FID Media

Repositorium für die Medienwissenschaft

Peter Rabenalt

Meine Lehrer von der DEFA

2018

https://doi.org/10.25969/mediarep/25544

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

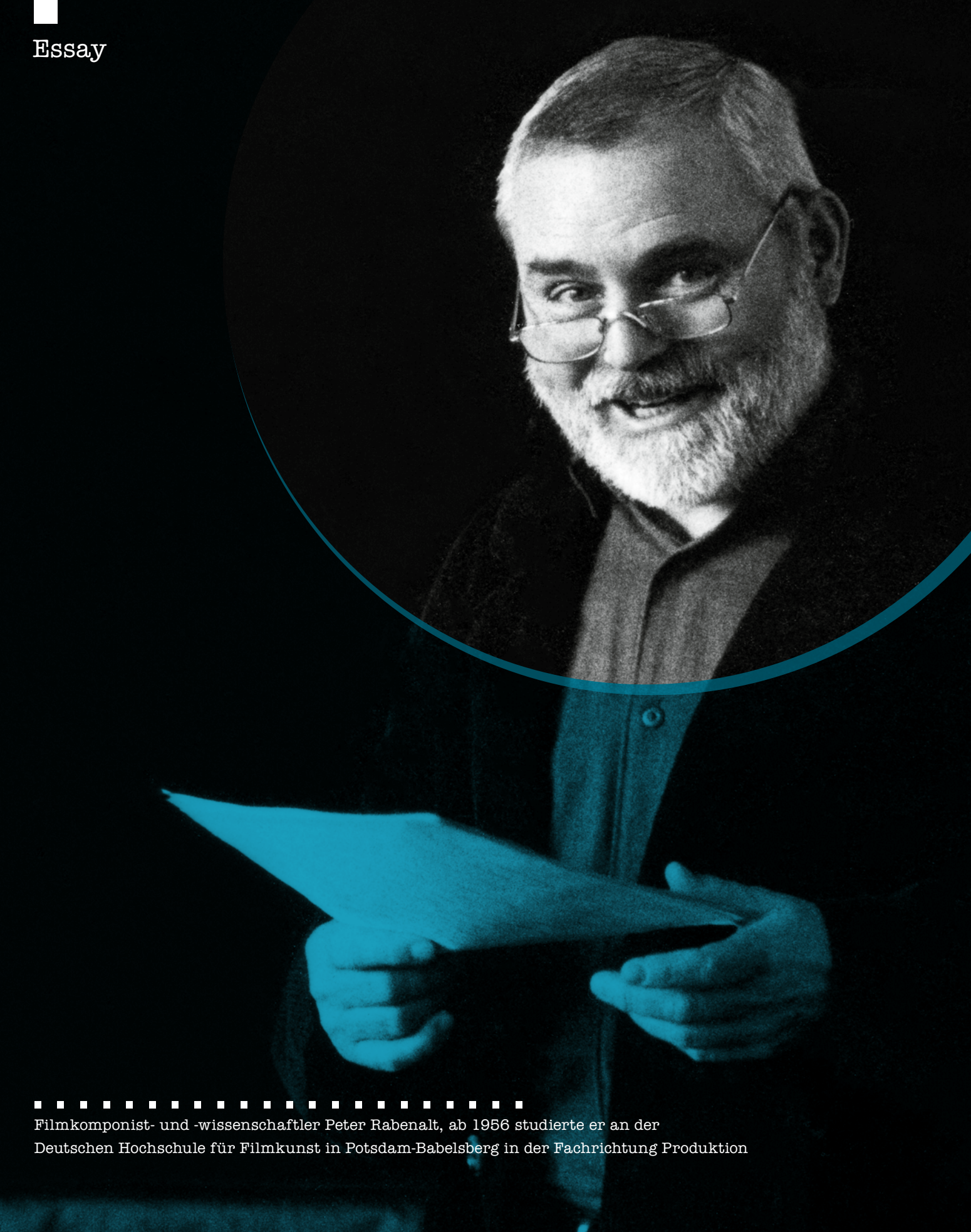
Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Rabenalt, Peter: Meine Lehrer von der DEFA. In: *Leuchtkraft. Journal der DEFA-Stiftung*, Jg. 1 (2018), Nr. 1, S. 0056–0066. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/25544.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Universität Marburg



Filmkomponist- und -wissenschaftler Peter Rabenalt, ab 1956 studierte er an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg in der Fachrichtung Produktion

Dieser Essay ist ein Auszug aus »Film als Kunst? Autobiografische Miszellen aus Theorie und Praxis« (Unveröffentlichtes Manuskript, Berlin: 2018, Kapitel: »Der Babelsberger ›Zauberberg‹« und »Die Politik macht keinen Bogen«).

Peter Rabenalt spricht nicht als Historiker, vielmehr als Beteiligter, Student und Lehrer an der Hochschule für Film und Fernsehen (heute: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf), er erinnert sich als persönlicher Freund vieler Mitarbeiter aus den Filmstudios und Mitschöpfer vieler Filme, die dort realisiert wurden, u. a. **Fräulein Schmetterling** (Kurt Barthel, 1966/2005), **Mohr und die Raben von London** (Helmut Dziuba, 1969) oder **Der Dritte** (Egon Günther, 1972). Vor allem die frühen Filme von Rainer Simon, **Wie heiratet man einen König** (1969), **Männer ohne Bart** (1971) oder **Sechse kommen durch die Welt** (1972) prägte er durch eine innovative Musikgestaltung. Bemerkenswert ist seine Arbeit zum DEFA-Musical **Zille und ick** (Werner W. Wallroth, 1983), dessen Vorlage, das nie aufgeführte Musical **Der Maler von Berlin,** er zusammen mit Dieter Wardetzky erarbeitete. Peter Rabenalt schrieb auch die Musik für viele Fernseh- sowie Theaterproduktionen und ist Verfasser zahlreicher film- und musikwissenschaftlicher Publikationen.

Meine Lehrer von der DEFA

Prof. Peter Rabenalt über sein Studium an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg

Die allererste Begegnung mit Film als Materie bestand darin, dass der Dozent für »Grundlagen der Fotografie« uns mit einer Filmbüchse zum Seeufer führte. Dort wurde die Büchse geöffnet, wir mussten Abstand nehmen, eine kleine Rolle Nitrofilm wurde angezündet und es gab eine Stichflamme. Die Rolle wurde in den See geworfen und der Film brannte auch unter Wasser weiter. Das war schon mal sehr beeindruckend. Film sehen wurde groß geschrieben. Ich habe vom Oktober 1956 bis zum Februar 1957 ein Filmtagebuch geführt. Darin sind für 20 Wochen Unterricht 84 Filme verzeichnet. Es beginnt mit dem gerade fertig gestellten Film ***Genesung*** von Konrad Wolf. Das war sein erster künstlerisch ernst zu nehmender Film. Ich fand damals die Geschichte sehr über Zufälle konstruiert, war aber von den Darstellern und der Bildgestaltung beeindruckt. Der Film wurde im Seminar produktionstechnisch als Beispiel für einen typischen Atelierfilm behandelt, da ein großer Teil im Gerichtssaal spielt.

Der letzte Film in diesem Journal ist ***Die Sünderin,*** ein westdeutscher Film von 1951 mit Hildegard Knef. Er muss in der gelegentlich etwas spektakulären »Mon-

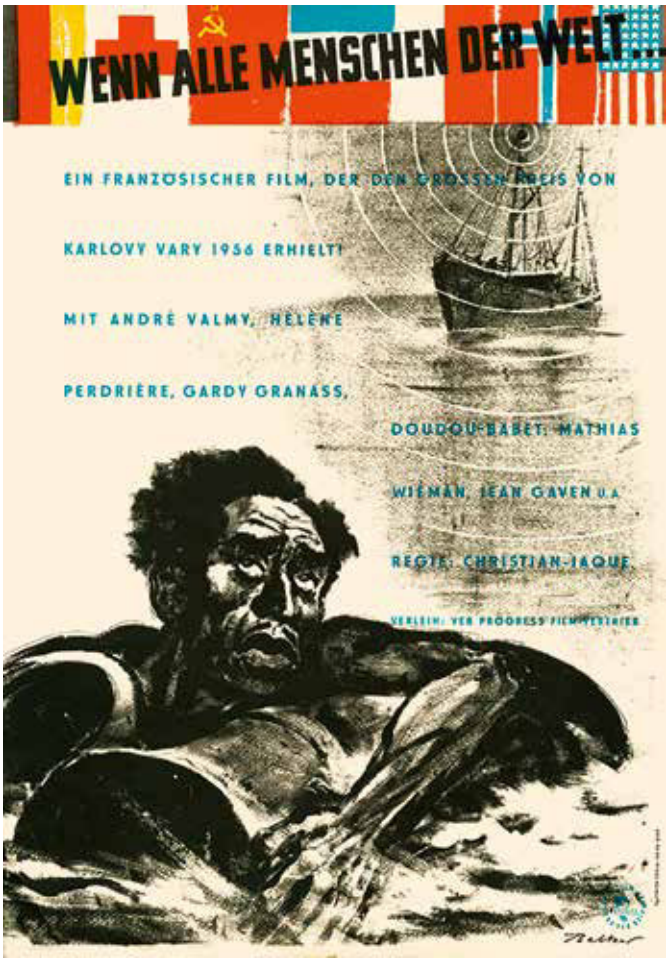
Wolfgang Langhoff in **Genesung** (Konrad Wolf, 1955)

Hildegard Knef und E. W. Borchert in
Die Mörder sind unter uns (Wolfgang Staudte, 1946)

tagsvorführung« zu sehen gewesen sein. Hier liefen, oft erst spät abends, Filme aus dem westlichen Ausland, auch aus der Bundesrepublik, die gerade dem DEFA-Außenhandel zur Ansicht zwecks Ankauf vorlagen, dann aber selten ins Kino gelangten. Manchmal liefen nachts auch Filme, die nach Ende des Programms aus einem Westberliner Kino für eine einzige Vorführung geholt wurden. Das erledigte dann ein Auto der Hochschule, das eine Durchfahrgenehmigung für Westberlin besaß. In diesen Vorführungen mengte sich Kommerz und Kitsch mit rarer Kunst. Wir amüsierten uns über den Skandal, den ***Die Sünderin*** wegen der Nacktszene in Westdeutschland ausgelöst hat, registrierten aber aufmerksam die vierfache zeitliche Verschachtelung der Rückblenden. Hildegard Knef haben wir als Schauspielerin nur bedauert, denn wir hatten inzwischen schon ***Die Mörder sind unter uns*** gesehen.

Wir wussten aber, dass im Westen auch andere Filme entstanden, denn ***Die Ehe des Dr. med. Danwitz*** meines nicht mit mir verwandten Namensvetters Arthur Maria Rabenalt lief bei uns auch erfolgreich in den Kinos und erhielt einen Preis auf dem Internationalen Filmfestival von Karlovy Vary. Dagegen haben wir ***Urlaub auf Ehrenwort*** (Regie: Wolfgang Liebeneiner) von 1955 als eine üble Rehabilitierung der faschistischen Wehrmacht und ***Wildwest in Oberbayern*** als eine läppische Klamotte empfunden.

Zufällig sahen wir allein sechs Filme von Helmut Käutner in diesem ersten halben Jahr: ***Unter den Brücken, Romanze in Moll, Das Mädchen aus Flandern, Große Freiheit Nummer 7, Anuschka*** und ***Des Teufels General.*** Sie setzten durchaus Maßstäbe in ihrer filmischen Gestaltung. Der Assistent und spätere Regisseur Bernhard Thieme schrieb an einer Abhandlung über Käutner und hatte diese Filme beschafft. ***Unter den Brücken*** und ***Das Mädchen aus Flandern*** hatten es mir besonders angetan. In ihnen fand ich ein lebensnahes Spiel der Darsteller, eine Verbindung von Komik und Tragik und eine intensive Bilderzählung, wie ich sie in den meisten DEFA-Filmen dieser Jahre, wir sahen natürlich fast die gesamte Jahresproduktion 1956, vermisst habe. Bei ***Des Teufels General*** stellte sich uns allerdings die Frage, ob die sympathische Rolleninterpretation von Curd Jürgens nicht doch auf eine Rehabilitation des Militärs im Verhältnis zu den Nazis hinaus lief. Die filmhistorischen Seminare brachten uns allein in diesem Halbjahr die Begegnung mit Murnaus ***Der letzte Mann, Engelein*** mit Asta Nielsen, Pudowkins ***Die Mutter,*** Chaplins ***The Great Dictator,*** Fritz Langs ***Dr. Mabuse, der Spieler,*** Eisensteins ***Panzerkreuzer Potemkin,*** Griffith's ***The Bird of a Nation*** und Lewis Milestones ***Im Westen nichts Neues.*** Die Beziehung zu italienischen neorealistischen Filmen, insofern sie nicht schon in den Kinos stattgefunden hatte, vertiefte sich. Bei ***Rom 11 Uhr*** (Giuseppe de Santis) notierte ich mir damals: »Prinzip der künstlerischen Einfachheit«. An ***Fahrraddiebe*** (Vittorio de Sica) hat mich beeindruckt, wie »aus einer ganz kleinen Handlung ein großer Film« werden kann und bei ***La Strada*** (Federico Fellini) fiel mir das Nebeneinander von »tragischen und tragikomischen Szenen« auf. In meinem Filmtagebuch fand ich sogar den originalen allerersten japanischen ***Godzilla*** mit der Anmerkung: »Gleichnis für die Atomwaffen, nur kleine persönl. Handlung, die für unsere Begriffe hölzern und zu pathetisch gestaltet wurde, große Menge von gekonnten(!) Trickaufnahmen.« Unter den aktuellen französischen Produktionen beeindruckte uns ***Wenn alle Menschen der Welt*** (Christian-Jaque, 1956) mit seiner unverhüllten politischen Botschaft in einer bewusst symbolisch konstruierten Fabel: Auf einem bretonischen Fischer-



DDR-Filmplakat zu **Wenn alle Menschen der Welt** (Christian-Jaque, 1956)

Hans Rodenberg, Theaterregisseur, Filmproduzent und Direktor des DEFA-Spielfilmstudios (1952–1956) sowie Dekan der Deutschen Hochschule für Filmkunst (1956–1960)

boot auf dem Atlantik erleidet die Besatzung eine lebensgefährliche Fleischvergiftung. Das Serum liegt in Paris. Über einen italienischen Amateurfunker in Togo, einen Amateurfunker in Paris, eine französische Arztwitwe, einen Kriegsblinden in München, eine polnische Stewardess, amerikanische Besatzungssoldaten, einen sowjetischen Offizier, russische, englische, französische und norwegische Flieger wird das Serum schließlich bei dem Schiff abgeworfen. Nur ein Fischer ist nicht krank, ein Algerier, der in den ersten Szenen rassistischen und kolonialistischen Demütigungen durch die übrige Besatzung ausgesetzt war. Als Moslem hatte er nicht von dem verdorbenen Schweinefleisch gegessen. Als Nichtschwimmer angelt er das Medikament aus dem Wasser. Dass wir trotz so viel Unwahrscheinlichkeit beeindruckt waren, bezeugt die persönlichen Hoffnungen und Erwartungen, die wir in dieser Zeit eines zaghaften politischen »Tauwetters« hegten. Um so kritischer registrierten wir, dass der gleiche Film im Westen gekürzt unter dem Titel ***TKX antwortet nicht*** als »französischer Abenteuerfilm« gezeigt wurde.

Der alte Film ***Orphée*** von Jean Cocteau faszinierte und irritierte uns gleichermaßen. In mein Tagebuch hatte ich mir mit Fragezeichen Texte aus dem Film notiert: »Wenn ein Dichter unsterblich wird, muss sein Tod sterben.« – »Ein einziges Glas Wasser erleuchtet die Welt« – »Der Witwenschleier ist von kurzer Dauer« – »Der Vogel singt mit seinen Fingern«. Ein paar von uns, die es wissen wollten, fuhren noch zur Westberliner »Filmbühne am Steinplatz«. Dort lief von Cocteau ***Le Sang d'une Poet.*** Wir kamen aber auch von dort nicht viel klüger wieder. Dann haben wir das beste getan was man tun konnte, wir übernahmen die Sprüche aus ***Orphée*** in unsere Alltagssprache. Dort konnten sie durch ihren komischen Kontrast zur Realität ihren surrealen Wahrheitsgehalt enthüllen. Gemeinsam mit unseren Kameraleuten kamen wir auch hinter die wirkungsvollen, oft auch verblüffend einfach herzustellenden Trickaufnahmen.

Das Unterrichtssystem in den ersten Jahren war nach dem Muster des Moskauer »Allunionsinstituts für Kinematografie« (WGIK) sehr schulisch aufgebaut: Feste Wochenstundenpläne mit Fachtagen, Vorführungen, Filmanalysen und Vorlesungen mit Seminaren. Noch aus der Gründungsphase der Hochschule ist ein Ausspruch des späteren Dekans, Mitglied des ZK der SED Hans Rodenberg überliefert: »Wenn wir in den Mittelpunkt der Hochschule nicht die Kunst setzen, brauchen wir keine. Die Menschen, die dort studieren, müssen davon überzeugt sein, Künstler zu werden, auch die Produktionsleiter.« Dem entsprachen auch unsere Fächer. Neben dem durchgehenden Hauptanteil fachspezifischer Vorlesungen, Filmvorführungen, Semina-

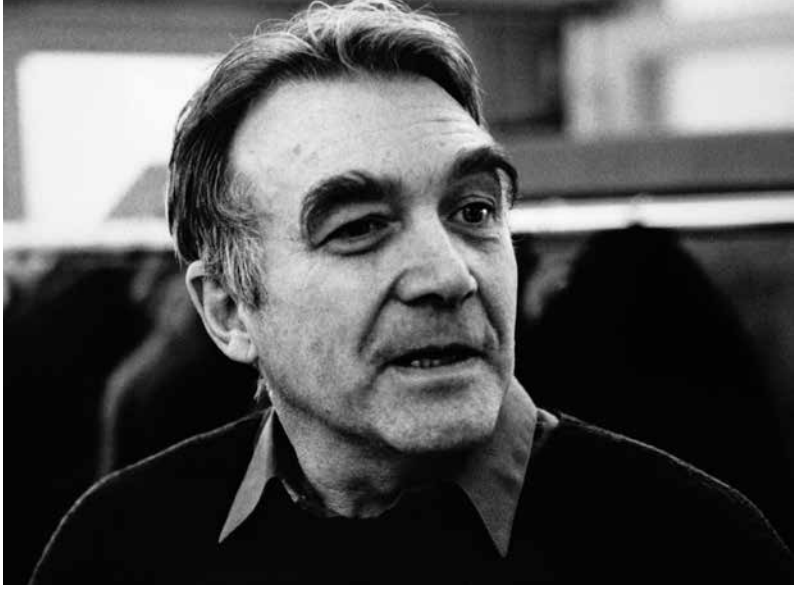
re und Übungen zur Technologie und Organisation der Filmproduktion und Filmökonomie, zu Film- und Arbeitsrecht wurde über drei Jahre Literaturgeschichte, zwei Jahre Kunstgeschichte und Kostümkunde, ein Jahr Filmanalyse, über zwei Jahre deutsche, internationale und russische Filmgeschichte, je ein Jahr lang Philosophie, Dokumentarfilmanalyse und Grundlagen der Fotografie unterrichtet.

Unser Fachrichtungsleiter Prof. Althaus war eine prägende Persönlichkeit, ohne seine Person herauszustellen. Seine Vorlesungen wurden für uns auch durch die ihn begleitende äußerst attraktive Assistentin zum Ereignis, denn sie saß seitlich neben seinem Tisch und war stets sehr modisch gekleidet. In den Vorlesungspausen rauchten beide französische Zigaretten in friedlicher Koexistenz mit dem Parteiabzeichen an seinem Jackett. Der Kern seiner Berufsethik bestand darin, dass vor allem die dramaturgische Funktion den technologischen und ökonomischen Aufwand eines Films bestimmte und dementsprechend begann auch für uns die Beschäftigung mit einem Film mit der dramaturgischen Analyse. Die Spuren seiner Arbeitsprinzipien sind in zweiter Generation in der Berufsgruppe der Produktionsleiter bis heute zu verfolgen. Ich erinnere aber auch, dass z. B. das Buch »Film als Ware« von Bächlin wie auch »Die rote Tapferkeitsmedaille« über die Dreharbeiten von John Huston zur Pflichtliteratur zählten, um uns mit kommerziellen Produktionsmethoden bekannt zu machen, die so in der DEFA nicht zu beobachten waren. Im Fach Politische Ökonomie des Kapitalismus unternahmen wir eine Exkursion zur Leipziger Messe mit dem Auftrag, einen »echten« Kapitalisten zu interviewen.

Die Literatur-Vorlesungen von Dr. Weise waren offen für mehrere Fachrichtungen und hatten den Charakter von Bucheinführungen mit vielen Romanausschnitten. Ich wurde auf diese Weise über den »Steppenwolf« an Hermann Hesse herangeführt.

Das Ästhetik-Seminar begann mit der Frage »Was ist Kunst?« und führte uns dann über Aristoteles, Lessing, Schiller und Kant zu Hegel und Brecht. Das waren noch die klassischen Bildungsmodelle aus den Leipziger Vorlesungen von Bloch und Meyer, hier vertreten durch den jungen Assistenten Rolf Richter. Er war später ein wichtiger Filmwissenschaftler. Anfang der neunziger Jahre leitete er kenntnisreich und verantwortungsvoll die Rekonstruktion und Wiederaufführung der 1965 mit Aufführungsverbot belegten so genannten »Plenumsfilme«. Hegel hat mich bis in meine eigenen letzten Veröffentlichungen begleitet.

Der Dozent im Fach Kunstgeschichte Dr. Mielke stützte seinen Unterricht auf eine persönliche Sammlung von Diapositiven aus verschiedenen europäischen Museen, die er besucht hatte. An den Bildern der »Brücke«-Maler, über französische und spanische Maler



Der Filmwissenschaftler Rolf Richter

des 20. Jahrunderts, wie Matisse, Dali, Braque, Tanguy, Chirico und vor allem Picasso lernten wir anschaulich zwischen Kubismus, Expressionismus, Surrealismus und anderen Ismen des 20. Jahrhunderts unterscheiden zu können – eine gute Grundlage für die damals üblichen dogmatischen Diskussionen über Formalismus und Realismus. Mein Prüfungsthema in Kunstgeschichte war die Kleinplastik der italienischen Renaissance. Donatellos kleinen David und die Bronzetür von Ghiberti habe ich allerdings erst 2009 in Florenz gesehen.

Unter Anleitung von Erich Kubat, einem erfahrenen alten Produzenten von der UFA entwickelten wir im 3. Jahr auf der Grundlage von Drehbüchern, die bei der DEFA gerade in Arbeit waren, alle entsprechenden Rollen-, Dekorations- und Requisitenauszüge und entwarfen einen Drehplan, aufgeschlüsselt für jede Rolle, jeden Drehort, jeden Drehtag und jede Einstellung des Films. Man hätte den Film danach drehen können. Die Devise war: Gute Vorbereitung entscheidet alles! Keiner der späteren Produktionsleiter hat einen Fehler gemacht, wenn er sich danach gerichtet hat. Mir hat sich noch ein anderer Grundsatz des alten Filmhasen eingeprägt: Wenn alles richtig vorbereitet ist, kann der Produktionsleiter auf dem Wannsee segeln gehen. Es müssen nur alle das Gefühl haben, dass er in jedem Moment ins Atelier kommen kann.

Die anderen Fachrichtungen hatten natürlich ihre entsprechend spezifizierten Ausbildungsgänge. Die Kameraleute mussten sich durch viele wissenschaftliche Fächer beißen. Ein Kameramann musste sich damals in allen Bereichen der Sensitometrie, Optik und der Fotochemie auskennen, um mit dem zur Verfügung stehenden Filmmaterial und Gerätepark arbeiten zu können. Die praktische Lehre lag in den Händen

Martin Hellberg bei den Dreharbeiten zu seinem Film **Emilia Galotti** (1957)

alter Kameramänner von der UFA. Sie achteten auf die Ausgewogenheit von Vordergrund und Hintergrund, ließen gern Zweige ins Bild setzen und gaben bei jeder Großaufnahme, auch in der Kohlengrube, eine »Spitze« von hinten. Deshalb sahen DEFA-Filme noch jahrelang alle gleich aus. Junge Kameraleute, die mit weniger Kunstlicht arbeiten wollten, gingen persönlich ins Kopierwerk, um die Entwicklung des eigentlich unterbelichteten Materials durch erhöhte Temperatur des Entwicklerbades zu beeinflussen. Bemerkenswert war aber auch, dass der Avantgarde-Künstler der 20er-Jahre Edmund Kesting, als »entartet« während der Nazizeit aus Galerien entfernt, zum Teil in der DDR als »Formalist« angesehen, bei ihnen künstlerische Fotografie unterrichtete. Ich diente mit meinem versilberten Saxophon einem Kamerastudenten einmal als geeignetes Fotomodell für eine so genannte Solarisation.

Die Dramaturgie-Studenten mussten vom ersten Tag an schreiben, das Schreiben als Handwerk: Beobachtungen, Materialsammlung, Ideenskizze, Charaktere, Dialoge, Kurzgeschichten, Fabelkonstruktion, begleitet von dramaturgischen Analysen vom klassischen Drama bis zum zeitgenössischen Film.

Wenn sich Gelegenheiten boten, schlich ich mich auch bei anderen Fachrichtungen ein. Eine Vorlesung bei dem Regisseur Martin Hellberg war schon ein Ereignis. Mit seinen Erlebnissen und Erfahrungen als Schauspieler seit den 20er-Jahren, nach 1945 Regisseur und Intendant in München, Dresden und Schwerin gestalteten sich seine Vorlesungen als Parforce-Ritt durch die Theatergeschichte, die Philosophie und Dramatik. Rollen und Figuren spielte er gleich mit. Seit 1951 hatte er bei der DEFA in jedem Jahr mindestens einen Film gedreht. Die Regiestudenten »durften« gelegentlich bei ihm assistieren. Deren Ausbildung war zu jener Zeit außerordentlich vielfältig. Sie hatten nach dem Moskauer Vorbild auch eine Grundausbildung im Schauspiel mit Szenenstudium, Sprecherziehung, Bewegung und sogar Fechten.

Bei meinen Freunden in der Fachrichtung Dramaturgie unterrichtete unter anderem Dr. Helmut Spieß, ein Dramaturg von der DEFA, der aber auch Drehbücher geschrieben und Regie geführt hat. Seine Filmanalysen während der laufenden Vorführung waren immer ein Vergnügen besonderer Art. Gern nahm er dazu UFA-Filme und demonstrierte daran die Funktionsweisen klassischer dramaturgischer Regeln. Beim Krimi hieß es: »Leiche am Anfang stinkt durch den ganzen Film!«. Dramaturgisch bedeutsame Details hob er mit dem Satz hervor: »Ein Gewehr, das am Anfang an die Wand gehängt wird, muss im Laufe des Films losgehen!«. Zeigte eine Person in einem Film ein bisher nicht gesehenes, unvorbereitetes Verhalten, dann kommentierte er das besonders gern bei Drehbüchern mit der Bemerkung: »Schnitt – und er hat sich geändert!«. Jeder wusste dann, dass es mit der Figurenmotivation haperte. Wenn Szenen keinen Handlungsfortgang bedeuteten, sondern nur Konversation beinhalteten, hieß das »pipa-po«. Ein Film, der viele Themen anriss, aber keine klare Geschichte hatte, war eine »Stopfgans«. Bei der UFA musste es in jedem Film, gleich welchen Genres oder welcher historischen Zeit, »Hula Hula« geben. Das waren Tanzszenen zur Erbauung des Zuschauers, die tatsächlich sowohl in Gesellschaftskomödien der Gegenwart als auch in historischen Filmen zu finden waren. Über die Dramaturgie der UFA-Filme und die Dramaturgie des Theaters, in der sich Spieß bis hin zu auswendig zitierten Monologen auskannte, verwies er auf immer wiederkehrende szenische Grundtypen, die bis in die neuzeitlichen Filme, seiner Meinung nach selbst in neorealistischen Filmen wirksam waren. Ich gestehe, dass ich mich mancher seiner Methoden wieder entsann und sie mit Erfolg anwendete, als in den 1990er-Jahren Dra-

DDR-Filmplakat zu **Umberto D.**
(Vittorio de Sica, 1955)

DDR-Filmplakat zu **Rom 11 Uhr**
(Giuseppe de Santis, 1954)

maturgie-Studenten in Seminaren ihre amerikanischen Lieblingsfilme analysierten.

In der internationalen Filmgeschichte lernten wir die meisten russischen, französischen und amerikanischen »Klassiker« kennen: Wertow, Pudowkin, Eisenstein, Dowshenko, Griffith, Sternberg, Lubitsch, John Ford, Orson Welles, Buñuel, Jean Renoir, René Clair, Marcel Carné usw ... Das gesamte Staatliche Filmarchiv der DDR mit seinen umfangreichen Beständen stand ja der Hochschule zur Verfügung. Auch aus heutiger Sicht war allein diese Möglichkeit das Studium wert. Von manchen Filmen ging zwar eine Faszination aus, aber sie blieben mir eine gewisse Zeit lang rätselhaft, wie ***Abend der Gaukler*** von Ingmar Bergman und ***Rashomon*** von Akira Kurosawa. Trotz ihrer Zuschreibungen zur großen »Kunst« eroberten sie sich ihren Platz in meiner persönlichen Filmästhetik erst später. Film für Film entstand so etwas wie ein Filmbewusstsein besonders für solche Filme, die mit eigenen sozialen Erfahrungen und Überzeugungen korrespondierten: ***Fahrraddiebe, Schuhputzer, Umberto D.*** und ***Das Dach*** von Vittorio de Sica, ***Rom 11 Uhr*** von Giuseppe de Santis, Carlo Lizzanis ***Chronik armer Liebesleute, Paisa, Rom, offene Stadt*** von Roberto Rossellini und Luchino Viscontis ***Die Erde bebt.***

Hier fand ich die sichtbare Lebenswirklichkeit, die unser Interesse auch an den Fotografien in der »Family of Man« ausmachte. Natürlich war niemand in dieser berühmten New Yorker Fotoausstellung, aber ein Kamerastudent besaß den dicken Katalog, der im Internat die Runde machte.

Ab und zu fuhren manche in den studentischen Filmklub der Freien Universität in Zehlendorf, wenn es hieß, die Filme würden bei uns nicht laufen. So sah ich z. B. den neuesten Film ***Kanal*** von Andrzej Wajda, der wegen seiner Darstellung des Warschauer Aufstandes offiziell als antisowjetisch kategorisiert war. In die Westberliner Kinos lockten uns die großen bunten Werbeflächen sel-

ten. Ich erinnere mich nur an ***Denn sie wissen nicht, was sie tun*** wegen James Dean und ***Leben in Leidenschaft*** mit Kirk Douglas wegen der Bilder von van Gogh auf der CinemaScope-Leinwand. Im Foyer des MGM-Kinos hingen verblüffende Reproduktionen von van Goghs Bildern, die auch plastisch ausgearbeitet waren. (Wurde aber alles in den Schatten gestellt, als ich am 3. Oktober 1990 als Delegierter der Gründungskonferenz einer Vereinigung europäischer Kunsthochschulen in Amsterdam das van Gogh-Museum besuchen konnte.)

Im ersten Jahr verfielen wir geradezu in einen Kulturrausch. Mit unserem Studentenausweis erhielten wir in jedem (Ost-) Berliner Theater bei freien Plätzen an der Abendkasse Eintrittskarten für 50 Pfennig. Manchmal saßen wir auf diese Weise auf den teuersten Plätzen. Ich erinnere mich auch noch an »Geschlossene Gesellschaft« von Sartre in der Vaganten Bühne am Zoo mit Ermäßigung.

Nach einem Jahr kannten wir viele Inszenierungen in der Volksbühne, im Deutschen Theater, im Maxim Gorki Theater, auch Felsenstein-Inszenierungen in der Komischen Oper. Wenn es nirgendwo klappte, gingen wir auch in die »Lustige Witwe« im Metropoltheater. Favorit war das Berliner Ensemble am Schiffbauerdamm. Es gehörte damals dazu, alle laufenden Inszenierungen und Stücke von Brecht zu kennen. Brecht war im August 1956 gestorben. Ein Regiestudent besaß Schallplatten mit Liedern und Szenen aus »Mutter Courage«, gesungen vom Ernst Busch und Helene Weigel, ein anderer besorgte Tonbänder mit Lotte Lenya. Kurz nach Studienbeginn veranstalteten wir damit spontan einen Brecht-Abend. Die Songs von Kurt Weill hörten wir abends im Internat so oft, bis wir sie auswendig konnten. In dieser Zeit stand nicht in jedem Internatszimmer ein Radio, geschweige denn ein Plattenspieler. Also veranstalteten wir z. B. in dem noch original ausgestatteten Salon des »Stalin-Hauses« auch einen Schallplatten-Abend mit der Düsseldorfer Gründgens-Inszenierung des Faust.

Unser Verhältnis zu den DEFA-Filmen, die während der Studienzeit entstanden, war kritisch. Die großen »Klassiker« ***Die Mörder sind unter uns, Ehe im Schatten, Der Untertan*** waren inzwischen auch schon Filmgeschichte. Wolfgang Staudte drehte nach den Querelen um die Verfilmung von ***Mutter Courage*** wieder im Westen. Slatan Dudow ***(Unser täglich Brot)*** wollte mit der Hochschule nichts zu tun haben. Unser Rektor Kurt Maetzig hatte sich mit den beiden Thälmann-Filmen positioniert und war mit dem zweiteiligen Epos ***Schlösser und Katen*** gerade dabei, sich wieder eine realistische Sicht zu erwerben. Das Verhältnis zu seinen Studenten war nach den Erzählungen der Regie-Kommilitonen stets etwas distanziert. Gerhard Klein trainierte mit ***Alarm im Zirkus*** und ***Eine Berliner Romanze*** seine

Konrad Wolf bei den Dreharbeiten zu **Lissy** (1957)

Hinter der Kamera: Gerhard Klein bei den Dreharbeiten zu **Eine Berliner Romanze** (1956)

links: Kurt Maetzig beim Besuch von DDR-Präsident Pieck im Spielfilmstudio, gedreht wird gerade **Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse** (1955)

Jean Gabin in der deutsch-französischen Co-Produktion **Die Elenden** (Jean-Paul le Chanois, 1957/1958)

realistische Sicht auf den Alltag, die in ***Berlin – Ecke Schönhauser …*** stilistisch schon ausgeprägt erschien, war aber kein Mann für die Studenten. Der sprichwörtliche »positive Held« war als Hauptfigur zwar nicht mehr verbindlich, aber eine letztlich gesellschaftlich positive Wandlung innerhalb der Filmhandlung war geradezu ein Merkmal der damaligen DEFA-Dramaturgie. Dafür gab es oft als Unterstützung eine verantwortungsbewusste Nebenfigur, einen »guten Genossen«, oft ein alter Arbeiter-Typ in der Standardbesetzung mit Raimund Schelcher oder Hans Hardt-Hardtloff.

Von Konrad Wolf erlebten wir bei ***Genesung*** und ***Lissy*** eine anspruchsvolle Bildkultur. Die Geschichten, deren Konflikte die Nazi-Vergangenheit betrafen, waren zwar von neuen Autoren, aber – wie viele DEFA-Filme dieser Zeit – in alter UFA-Dramaturgie geschrieben. Von ***Sonnensucher*** fanden öffentliche Aufführungen, offenbar auf einen Einspruch der sowjetischen Seite, nicht statt.

Generell bekamen wir von den Problemen und Auseinandersetzungen in den DEFA-Studios zu dieser Zeit kaum etwas mit. Äußerlich entwickelte sich ein gewisser DEFA-Optimismus durch die attraktiven Co-Produktionen mit französischen Firmen bei ***Till Ulenspiegel*** mit Gerard Philipe, ***Die Hexen von Salem*** nach dem Drama von Arthur Miller, Drehbuch von Jean-Paul Sartre, mit Yves Montand und Simone Signoret und ***Die Elenden*** mit Jean Gabin. Die dafür errichtete riesige Freiland-Dekoration der historischen Pariser Straßen imponierte uns bei unserem ersten Studio-Besuch. In den Kostümen französischer Soldaten spielten wir einmal als Komparsen bei Martin Hellberg.

Die eigentliche »Universität« aber waren die Internate. Die Studenten stammten aus allen Gegenden der DDR. Ausländer kamen aus Vietnam, Bulgarien, Iran, Lateinamerika, Afrika, China. Der Internatsplatz war für die Mehrzahl der Studenten ihr fester Wohnort. Die Zimmer in den großen alten Villen waren meist mit zwei oder drei Studenten belegt und bald nach den unterschiedlichsten Bedürfnissen und Eigenheiten eingerichtet und genutzt. Ein Studenten-Ehepaar aus dem parallelen Regie-Studienjahr bekam sogar ein eigenes Zimmer. Für Jürgen Böttcher, heute auch als der Maler Strawalde bekannt, damals im 2. Studienjahr Regie, fand sich ein richtiges Maleratelier mit großem Dachfenster. Er war ja vorher schon vier Jahre an der Dresdener Kunstakademie. Manche haben sich auch frühere Abstellräume oder Mädchenkammern als Einzelzimmer gesucht. Wir waren darin ziemlich unabhängig. Wände und Bücherregale bezeugten alle Spielarten von Interessen. Das Internat war der Ort, an dem gearbeitet, gestritten, geliebt und gefeiert wurde. Quer durch alle Fachrichtungen saß man in endlosen abendlichen Debatten über Filme und eigene Filmideen, Philosophie und Politik beisammen oder hörte Schallplatten. Hoch im Kurs stand gerade »Le sacre du printemps« von Igor Strawinsky auf einer tschechischen Platte. Ich spielte meine (wenigen) amerikanischen Jazz-Platten. Man rauchte Selbstgedrehte mit preiswertem West-Tabak und trank grusinischen Tee, bulgarischen Rotwein, zur Not auch verdünnten Prima-Sprit, Bier lieber in einer der Babelsberger Kneipen. In der warmen Jahreszeit boten die großzügigen verwilderten Gartenanlagen eine romantische Umgebung. Manche Liebschaft und viele Freundschaften, die hier begannen, dauerten ein ganzes Leben.

Fast schien es, als würden die politischen Probleme hier »oben« nicht ankommen. Aber im Spätherbst 1956 waren die Ungarn-Ereignisse. Um uns »auf Linie« zu bringen, sprach in einer Parteiversammlung nach der Niederschlagung des Aufstandes niemand Geringeres als ZK-Mitglied und Dekan Hans Rodenberg zu den Vorgängen in Ungarn. Der kommunistische Ministerpräsident Imre Nagy, der die Forderungen der Aufständischen anerkannt hatte und Demokratisierung sowie Öffnung gegenüber dem Westen anstrebte, war bereits verhaftet worden. Rodenberg hatte unter Studenten den Spitznamen »Die Barockorgel«. Er verdankte ihn seiner als Schauspieler trainierten volltönenden tiefen Stimme. Pfeife rauchend mit seiner silbergrauen Löwenmähne war er eine imposante und Respekt

Filmszene aus **Die Elenden** (Jean-Paul le Chanois, 1957/1958)

einflößende Erscheinung. Wenn er redete, war es seine Angewohnheit – oder sein Regie-Einfall? – mitten im Satz seine erloschene Pfeife neu anzuzünden, was dem unterbrochenen Gedanken eigentümlicher Weise eine höhere Bedeutung verlieh. So begann er seine Ausführungen zu Ungarn: »... ja, der gute Imre Nagy.« (Pause, an der Pfeife ziehen) »... wir wohnten in Moskau im Hotel LUX ...« (Unterbrechung zum Nachstopfen der Pfeife) »... nebeneinander auf dem gleichen Flur.« Es folgten in der gleichen Aufführungsmanier einige Anekdoten aus dem Leben der kommunistischen Emigranten aus den verschiedensten Ländern in ihrem berühmt-berüchtigten Moskauer Dauerquartier. Auf diese Weise war eine geradezu familiäre Vertraulichkeit produziert, die ihre Wirkung nicht verfehlte. Imre Nagy wurde als allzu gutmütiger und vertrauensseliger Mensch beschrieben, der die Konterrevolution bedauerlicherweise zu spät erkannt hatte. Da inzwischen auch Filmdokumente aus Budapest von Lynchmorden an Kommunisten zu sehen waren und unsere Generation die Fotografien von Kommunisten, die von den Nazis an Laternen aufgehängt worden waren in Erinnerung hatte, gab es nach Schluss der Veranstaltung kaum Zweifel an der Darstellung des Redners. War es nun der Zufall, dass er gerade Dekan an der Hochschule war oder hat sich die Parteiführung besondere Mühe mit der Formung der neuen Generation von Filmschaffenden gegeben, weil »die Filmkunst von allen Künsten die wichtigste« war?

Jürgen Böttcher drehte seine erste Spielfilmübung im Atelier für den Unterricht bei Prof. Kurt Maetzig. Es handelte sich um eine Szene aus **Lied der Matrosen,** einem Film über den Kieler Matrosenaufstand von 1918, den Maetzig gerade gedreht hatte. Sie zeigt, wie eine Gruppe von Heizern von einem Offizier mit Kniebeugen gedrillt wird. Dabei müssen sie Abschnitte aus der Dienstordnung wiederholen. Jürgen besetzte die Heizer mit Kommilitonen aus der Fachrichtung Produktion. Hatten wir den proletarischen Typus?

Die Szene endet damit, dass ein Maat von der Kommandobrücke kommt, um das Telegramm von Lenin »an alle ... an alle ...« und die Einstellung der Kämpfe zu verkünden. Um eine möglichst hohe Authentizität zu erreichen, hatte Jürgen die Idee, die Szene in einer Einstellung durchzudrehen. Leider war der Film falsch eingelegt und der Bildstrich ging immer über die Mitte des Bildes. So ist dieses einmalige Filmdokument für die Nachwelt nicht erhalten. ■

Fotos von oben nach unten:

Die Heizer (von links nach rechts):
Manfred Renger, Peter Rabenalt
und Rudolf Jürschik;
Matrose: Horst Lampe aus der
Fachrichtung Schauspiel

Von links nach rechts:
Peter Rabenalt, Rudolf Jürschik,
Horst Lampe und Jürgen Böttcher

Von links nach rechts:
Kurt Barthel als Maat (Fachrichtung Regie);
Manfred Renger, Peter Rabenalt,
Horst Lampe und Rudolf Jürschik

In der Bildmitte:
Produktionsleiter der Filmübung Gert Golde