt unsentimental, wie der als sympathisch und authentisch geschilderte Unternehmer aus dem Osten im Westen quasi aufläuft. Ihm wird zwar letztlich eine – untergeordnete - Stelle angeboten, doch das eigentliche Anliegen seiner Interzonenreise, seine Vertragspartner dazu zu bringen, ihren Verpflichtungen nachzukommen, scheitert. Zwar versucht ihn sein alter Weggefährte zum Bleiben zu überreden, doch fährt er, zutiefst enttäuscht, mit seiner Frau und der jugendlichen Tochter wieder zurück in den Osten, obwohl ihn dort Ungemach gerade wegen der Westreise erwartet. Sowohl die Gattin als auch die Tochter sind vom

westlichen Konsum durchaus geblendet, ordnen sich aber der Entscheidung zur Rückkehr in die DDR klaglos unter.

Es überrascht angesichts der innerdeutschen Kultur des Kalten Krieges nicht, dass dieser Film heftige Diskussionen zur Folge hatte. Der Legende nach soll er sogar zu einer Bundestagsdebatte geführt haben, in der es um den Vorwurf der Ostinfiltration bei den Filmmachern ging; anschließend seien beim produzierenden Sender Köpfe gerollt. Tatsächlich nahm das westdeutsche Publikum den Film überwiegend gut auf. Eine Zuschauerin kritisierte allerdings die Eleganz des Westens - und damit Regie und Set Design: "Der Film hätte auch zeigen sollen, dass es im Westen nicht nur Luxusautos, Sektgelage und 'Erfolgsmenschen' gibt."<sup>28</sup>



(Abb. 17) *Besuch aus der Zone*, 1958, Vor Mariannes Kleiderschrank, Screenshot.

Auch dieser Film enthält eine Szene, die ihn in der filmischen Argumentation den DEFA-Produktionen zum Thema direkt vergleichbar macht, das Motiv der Erstbegegnung einer jungen Frau mit einem nach modernen westlichen Maßstäben eingerichteten Zimmer. Hier gehört es der gleichaltrigen, aber wegen eines Skiurlaubes abwesenden Tochter ihrer durch die deutsche Teilung fremd gewordenen Gastgeber. Der Bruder zeigt dieses gutbürgerliche westdeutsche Mädchenzimmer stolz dem jungen und durchaus attraktiven Gast, der die Einrichtung ebenso wie die Kleider bewundert (Abb. 17). Beflissen erklärt der junge Mann, dass die Schwester gewiss nichts dagegen habe, wenn das Mädchen einige der Kleider während ihres Aufenthaltes tragen würde. Auch in weiteren



Szenen des Films wird vielfach ein Hintergrund gewählt, der beiläufig auf den Chic und Reichtum westlicher Geschäfte verweist (Abb. 18).



(Abb. 18) *Besuch aus der Zone*, 1958, Würstchenessen vor dem Pelzgeschäft, Screenshot.

Die hier angedeutete Anziehung zwischen den jungen Leuten ähnelt der, die Erika Schenk, Protagonistin in Heiner Carows Film *Das Leben beginnt*, nach ihrer Ankunft in Westberlin für ihren locker-lustigen Cousin, den freien Journalisten Benno Brenner verspürt.



(Abb. 19) *Das Leben beginnt*, 1960, Erika in Bennos Zimmer, Foto DEFA-Baxmann.

Während der junge Mann in Wolffhardts Film eher diffus bleibt, wird Benno für Erika Schenk zu einer richtigen Enttäuschung. Zwar führt er sie nach Ost-Berlin in das Berliner Ensemble zu einer Brecht-Inszenierung aus,<sup>29</sup> doch enttäuscht er sie später zunehmend menschlich durch sein mangelndes Verantwortungsbewusstsein. Als Erika schwanger zu sein glaubt, fällt ihm nicht mehr dazu ein, als seinen Vater ein weiteres Mal um einen Scheck, nun für eine Abtreibung, zu bit-

ten. Damit ist auch der letzte jener Sympathiepunkte verspielt, die sich bei Erikas Erstbegegnung mit seinem überaus schick gestalteten Zimmer im Dahlemer Elternhaus schnell angesammelt hatten. Spielerisch hatte sie es seinerzeit als Gast in Besitz genommen: den modernen Sessel, den witzigen Zigarettenspender, die provokant modernen Bilder, das Bett, später das geschenkte Kofferradio (Abb. 19). Auch hier zeigt eine lange Kamerafahrt die Oberflächenreize des neuen Designs.



(Abb. 20) *Das Leben beginnt*, 1960, Erika und Rolf in Krüselin, Foto DEFA-Baxmann.

Dabei hatte Erika, die Oberschülerin aus dem märkischen Krüselin, gar nicht nach Westberlin gewollt, hatte sie doch in Krüselin alles, was ihr wichtig war: ihre Schule, die jungen Pioniere, die sie betreute, und ihren Freund Rolf Gruber, den Sohn des Schulleiters (Abb. 20). Dieser aber, ein strenger Mann, ehemaliger KZ-Häftling, sah es ungern, dass sein Sohn mit der Tochter eines ideologisch zweifelhaften Arztes ausging. Tatsächlich glaubte sich Dr. Schenk, früher einmal Chefarzt einer Privatklinik und dieser Zeit nachtrauernd, in der DDR unterdrückt und an der Entfaltung gehindert. Er war auch grundsätzlich nicht bereit, an der neuengerichteten Poliklinik mitzuwirken. Sein Wohnzimmer entspricht diesem Bild, indem es auf eine gediegen-konservative Weise mit schweren Ledersesseln, Ledertapete und alten Möbeln sowie – Ausdruck seines offenbar durchaus ansehnlichen Verdienstes – mit einem neuen Fernseher ausgestattet war (Abb. 21). Als er nun beschließt, in den Westen zu gehen, muss seine Tochter wohl oder übel mitkommen. Die vermögende Verwandtschaft in Berlin-Dahlem nimmt den armen Vetter samt Tochter zunächst

gern auf, wird aber zusehends unwilliger, als es ihnen wider Erwarten nicht gelingt, finanziell auf eigene Beine zu kommen (Abb. 22).



(Abb. 21) *Das Leben beginnt*, 1960, Wohnzimmer der Schenks in Krüselin, Foto DEFA-Baxmann.



(Abb. 22) *Das Leben beginnt*, 1960, Wohnzimmer der Brenners in Berlin-Dahlem, Foto DEFA-Baxmann.

Schuld daran ist freilich das Überangebot an Ärzten in Westberlin – angesichts der massenhaften Republikflucht von Ärzten zu jener Zeit eine aus DDR-Sicht politisch gewollte Filmaussage. Erika wird zudem als Mädchen in ihrer neuen Heimat nicht wieder auf ein Gymnasium geschickt; sie versucht sich daher als Kindergärtnerin in einem überaus exklusiven Kinderinstitut. Mit ihrer frischen, freien Art eckt sie jedoch bald an und wird entlassen. In dieses Sinnvakuum treten nun zwei unterschiedliche Männer, ihr alter Freund Rolf, den die Treffen familiär viel kosten und der unter einer einsetzenden Entfremdung leidet, und jener strahlende, charmante Benno, dem sich Erika bald auch hingibt. Genau an diesem Punkt beginnt der sichtbare Abstieg: Vater und Tochter ziehen aus der Dahlemer Villa aus, weil sich die Verwandten zuneh-

mend als unerträglich erweisen. Die elegante Fassade zerbröckelt und gibt den Blick frei auf Kälte und Härte, exemplarisch vorgeführt am Umgang mit dem Dienstmädchen. Die Besuche bei dem sensationell futuristisch eingerichteten Senator, einem Bekannten des gut vernetzten Veters, erweisen sich als ergebnislos, denn es gibt einfach keine Stelle als Arzt für den Vater in Westberlin. Die Handlung wechselt damit in die nächste Stufe, die als ästhetischer Abstieg präsentiert wird. Vater und Tochter wohnen nun gemeinsam in einem Alptraum von Zimmer zur Untermiete. Während er einer entwürdigenden Tätigkeit als Pharma-Vertreter nachgeht, muss Erika in dem kaiserzeitlich-kleinbürgerlichen Zimmer ausharren (Abb. 23). Dieser Raum markiert unübersehbar den weitestgehenden Kontrast zu allen anderen Stilen, sowohl zur schicken Dahlemer Moderne als auch zur gediegenen Dreißiger-Jahre-Bürgerlichkeit ihres ehemaligen Krüseliner Wohnhauses.



(Abb. 23) *Das Leben beginnt*, 1960, Schenks als Untermieter in Westberlin, Foto DEFA-Baxmann.

Schließlich trifft der Vater eine Entscheidung, die seine Tochter zutiefst enttäuscht, weil beide diese Option eigentlich ausgeschlossen hatten: Er stellt sich als Arzt der Bundeswehr zur Verfügung und ist damit auch physisch nicht mehr präsent. In dieser Situation führen Bennos Verhalten und eine fürchterliche Begegnung Eikas mit ihrer Wirtin zur Katastrophe. Die folgenden Filmbilder in ausgesprochen expressionistischer Manier suggerieren einen Suizidversuch an einer stark befahrenen nächtlichen Straße; die innere Befindlichkeit verändert hier die Wahrnehmung des stadträumlichen Außen ins Extreme. Auch die nun folgende letzte Szene dieses in Schwarzweiß gedrehten



Filmes erinnert stark an Filmbilder der Ufa-Zeit: Die Kamera blickt von oben auf ein sehr karges Krankenzimmer, in dem Erika bewegungslos im Bett liegt und eine Krankenschwester mit riesiger, altertümlicher Haube agiert. Erst mit dem zögerlichen Eintreten Rolfs zeichnet sich das ab, was der Filmtitel immer schon verheißen hat: Das Leben beginnt. Und – das muss die Phantasie hinzufügen – es wird in Krüselin beginnen beziehungsweise weiterführen, weil nun auch der überaus harte Schuldirektor, der an seinem eigensinnigen Sohn ein Exempel statuiert hatte, inzwischen einsichtig geworden ist. Rolf kann nun am alten Platz Erika das bieten, was ihr Vater mit seinem Weggang leichtsinnig verspielt hatte: Nähe, Halt und Zukunft. Dass all dies nicht mit den Formen der westlichen Nachkriegsmoderne daherkommen kann, versteht sich nach der Vorgeschichte von selbst. Der modernste Raum wird dem West-Berliner Senator zugewiesen, (Abb. 24), der jedoch auch zu denen gehört, die Schenks enttäuschen.



(Abb. 24) Willy Schiller: Entwurf zum Zimmer des Senators, 1959.

Überraschenderweise visualisiert ausgerechnet das Progress-Programmheft zum Film das, was der Film nicht mehr zeigen kann und will, jene Kleinstadtidylle, in der alles begann.<sup>30</sup> Sie präsentiert sich als gezeichnete Randleiste in Mehrfarbendruck mit einem optimistisch-hellen Rot (Abb. 25). Die Randleiste besteht aus Fachwerkhäuschen, einer Kirche (es handelt sich im Film und in der Zeichnung um den Dom zu Stendal) und belaubten Bäumen sowie – ganz unten, doch hochsymbolisch – einem halbfertigen Neubaublock mit Gerüst. Der enttäuschenden (West-Berliner) städtischen Moderne wird also eine Kleinstadti-

dylle mit Neubaupotential als Ausweg gegenübergestellt, auf Schwarzweiß antwortet Rot, die symbolische Farbe der Arbeiterklasse.

Anders als ihre naiveren Vorgängerinnen musste Erika Schenk nicht kriminell werden; sie richtete ihre negativen Energien gegen sich selbst, nachdem Handlung und Szenographie sie grausam in eine vorvorgestrigte Welt zurückgeworfen hatten.



(Abb. 25) *Das Leben beginnt*, 1960, Progress-Filmprogramm 46/60.

### ***Geteilter Himmel: Der Mauerbau als Zäsur***

Einen 'Besuch aus der Zone' zeigt auch eine Szene des Films *Der geteilte Himmel* (R.: Konrad Wolf, 1964). Hier erweist sich die Wohnung der Tante in Westberlin, in der Manfred, der Protagonist, untergekommen ist, als ein trostlos-altmodischer Ort, um den die Moderne einen Bogen gemacht hat. Die Zuschauer sehen sein Zimmer mit den Augen Ritas, seiner zurückgelassenen Geliebten, die ihn ein einziges Mal noch besucht. Anders als im Falle des witzig-modernen Studios im Dachgeschoss seines Elternhauses in Halle/Saale, das Manfred früher bewohnte, hat dieses Zimmer nichts mit ihm zu tun (Abb. 26-27). Rita empfindet es auch als fremd und unpassend, und sie gehen lieber spazieren. Mit einer Kamerafahrt am Café Kranzler entlang werden zwar noch einmal Zitate des modernen Westberlin eingebunden, doch nur als Außenaufnahmen. Es war nicht mehr notwendig, dort auch Innenaufnahmen zu drehen oder diese Räume im Studio nachzubauen: Inzwischen bot die DDR-Hauptstadt mit der Karl-Marx-Allee und dem 1959-64 nach Entwürfen von Josef Kaiser und Horst Bauer errichteten Café Moskau und weiteren Restaurants ei-



gene Orte der Moderne, die den Anschluss des sozialistischen deutschen Staates an die internationalen Architekturentwicklungen visuell überzeugend markierten (Abb. 28).<sup>31</sup>



(Abb. 26) *Der geteilte Himmel*, 1964, Manfreds Zimmer in West-Berlin, Fotografie.

In Konrad Wolfs Film (Szenographie: Alfred Hirschmeier) markiert die Diskrepanz zwischen dem öffentlichen Stadt- und dem individuellen Wohnraum eine krisenhafte Situation. Hier nun aber zerbricht die Beziehung, weil Manfred in seiner neuen Heimat bleiben wird. Tatsächlich bestand die Alternative einer Übersiedelung in den Westen zur Entstehungszeit dieses Filmes längst nicht mehr. Es handelt sich also bei dieser Literaturverfilmung um einen bemerkenswerten, gewissermaßen sogar für lange Zeit letzten Blick zurück auf die Möglichkeiten und Konflikte der Zeit vor dem 13. August 1961.



(Abb. 27) *Der geteilte Himmel*, 1964, Manfreds früheres Dachatelier, Screenshot.

Mit dem Mauerbau verschwand nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die Notwendigkeit, sich mit den vielfältigen Verlockungen und Reizen der westlichen Konsumkultur auseinanderzusetzen, auch wenn die

unmittelbar auf den Mauerbau reagierenden DEFA-Filme *...und deine Liebe auch* (R.: Frank Vogel, 1962) und *Der Kinnhaken* (R.: Heinz Thiel, 1962) noch auf die bewährten Muster der Ost-West-Kontraste setzten. Letztlich bewährt sich auch hier wieder die Anständigkeit und Linientreue der aufbauwilligen jungen Leute im Osten, die in ihrer Wahlmöglichkeit durch die Mauer freilich auch grundlegend eingeschränkt worden waren.



(Abb. 28) *Der geteilte Himmel*, 1964, Innenansicht des Café Kranzler, Screenshot.

Die Art und Weise, wie die Möglichkeiten der internationalen architektonischen Moderne der fünfziger Jahre über Interieurs und Ausstattung in DEFA-Spielfilmen inszeniert worden sind, gibt sowohl über ästhetische Feindbilder als auch über die Möglichkeiten der Aneignung Auskunft. Das reicht von zaghaften Anfängen wie in den letztgenannten Filmen bis zur kompromisslosen Verteidigung der Moderne und ihrer Vertreter, des standhaften Ingenieurs und seiner Tochter in *Der Frühling braucht Zeit*, jenem 1965 verbotenen Film von Günter Stahnke, in der räumlichen Visualisierung von Georg Kranz, der dies in einer Radikalität durchdekliniert wie kaum ein anderer.<sup>32</sup>

Nach dem 11. Plenum der SED aber zehrte sich die Hoffnung auf die Möglichkeiten und Potenzen der Moderne in der DDR schnell auf: Dieser umfassende Utopieverlust ist später unter dem Postulat von Weite und Vielfalt in den siebziger Jahren ebenso wenig wie in den achtziger Jahren kompensiert worden. Stattdessen drehte eine neue, nun nostalgisch-geschichtsträchtige Welle, die auch die Stilkunst um 1900 wieder positiv aufzufassen vermochte, jene aus dem Postulat der Moderne gewonnenen ästhetischen Bewertungen und Zuschreibungen radikal um. Die Ost-West-Frage und damit die Frage nach dem richtigen,

dem besseren Leben verschwand zwar, oberflächlich gesehen, nach 1961 aus den DEFA-Filmen, doch blieb sie bis zum Ende der DDR als Überdeterminante stets präsent. So musste sich der Glanz des kapitalistischen Westens entsprechend der ideologischen Argumentation der DEFA zwangsläufig immer wieder neu als trügerisch erweisen. Der visuellen Überzeugungskraft dieser Kreationen aber hat dies bis heute keinen Abbruch getan. Insofern nahm die Filmszenographie der DEFA exemplarisch eine Entwicklung vorweg, der die Konsumgüterindustrie in ihrer schwerfälligen Zentralisierung nur partiell und erst allmählich zu folgen vermochte: Die Adaption der "gefährlichen Attraktivität" in den Alltag der DDR erfolgte somit nicht nur über die Westmedien, sondern auch über DEFA-Filme selbst.

## Endnoten

- 1 L.K., *Frauenschicksale*, in: *Berliner Zeitung am Abend*, 7.12.1951.
- 2 Angespielt wird hier auf den Film *La Beauté du diable* (Frankreich/Italien 1950, R.: René Clair), einer Adaption des Faust-Stoffes, in der es um das Streben nach Jugend, Macht und Reichtum geht, das schlussendlich als falsch und vergeblich erkannt wird. Er lief in der BRD unter dem Verleihtitel *Der Pakt mit dem Teufel*.
- 3 Gad 1920, *Der Film*, S. 116.
- 4 Wedel 2011, *Schuld und Schaulust*, S. 36.
- 5 Guder 2003, *Verbrecherjagd*, S. 14.
- 6 Vgl. auch Hanisch 2001, *Land ohne Schurken*, S. 194-222.
- 7 s. Hanisch 2001 und Guder 2003, bes. Kap. 3 *Der Kriminalfilm der DEFA*, S. 39-72.
- 8 Vgl. u.a. Wehsmann 1988, *Gebaute Illusionen*; Albrecht/Eue 1989, *Architektur im Film*; Neumann 2002, *Filmarchitektur*, Hesse
- 9 Vgl. Dorgerloh 2011, *Räume des Ingenieurs*.
- 10 Albrecht/Eue 1989, *Architektur im Film*; Agotai 2007, *Architekten in Zelluloid*.
- 11 Vgl. Janssen/Jacobi 1987 *Filme in der DDR*.
- 12 Vgl. Prommer/Räder 2013, *Kinogrenzgänger*.
- 13 Egon Günther, zit. n. Poss/Warnecke 2006, *Spur der Filme*, S. 126.
- 14 Ebd., S. 127.
- 15 Vgl. Wischniewski 1970, *Sheriff Teddy*, S. 166.
- 16 *Eine Berliner Romanze* (1956), *Berlin Ecke Schönhauser* (1959), *Berlin um die Ecke* (1965/90), vgl. Vogt 2001, *Stadt im Kino*, S. 462-468, 487-496.
- 17 Vgl. *Pressestimmen über den DEFA-Film „Frauenschicksale“*, hg. vom Presse- und Werbedienst der Progress Film-Vertrieb GmbH, o.J. (ca. 1952/53), Filmmuseum Potsdam.
- 18 Vgl. Pohl 1955, *Spielbankaffäre*, Drehbuch, Version vom 25.7.1955, S. 156, Filmmuseum Potsdam.
- 19 s. rückseitiger Werbetext der kommerziellen VHS-Kassette.
- 20 Ackermann 1958, *Parteilichkeit*, S. 536.
- 21 Vgl. Kersten 1963, *Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone*, S. 137.
- 22 Alexander Abusch, zit. n. *Die gefährliche Farbe*, in: *Der Spiegel* 44/1957.
- 23 Kersten 1963, *Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone*, S. 138.
- 24 Vgl. *Die Gefährliche Farbe*, in: *Der Spiegel* 44/1957.
- 25 Arbeitsentschließung, in: DF, Nr. 9/1958, S. 272, zit. n. Kersten 1963, *Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone*, S. 140.
- 26 Progress Film-Programm 1958, *Sie kannten sich alle*, S. 4.
- 27 Auch in Kurt Maetzig's Film *Septemberliebe* (1961), in dem die Protagonistin die Republikflucht ihres Freundes verhindert, indem sie ihn an die Stasi verrät, verweist die Ausstattung seines Zimmers mit westlichen Accessoires bereits auf eine ideologisch unkorrekte Haltung.
- 28 Leserschrift W. W. aus Köln-Ehrenfeld, in: Zs. Hör Zu 11/1958, S. 49.
- 29 Es wird Brechts Stück *Mutter Courage* gezeigt, speziell die Szene, in der Helene Weigel den berühmten Karren zieht. Zum Thema Brecht und der Film vgl. den Beitrag von Dorett Molitor in dieser Ausgabe.
- 30 Vgl. Progress Film-Programm 1960, *Das Leben beginnt*.
- 31 In der Tat wird dieser Abschnitt der Karl Marx-Allee mit dem Café Moskau zur Kulisse zahlreicher DEFA-Filme der sechziger und

siebziger Jahre. Vgl. Flierl 1998, *Gebaute DDR*; Warnke 2009, *Stein gegen Stein*.

32 Vgl. Dorgerloh 2011, *Räume des Ingenieurs*.

## Bibliographie

Agotai 2007, *Architekturen in Zelluloid*

Doris Agotai, *Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum*, Bielefeld 2007.

Ackermann 1958, *Parteilichkeit*

Anton Ackermann, *Zur Parteilichkeit in der Filmkunst*, in: *Einheit. Zeitschrift für Theorie und Praxis des wissenschaftlichen Sozialismus*, Heft 4, 1958, S. 527-538.

Albrecht/Eue 1989, *Architektur im Film*

Donald Albrecht und Ralph Eue, *Architektur im Film. Die Moderne als große Illusion*, Basel u. a. 1989.

Dorgerloh 2011, *Räume des Ingenieurs*

Annette Dorgerloh, *Die Räume des Ingenieurs. Zur Szenographie des verbotenen DEFA-Films "Der Frühling braucht Zeit"*, in: *Ordnung und Mannigfaltigkeit. Beiträge zur Architektur- und Stadtbaugeschichte für Ulrich Reinisch*, hg. v. Christof Baier u. a., Weimar 2011, S. 85-90.

Flierl 1998, *Gebaute DDR*

Bruno Flierl, *Gebaute DDR. Über Stadtplaner, Architekten und die Macht*, Berlin 1998.

Gad 1920, *Der Film*

Urban Gad, *Der Film: Seine Mittel – Seine Ziele*, Berlin 1920.

Guder 2003, *Verbrecherjagd*

Andrea Guder, *Genosse Hauptmann auf Verbrecherjagd. Der Krimi in Film und Fernsehen der DDR*, Bonn 2003.

Hanisch 2001, *Land ohne Schurken*

Michael Hanisch, *Nachrichten aus einem Land ohne Schurken oder In Diktaturen hat der Krimi nicht viel zu melden*, in: *apropos: Film 2001. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, hg. v. Ralf Schenk und Erika Richter, Berlin 2001, S. 194-222.

Hesse 2011, *Hinter den Kulissen*

Stephanie Hesse: *Hinter den Kulissen von An American in Paris, Funny Face, Manhattan und New York, New York - Die Herstellung filmischer Raumtiefe durch Real- und Filmarchitektur in amerikanischen Spielfilmen*, Stuttgart 2011.

Janssen/Jacobi 1987, *Filme in der DDR*

Herbert Janssen, Reinhold Jacobi, *Filme in der DDR 1945-86*. Bonn 1987.

Kersten 1963, *Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone*

Heinz Kersten, *Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands*, Bonn/Berlin 1963.

Neumann 2002, *Filmarchitektur*

Dietrich Neumann, *Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner*, München 2002.

Pohl 1955, *Spielbankaffäre*

Arthur Pohl, *Spielbankaffäre*, Drehbuchfassung vom 25.7.1955, Film-museum Potsdam.

Poss/Warnecke 2006, *Spur der Filme*

Ingrid Poss und Peter Warnecke, *Spur der Filme. Zeitzegen über die DEFA*, Berlin 2006.

Progress Film-Programm 1958, *Sie kannten sich alle*

*Sie kannten sich alle*, Progress Film-Programm, Heft 37/58.

Progress Film-Programm 1960, *Das Leben beginnt*

*Das Leben beginnt*, Progress Film-Programm, Heft 46/60.

Prommer/Räder 2013, *Kinogrenzgänger*

Elizabeth Prommer und Andy Räder, *Kinogrenzgänger im geteilten Deutschland (1949-61). Filmgeschmack, Nutzung und Motive des Kinobesuchs*, in: *DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau*, hg. v. Michael Wedel u. a., Wiesbaden 2013, S. 131-148.

Warnke 2009, *Stein gegen Stein*

Stephanie Warnke, *Stein gegen Stein. Architektur und Medien im geteilten Berlin 1950-1970*, Frankfurt/New York 2009.

Wedel 2011, *Schuld und Schaulust*

Michael Wedel, *Schuld und Schaulust. Formen und Funktionen des deutschen Kriminalfilms bis 1960*, in: *Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland*, hg. v. Rainer Rother und Julia Pattis, Berlin 2011, S. 25-40.

Weihsmann 1988, *Gebaute Illusionen*

Helmut Weihsmann, *Gebaute Illusionen*, Wien 1988.

Wischnewski 1970, *Sheriff Teddy*

Klaus Wischnewski, *Sheriff Teddy*, in: *Spielfilme der DEFA im Urteil der Kritik*, hg. v. Lissi Ziliński, Berlin 1970, S. 162-166.

## Filmographie

Carow 1960, *Das Leben beginnt*

Heiner Carow, *Das Leben beginnt* (DEFA 1960).

Dudow 1952 *Frauenschicksale*

Slatan Dudow, *Frauenschicksale* (DEFA 1952).

Carow 1957, *Sheriff Teddy*

Heiner Carow, *Sheriff Teddy* (DEFA 1957).

Groschopp 1958, *Sie kannten sich alle*

Richard Groschopp, *Sie kannten sich alle* (DEFA1958).

Klein 1957, *Berlin Ecke Schönhauser*

Gerhard Klein, *Berlin Ecke Schönhauser* (DEFA 1957).

Lang 1933, *Das Testament des Dr. Mabuse*

Fritz Lang, *Das Testament des Dr. Mabuse* (Dt. 1933).

Maetzig 1952, *Roman einer jungen Ehe*

Kurt Maetzig, *Roman einer jungen Ehe* (DEFA 1952).

Maetzig 1961, *Septemberliebe*

Kurt Maetzig, *Septemberliebe* (DEFA 1961).

Pohl 1956, *Spielbankaffäre*

Arthur Pohl, *Spielbankaffäre*, (DEFA, Schweden 1956).

Renani 1959, *Die Schönste*

Ernesto Renani, *Die Schönste* (DEFA 1959).

Stahnke 1965, *Der Frühling braucht Zeit*

Günter Stahnke, *Der Frühling braucht Zeit* (DEFA 1965).

Staudte 1954, *Leuchttfeuer*

Wolfgang Staudte, *Leuchttfeuer* (DEFA 1954).

Thiel 1962, *Der Kinnhaken*

Heinz Thiel, *Der Kinnhaken* (DEFA1962).

Veiczi 1959, *Reportage 57*

Janos Veiczi, *Reportage 57* (DEFA 1959).

Vogel 1962, *...und deine Liebe auch*

Frank Vogel, *...und deine Liebe auch* (DEFA 1962).



Wolf 1964, *Der geteilte Himmel*  
Konrad Wolf, *Der geteilte Himmel* (DEFA 1964).

Wolffhardt 1958, *Besuch aus der Zone*  
Rainer Wolffhardt, *Besuch aus der Zone* (BRD 1958)

## Abbildungen

Abb. 2-4, 25 Archiv Dorgerloh.

Abb. 1, 5, 7,8, 19-24, 26 Archiv Filmmuseum Potsdam.

## Zusammenfassung

Die DEFA-Filme *Frauenschicksale* (1952, R: Slatan Dudow), *Spielbankaffäre* (1957, R: Arthur Pohl) und *Das Leben beginnt* (1960, R: Heiner Carow) stehen im Zentrum von Überlegungen zu szenographierten Konstruktsträumen des Kalten Krieges im Film der fünfziger Jahre. In allen diesen Filme erleben junge Frauen die Verlockungen der westlichen Konsumkultur als Herausforderung, der sie zu unterliegen drohen, ehe es ihnen gelingt, sich in jeweils schmerzhaften Prozessen davon zu befreien.

Angesichts der visuell überwältigenden westlichen Nachkriegsmoderne konnte auch der DEFA-Spielfilm nicht umhin, sich mit den prächtigen Einkaufsstraßen und den schicken modernen Einrichtungsmöglichkeiten jenseits der Sektorengrenzen zu befassen, wenn gleich stets mit der Aufgabe, diesen trügerischen Glanz kapitalistischer Nachkriegserrungenschaften als Scheinwelt zu entzaubern. Der Tatsache einer zunehmenden 'Republikflucht' sollten filmisch überzeugende Beispiele begründeten Bleibens oder gar Zurückkehrens entgegengesetzt werden. Mit der Errichtung der Berliner Mauer im August 1961 fand diese Phase zwar vorerst einen Abschluss, doch blieb die "gefährliche Attraktivität" modernen Designs über die Filme auch weiterhin präsent.

## Autorin

PD Dr. Annette Dorgerloh, Humboldt-Universität zu Berlin

Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Kulturtheorie an der Humboldt-Universität zu Berlin, Promotion über das Künstlerpaar Reinhold und Sabine Lepsius und die Berliner Porträtmalerei um 1900 (1996); wiss. Assistentin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Humboldt-Universität; Habilitation mit der Arbeit *Strategien des Überdauerns. Das Grab- und*

*Erinnerungsmal im frühen deutschen Landschaftsgarten* (2008).

Seit 2011 Leiterin des Projekts *Spielräume. Szenenbilder und -bildner in der Filmstadt Babelsberg* in Kooperation mit dem Filmmuseum Potsdam, gefördert durch die VolkswagenStiftung in ihrer Förderlinie Forschung in Museen; seit 2013 Leiterin des Projekts *Bewegte Bilder. Die Szenographie der Antiken im Film* am SFB 644 *Transformationen der Antike*.

## Titel

Annette Dorgerloh, Nachkriegsmoderne als Herausforderung. Konstruktsträume zwischen West und Ost in DEFA-Filmen der fünfziger Jahre, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2014 (18 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).