

Fräulein Schmetterling

DEFA-Studio für Spielfilme 1965/66

Schnittfassung im Auftrag
des Bundesarchiv-Filmarchivs
und der DEFA-Stiftung
2005



Fräulein Schmetterling

- Produktion:** DEFA-Studio für Spielfilme, Künstlerische Arbeitsgruppe »Heinrich Greif« 1965/66
- Regie:** Kurt Barthel
- Drehbuch:** Christa und Gerhard Wolf, Kurt Barthel
- Dramaturgie:** Klaus Wischnewski
- Kamera:** Hans-Jürgen Sasse, Claus Neumann (ungenannt)
- Musik:** Peter Rabenalt
- Schnitt:** Rita Hiller
- Szenenbild:** Gerhard Hellwig
- Kostüme:** Helga Scherff
- Masken:** Otto Banse
- Produktion:** Heinz Herrmann
- Aufnahmeleitung:** Christel Kruse, Egon Schlarmann
- Regieassistent:** Irene Maetzig
- Kinderbetreuerin:** Irmgard Marzahn
- 2. Kamerastab:** Bernd Felgentreff
- Darsteller:** Melania Jakubisková (Helene), Christa Heiser (Asta), Carola Braunbock (Tante), Milan Sladek (Pantomime), Herwart Grosse (Kubinke, Busfahrer), Rolf Hoppe (Himmelblau), Lissy Tempelhof (Frau Fertig), Irene Korb (Leiterin des Exquisit), H. J. Herrmann (Boxer), Freimut Götsch (Freund des Boxers), K. Heinrich (Marion, Helenes Freundin), F. Müller (Fischverkäuferin), Peter Rabenalt (Saxophonspieler), Hans Hardt-Hardtloff (Betrunkener im Bus), Carmen-Maja Antoni (junge Kundin im Exquisit), H. Klingenberg (Wohnungsverwalter), Lothar Förster (Dozent), H.J. Glaeser (FDJ-Student), G. Hänsel (Freundin von Marion), Sina Fiedler, H. Detloff, Gert Klisch
- Rekonstruktion:** Ralf Schenk, Ingeborg Marszalek im Auftrag der DEFA-Stiftung und
des Bundesarchiv-Filmarchiv
- Länge:** 1'58" (BetaSP, schwarzweiß)

Zur Geschichte des Films *Fräulein Schmetterling*

I

Am 4. Februar 1966 wird die Rohschnittfassung des DEFA-Films *Fräulein Schmetterling* vor einem Gremium hochrangiger DDR-Kulturfunktionäre vorgeführt. Anwesend sind Leitungsmitglieder des DEFA-Studios für Spielfilme und der Hauptverwaltung Film im Ministerium für Kultur, der Kulturabteilung des ZK der SED, der SED-Bezirksleitung Potsdam und der Zentralen Parteileitung des Studios. Die Gründe für ein solches Aufgebot liegen auf der Hand: Es geht nicht schlechthin um ein einzelnes Kunstwerk, sondern darum, einen – vermeintlich – schweren politischen Fehler zu bereinigen. Denn *Fräulein Schmetterling* ist in den Augen wachsamer Hüter der sozialistischen Ideologie ein weiteres Kuckucksei der DEFA im Nest der DDR-Kultur.

Erst wenige Wochen zuvor, im Dezember 1965, war das DEFA-Studio für Spielfilme öffentlich gemäßregelt worden: Während des 11. Plenums des ZK der SED bescheinigten führende Politiker, darunter Erich Honecker und Walter Ulbricht, den beiden DEFA-Produktionen *Das Kaninchen bin ich* (R: Kurt Maetzig) und *Denk bloß nicht, ich heule* (R: Frank Vogel) republikfeindliche Züge. Daraufhin wurden alle DEFA-Projekte noch einmal unter die Lupe genommen. Bereits im Studio selbst prüften Leitungsmitglieder und Dramaturgen die abgedrehten, aber noch nicht uraufgeführten Filme sowie alle Stoffe, die sich im Atelier befanden, kurz vor Produktionsbeginn standen oder an deren Szenarien gerade gearbeitet wurde.

Die Dreharbeiten zu *Fräulein Schmetterling* hatten vom 30. August bis zum 8. Dezember 1965 stattgefunden. Vom 15. bis 18. Dezember tagte das 11. Plenum. Auf der Beratung vom 4. Februar 1966 beantragte die Studioleitung schließlich, alle Arbeiten an *Fräulein Schmetterling* abzubrechen. Innerhalb der folgenden drei Monate sollten, wie ein Protokoll festhielt, die »prinzipiellen und künstlerisch-praktischen Fehler« des Films und seiner Schöpfer untersucht und »produktive Schlußfolgerungen für Veränderungen« vorgelegt werden. Wenig später verschwanden alle Materialien zu *Fräulein Schmetterling* im Tresor.

II

Nach der Sitzung vom 4. Februar 1966 hatte der Dramaturg Klaus Wischnewski in seiner Stellungnahme noch einmal die Intentionen der Schöpfer zusammengefaßt: »Wir wollten einen Film machen, der auf unkonventionelle, poetische Weise von der realen Tatsache und notwendigen Erkenntnis erzählt, daß jeder einzelne Mensch seinen Weg in ein nützliches, kluges und erfülltes Leben in der Gesellschaft suchen und finden muß, daß er seine Träume prüfen und aktiv werden muß (Helene) – und daß andererseits jeder dem anderen dabei helfen kann, wenn er ihn wirklich kennt (Frau Fertig). Ich bin nach wie vor der Meinung, daß das ein positives und aktives Anliegen sozialistischer Kunst, daß es ein Thema der Entwicklung unserer Gesellschaft zur großen sozialistischen Menschengemeinschaft sein kann. Ich bin auch der Meinung, daß Märchen, Märchenelemente, Traum und Poesie mögliche Gestaltungsmittel im sozialistischen Film sein können.« (Unterstreichungen im Original)

Christa und Gerhard Wolf hatten gemeinsam mit dem Regisseur Kurt Barthel die Geschichte des *Fräulein Schmetterling* aufgeschrieben. Ihr Drehbuch beginnt in einer Alt-Berliner Straße, zwischen Mietskasernen der Gründerjahre, vor deren Haustüren Gerümpelhaufen liegen, wie sie sich über Jahrzehnte auf Dachböden angesammelt haben. Bald wird dieses Viertel verschwunden sein; schon nähern sich die Abrißbagger. Aber noch spielt eine Gruppe von Kindern mit den Überbleibseln der Vergangenheit: einem Sessel ohne Beine, einem Schaukelstuhl, einem goldenen Bilderrahmen, einer alten Gardine, einem Zylinder, einem Schleier. Passanten bleiben stehen und lachen. Eine junge Frau kommt hinzu. Anmutig stellt sie sich auf die Zehenspitzen, ihre Füße lösen sich vom Boden, sie hebt ab in die Lüfte, schwebt durch die Häuserschlucht, hoch über der Stadt. Die junge Frau ist die Heldin des Films: Helene Raupe, achtzehn Jahre alt. Schon mit diesen ersten Bildern schlug *Fräulein Schmetterling* seinen ganz besonderen Ton an: den eines poetischen Gegenwartsmärchens über das Lebensgefühl junger Leute, einer Parabel über den Ausbruch aus Enge und Normalität, über den Traum vom Glück.

Helene und ihre sechsjährige Schwester Asta befinden sich in einer besonders schwierigen Situation: vor wenigen Tagen verloren sie ihren alten Vater, der in einem Berliner Mietshaus, in einer Nebenstraße der neuen Karl-Marx-Allee, eine Tabakwarenhandlung betrieb. Das Geschäft macht einen abgeschabten Eindruck: Der Putz blättert ab, die Plakate an den Wänden verdecken Feuchtigkeit und Risse. Nicht viel anders sieht die Wohnung aus, die man über ein paar Stufen, direkt aus dem Laden, erreicht. Eine Tante, aus Potsdam angereist, schnüffelt hier herum, auf der

Suche nach dem Sparbuch und anderen Hinterlassenschaften des Verstorbenen. Sie verspricht, von nun an das Leben der Schwestern in ihre Hand zu nehmen – allerdings nur aus der Ferne, denn sie selbst lebe sehr beengt.

Am gleichen Tag erhalten die Mädchen auch andere Besucher; mit ihnen brachten Christa und Gerhard Wolf den »Staat« ins Spiel, der in das Leben von Helene und Asta einzugreifen beginnt: So verfügt ein Mann von der Abteilung Wohnraumlentung des Rates des Stadtbezirks, das Geschäft müsse geschlossen bleiben, das Haus werde sowieso bald abgerissen. Helenes zaghafter Einwurf, sie habe doch zusammen mit ihrem Vater den Laden geführt, stimmt ihn nicht um. Ein Begleiter des Mannes, Herr Himmelblau von der Abteilung Handel und Versorgung, mischt sich in das Gespräch ein: Er will wissen, wie sich Helene ihre Zukunft vorstelle.

Wieder hebt der Film aus der Realität in die Phantasiewelt seiner Heldin ab: Helene träumt sich in die Zukunft; sie schlendert, inmitten gut gekleideter, geschäftiger und fröhlicher Menschen über die Karl-Marx-Allee; sie sieht sich als Stewardess, als Fahrerin eines eleganten Sportwagens, als Mannequin im Abendkleid. Eine Vision von Eleganz und Schönheit – die durch einen Sprung zurück in die Gegenwart hart gebrochen wird. Denn Herr Himmelblau vermittelt Helene als Verkäuferin an den Fischstand der Berliner Markthalle, wo sie auf Anweisung ihrer Chefin eine Gummischürze umbinden und in Holzpantinen schlüpfen muß. Das Mädchen bemüht sich, den Hinweisen der resoluten Frau zu folgen, doch über Anläufe kommt sie nicht hinaus: zu stark ist der Andrang der Käufer, zu glitschig sind die Fische. – In dieser wie in anderen, folgenden Szenen arbeiteten Regisseur Kurt Barthel und die Kameramänner Hans-Jürgen Sasse und Claus Neumann teilweise mit versteckter Kamera und einem verborgenen Mikrofon, das Originaldialoge von »realen« Kunden einfängt: so gelangen authentische, dokumentarische Alltagsbilder.

Als Fischverkäuferin ist Helene auch deshalb ungeeignet, weil sie keinem Tier etwas zuleide tun kann. Einen Karpfen, den sie als Abendbrot geschenkt bekommt, setzt sie in der Nacht gemeinsam mit ihrer Schwester in einem Brunnen wieder aus. Am nächsten Tag versagt sie vollends vor dem Ansturm der Kunden, die sich nach Räucheraalen – in der DDR eine Mangelware – drängen. Sie kann nicht, wie ihre Chefin, kommandieren, gibt Geld falsch heraus und ist auch sonst völlig überfordert. »Du bist zu fein für Fisch«, resümiert die Verkäuferin – was nichts anderes bedeutet, als daß Herr Himmelblau sich alsbald um eine neue Stelle für Helene kümmern muß. Der blättert in seinem Karteikasten, mit gespielter Humor: »Also was

Feines, fein wie ff. ... Feinmechanik, Feinseife, feine Glaswaren, feine Schmiedearbeit, wie kommt das hier rein... Schuhwaren nichts frei im Moment. Gemüse ist nicht fein genug... Die jungen Leute heute verlangen ja schon den reinsten Kommunismus.« Schließlich verweist er sie an einen Modesalon in der Karl-Marx-Allee, ins Zentrum des »neuen, sozialistischen Berlin«: »Bestes Renommee, beste Planerfüllung. Eine Laufbahn für Sie, wenn Sie wollen.«

Es ist ein »Exquisitgeschäft« – eine jener Boutiquen, die in jeder größeren Stadt der DDR eingerichtet wurden, um teure Ware, oft Westimporte, für eine wohlhabende Käuferschicht anzubieten. Wieder arbeitet der Film dokumentarisch, beobachtet die Kamera unbemerkt reale Kunden: unsichere Provinzler, gutbetuchte Städter, Aufschneider, Angeber. Mittendrin Helene, die ein modisches Kittelchen übergestülpt und die Haare toupiert bekam; aber wieder fühlt sich das Mädchen fremd und überflüssig. Auch die neue Chefin ist unzufrieden: Helenes direkte Art verprellt die peniblen Käuferinnen. So bleibt ihr, nach dem Rausschmiß, nur der Traum. Ihr Stehtisch in einem Automatenrestaurant am Alexanderplatz verwandelt sich in eine Ladentheke, auf der sie sauber verpackte Fische, Dessous, Südfrüchte und Bücher feilbietet. Ihre Herzlichkeit steckt die Kunden an: Um sie herum entsteht ein friedliches, freundliches Universum.

Doch der Traum hat so gar nichts gemein mit der Realität. Jetzt sieht eine Dame von der Jugendfürsorge, Frau Fertig, bei den Schwestern nach dem rechten. Sie erfährt, daß die Tante aus Potsdam schon seit Wochen nicht vorbeigeschaut hat und daß Helene bereits ihren zweiten Job verlor. Und weil das Mädchen sich im Bemühen, älter zu wirken, von einer befreundeten Friseurin schminken und auch sonst »aufdonnern« ließ, vermutet Frau Fertig das schlimmste. Sie denkt laut über die Einweisung in ein Heim nach: »Was euch fehlt, ist Ordnung! Ein Kollektiv!«

Dem kommt Helene zuvor, indem sie sich als Busschaffnerin anstellen läßt – und dabei sogar recht glücklich ist. Ein älterer Kollege, Herrn Kubinke, wird ihr mit seinen Berliner Lebensweisheiten zum väterlichen Freund. Überhaupt macht es Spaß, Passagieren Fragen zu beantworten und ihnen zu helfen. – Aber Helene verläßt auch diese Stelle wieder. In ihren Bus war ein Boxer eingestiegen, in den sie sich verliebt hatte, der sich ihr am Abend zuvor jedoch brutal aufdrängte. Am Morgen lehnt er es ab, einen Fahrschein zu kaufen, es kommt zum Streit, aber alle anderen Fahrgäste schauen nur uninteressiert zu.

Es ist Helenes 18. Geburtstag. Zu Hause wartet die Tante mit zwei Zirkuskarten als Geschenk. Besonders der Clown begeistert die Mädchen. Ein Pantomime, der immer wieder nach der Sonne sucht, unter der er sich wärmt und wohl fühlt, und die er zusammenfaltet, um sie in seine Tasche zu stecken. – In der Realität geht es indes kälter zu: Am anderen Tag müssen Helene und Asta zum Jugendamt, einem Haus mit langen Gängen und vielen Zimmern. In einem davon thront Frau Fertig. Für sie ist die große Schwester nichts anderes als labil und moralisch gefährdet. Schon die dritte Stelle habe sie verlassen, »wo ihr die Uniform so gut steht«. Frau Fertig weist an, daß Helene zurück in den Bus und Asta von nun an bei der Tante in Potsdam leben müsse. Als Helene vom Clown und dessen Sonne erzählt, begreift Frau Fertig naturgemäß nichts: Den Sinn des Lebens, so kommentiert sie, finde man nur durch ordentliche Arbeit: »Gibt's bei euch keine Neuererbewegung? Keinen Wettbewerb?... Wenn ich es in Ihrem Alter so gut gehabt hätte...«

So kehrt Helene, bei Regenwetter, in den Bus zurück, und Asta fährt mit ihrer Tante nach Potsdam. Derweil fressen sich die Bagger an das alte Haus heran... Helene fühlt sich einsam – erst recht, als sie ihre nüchtern wirkende Neubauwohnung betritt. Ihre erste Besucherin ist Frau Fertig, die triumphiert: »Jetzt beginnt Ihr neues Leben!«

Noch einmal geht Helene in ihre alte Wohnung. Die Überraschung ist groß, als sie dort auf Asta trifft, die von ihrer Tante ausgerissen ist und sich hier verschanzen will. – Nachts liegen die Mädchen wach, von Zweifeln geplagt: Sollen sie den Instanzen nachgeben, auch wenn sie recht haben? Aber haben sie überhaupt recht? In ihrer Hilflosigkeit verlassen sie die Wohnung, streifen durch Berlin, bis zum Zirkus. Dort geschieht das Unglaubliche: Während der allerletzten Vorstellung sucht sich der Clown ausgerechnet Helene als Partnerin aus. Gemeinsam spielen sie die Geschehnisse der letzten Tage in Etüden nach: die Grobheit des Fischgeschäfts, den Hochmut des Modesalons, die Administration der Ämter, die »Verstocktheit« des Mädchens. Als der Clown ihr eine riesengroße stilisierte Sonnenblume in die Hand drückt, löst sich Helenes Verkrampfung.

Zusammen mit dem Clown verlassen die beiden Schwestern die Manege, treten vor die Tore des Zirkuszelts. Menschen, die aus den Theatern und Kinos kommen, sich am Taxistand drängen, reichen sie Sonnenblumen. Plötzlich werden die Gesichter freundlich, die Abgestumpften, Hektischen und Brummigen beginnen zu lächeln. Helene, Asta und der Clown

verschwinden in der Menge. Und während das Bild abblendet, sagt eine Stimme: »Das gibt's ja gar nicht.«

III

Während seiner Arbeit als Regieassistent und Co-Autor des Films *Der geteilte Himmel* (R: Konrad Wolf, 1964) lernte Kurt Barthel, der die Deutsche Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg absolviert hatte, die Schriftstellerin Christa Wolf kennen. Sie erzählte ihm von einem Filmstoff, über den sie, angeregt von Erlebnissen mit ihren 1952 und 1956 geborenen Töchtern, gemeinsam mit ihrem Mann Gerhard Wolf nachdachte: »Die Geburt des Schmetterlings«. Geplant war zunächst die Geschichte eines »unfertigen« Mädchens, dessen künstlerische Begabung erst nach Schwierigkeiten entdeckt wird und sich durch die Begegnung mit einem anderen Künstler, einem Clown, praktisch manifestiert. Diese Konzeption wurde von der DEFA jedoch als zu eng angesehen und im Laufe eines mehrmonatigen Arbeitsprozesses zu einem modernen Märchen über die Selbstverwirklichung eines jungen Menschen erweitert.

War diese Selbstverwirklichung, so fragten sich die Autoren während der literarischen Arbeit, unter den gegenwärtigen Bedingungen überhaupt möglich? Oder stieß jeder Anspruch auf individuelles Handeln an eine Wand aus fest gefügten Regeln und Vorurteilen? Wie vertrugen sich Subjektivität und Spontaneität junger Menschen mit den Institutionen und Mechanismen des Staates? Was müsste getan werden, um diese Mechanismen aufzubrechen? Waren die unsichtbaren Zwänge der alltäglichen »Normalität« nicht das Haupthindernis für eine freie Entfaltung des einzelnen? Und andererseits: War die freie Entfaltung des Individuums, das Glück des einzelnen nicht Bedingung für das Glück der gesamten Gesellschaft?

Diese Fragen nach dem Selbstbild, den Zielen, Träumen, aber auch den Irritationen junger DDR-Bürger waren zu Beginn der sechziger Jahre in der DDR-Kunst zu einem bestimmenden Thema geworden. Der Titel einer Erzählung von Brigitte Reimann, »Ankunft im Alltag«, gab, im weitesten Sinne, den Tenor vor: In Büchern, Filmen und Fernsehspielen drängten jugendliche Helden in den Vordergrund, die in den letzten Jahren des Zweiten Weltkrieges oder unmittelbar danach geboren worden waren und nun ihren eigenen, selbst bestimmten Weg in die Gegenwart der DDR suchten: unbelastet von den Traumata des Krieges und des Faschismus; in produktiver Reibung mit den Generationen der Eltern und Großeltern. Deren Leistungen beim Wiederaufbau akzeptierend, forschte man zugleich nach Möglichkeiten der eigenen Emanzipation. Erst mit ihr, so die Ansicht vieler junger Literaten und Filmemacher, konnte man das Land, in das man

hinein geboren worden war, auch wirklich als das seine begreifen: Man wehrte sich dagegen, ein Gefühl für »unsere Heimat DDR« von Lehrern, Eltern oder politischen Funktionären übergestülpt zu bekommen, sondern wollte sich dieses Heimatgefühl in einem Prozeß kritischer Annäherung selbst erobern.

Auch in DEFA-Filmen spiegelte sich dieser Prozeß. Schon wenige Monate nach dem Bau der Berliner Mauer hatte eine Arbeit Premiere, die sich auf unterhaltsame Weise und ungebrochen optimistisch mit dem Anspruch auf den selbst bestimmten Weg ins Leben befaßte: *Auf der Sonnenseite* (R: Ralf Kirsten, 1962). Weitere, thematisch ähnlich gelagerte Filme nahmen bald eine nachdenklichere Gestalt an: *Ach, du fröhliche...* (R: Günter Reisch, 1962) konfrontierte einen älteren SED-Genossen mit seinem zukünftigen Schwiegersohn, der die DDR-Gesellschaft mit ihrem sanktionierten Kriechertum und einer für ihn unerträglichen Kleingeistigkeit ablehnt. *Beschreibung eines Sommers* (R: Ralf Kirsten, 1963) befaßte sich differenziert und kritisch mit der Einmischung der SED ins Privatleben eines jungen Paares. Vor allem aber *Der geteilte Himmel* legte gesellschaftliche Mißstände bloß, die jungen Menschen in der DDR mitunter die Luft zum Atmen nahmen: das gesellschaftliche Unvermögen, frei zu kommunizieren; Heuchelei; Verschleierung der Wahrheit; der Druck einer allgegenwärtigen Parteidisziplin. Christa Wolfs gleichnamiger Roman, der diesem Film zugrunde lag, wurde übrigens schon vor seinem Druck, also auch lange vor jenen dogmatischen Stimmen, die sich nach seiner Veröffentlichung erhoben, von der DEFA zur Verfilmung vorbereitet. Eine Tatsache, die als Zeichen dafür zu werten ist, daß das Klima im Studio 1963/64 neben der überall anzutreffenden ideologischen Enge und Vorsicht eben auch von Streitbarkeit und Mut geprägt war.

Parallelen für diese Offenheit und Streitbarkeit fanden sich auch in der Politik. Eine beim Zentralkomitee der SED installierte Jugendkommission unter Leitung von Kurt Turba legte im September 1963 das »Jugendkommuniqué« vor, das ausdrücklich darauf bestand, Jugendliche nicht mehr nur als Erziehungsobjekte anzusehen, sondern als selbständig denkende, handelnde und fühlende Menschen. Dafür wurde der Begriff »Hausherren von morgen« gefunden. Um die Dogmatiker in den eigenen Reihen zu besänftigen, listete das Kommuniqué zwar auch ausführlich die Pflichten der Jugend gegenüber der Gesellschaft auf, forderte aber zugleich, daß »Gängelerei, Zeigefingerheben, Administrieren« der Vergangenheit angehören sollten. Von einem solchen, die Demokratisierung der Gesellschaft einklagenden Text fühlten sich nicht nur

Nachwuchslyriker oder junge Beatgruppen der DDR ermutigt, sondern auch Dramaturgen, Autoren und Regisseure der DEFA.

Zu den oben genannten Filmen, die sich zu Beginn der sechziger Jahre mit der »Ankunft« Jugendlicher »im Alltag« der DDR befaßten, aber zunächst noch als Einzelstücke präsentiert wurden, sollte 1965/66 eine ganze Reihe neuer Arbeiten hinzukommen. Das war kein bis in Detail geplanter Vorgang, sondern lag gleichsam in der Luft. Vorwiegend junge Filmemacher näherten sich ihrem Land mit zunehmend kritischen Fragen. Keiner von ihnen hatte allerdings im Sinn, die DDR generell infrage zu stellen. Vielmehr wollte man den realen Sozialismus »verbessern« helfen, auf Gefährdungen der »sozialistischen Menschengemeinschaft« durch Egoismus und Opportunismus hinweisen, nach Wurzeln für – überwindbare – Generationskonflikte forschen und eingeschliffene gesellschaftliche Rituale befragen. Die jungen Filmkünstler wandten sich, mit so unterschiedlichen Mitteln wie denen des Dramas, der Satire oder der Allegorie, gegen all das, wogegen sich im Grunde genommen auch das Jugendkommuniqué der SED ausgesprochen hatte.

Die meisten dieser Filme, die 1965/66 in die Kinos kommen sollten, wurden jedoch nach dem 11. Plenum verboten, abgebrochen, zum Teil sogar vernichtet. Mit diesem Plenum stellte die stalinistische Fraktion innerhalb der SED-Führung ihre Stärke aus; einer der wesentlichen Hintergründe für den Triumph der Dogmatiker um Erich Honecker war der kurz zuvor über die Bühne gegangene Machtwechsel in Moskau, bei dem der liberalere Parteichef Nikita Chruschtschow dem konservativen Leonid Breschnew weichen mußte. Zu den filmischen Opfern, die die DEFA in den Folgemonaten zu bringen gezwungen war, gehörten Produktionen wie *Das Kaninchen bin ich* und *Denk bloß nicht, ich heule, Karla* (R: Herrmann Zschoche) und *Jahrgang 45* (R: Jürgen Böttcher), *Berlin um die Ecke* (R: Gerhard Klein), *Spur der Steine* (Frank Beyer) und *Wenn du groß bist, lieber Adam* (R: Egon Günther). Ausnahmslos Arbeiten, in denen junge Helden, kritische Fragen an die Gesellschaft – und, zur Selbstverständigung, auch an sich selbst – stellten. Mit dem Verbot dieser Filme wurden gleichsam auch ihre Helden mundtot gemacht: der wegen eines kritischen Aufsatzes von der Oberschule religierte Peter Naumann in *Denk bloß nicht, ich heule*, die nicht zum Studium zugelassene Kellnerin Maria in *Das Kaninchen bin ich*, die Arbeiter Olaf und Horst in *Berlin um die Ecke*, der Baubrigadier Balla in *Spur der Steine*.

Auch der abendfüllende Film *Ritter des Regens*, der im Herbst 1965 als Diplomarbeit von Dieter Roth und Egon Schlegel an der Babelsberger

Filmhochschule begonnen worden war und vom DEFA-Studio als Co-Produktion unterstützt wurde, reihte sich in diese Geschichten von Auseinandersetzungen junger Leute mit etablierten Strukturen ein: Hier war es ein Abiturient, der sich von seinem dogmatischen Vater, einem Philosophieprofessor, abwandte, worauf dieser ihm Rücksichtslosigkeit und Ignoranz vorwarf. Die im Drehbuch aufgeschriebenen Worte des Vaters verwiesen noch radikaler und offener als in anderen Filmen darauf, was die Jungen störte: »Wir alten Kommunisten«, lassen Roth und Schlegel den Professor sagen, »zeigen Euch den Weg, aber Du willst nicht! Wir wollen Euch lehren, richtig zu leben, aber Du willst nicht! Wenn Du das, was Du heute ablehnst, mit etwas historischem Verstand erkennen würdest, wäre es nicht schwer zu begreifen, daß wir so sein müssen. Und in diesem Rahmen hast Du Deine volle Freiheit und eine Aufgabe, die Deinen Fähigkeiten entspricht und nicht zuletzt unseren Erfordernissen. Ich will, daß der Sohn den Vater fortsetzt.«

Filme, die mit solchen Sätzen aufwarteten, einen – offiziell weitgehend geleugneten – Generationskonflikt spiegelten und den rebellierenden Gestus der Rockmusik gleichsam ins Kino trugen, wurden während des 11. Plenums als »pessimistisch«, »nihilistisch« und »skeptizistisch«, letztlich also als partei- und staatsfeindlich an den Pranger gestellt. Und das, obwohl ihre Helden am Ende stets den Weg zur DDR-Gesellschaft hin, nie von ihr weg fanden. Doch auf die Sorgen, Fragen und Ansprüche junger Künstler zu hören, hätte für die Funktionäre bedeutet, ihre eigene Lebensleistung und -haltung kritisch zu beleuchten, Schwächen zuzugeben und das eigene Handeln nicht als Nonplusultra anzusehen.

Dazu war die DDR-Führung freilich, von kurzen, schnell vorübergehenden Phasen der Liberalisierung abgesehen, zu keiner Zeit bereit. »Unsere Heimat DDR« sollte, so ihr Anspruch, möglichst blütenweiß aus den Buchseiten und von der Leinwand leuchten. Erich Honecker drückte das im »Bericht des Politbüros« auf dem 11. Plenum so aus: »Unsere DDR ist ein sauberer Staat. In ihr gibt es unverrückbare Maßstäbe für Ethik und Moral, für Anstand und gute Sitte.« Eine grundsätzlich andere Sicht auf die Gegenwart hatte der Filmautor Wolfgang Kohlhaase (*Berlin um die Ecke*) nur wenige Monate vorher in einem Gespräch der »filmwissenschaftlichen Mitteilungen« über »Dialektik des Lebens – Dialektik der Kunst« gefordert: »Was abzubilden ist, das ist die Vitalität unserer Ordnung, nicht ihre Schönheit. Unsere historische Position ist nicht durch Stilleben zu belegen. Jeder Mensch bewältigt jeden Tag mehr Widersprüche, als wir ihm gemeinhin im Kino zutrauen. Ich glaube, daß zu keiner Zeit die Bequemen irgend etwas vorangebracht haben.«

Diese Gedanken Kohlhaases hätten als Credo auch über *Fräulein Schmetterling* stehen können. Der Film wurde von der Künstlerischen Arbeitsgruppe »Heinrich Greif« betreut, einer zunächst von Konrad Wolf, dann von Klaus Wischnewski geleiteten Gruppe der DEFA, in der zuvor bereits *Der geteilte Himmel* entstanden war. Als Grundabsicht ihrer neuen Arbeit bezeichnete Christa Wolf, das »Zu-sich-selber-Kommen« eines Menschen zu zeigen. *Fräulein Schmetterling* sollte ein Plädoyer für Individualität werden, wollte Naivität und Subjektivität ins öffentliche Bewußtsein rücken. Zugleich polemisierte der Film gegen die bei politischen Funktionären weit verbreitete Auffassung, daß die sozialistische Gesellschaft für die in ihr lebenden Menschen Sorge und demzufolge nichts als Dankbarkeit erwarten dürfe – eine Dankbarkeit, die vor allem bedeutet, sich bedingungslos den Ansprüchen der Gesellschaft unterzuordnen. Christa und Gerhard Wolf wandten sich gegen eine solche Kurzschlüssigkeit: Jeder, so der Tenor ihres Szenariums, habe das Recht auf eigene Träume. Und niemand dürfe á priori ausgegrenzt oder gar verurteilt werden, wenn er sich nicht den »von oben« vorgegebenen, vielleicht durchaus gut gemeinten Anweisungen unterordnet, sondern seine Wunschvorstellungen in die Tat umzusetzen sucht. Gerade diese Konsequenz, so beschworen die Autoren im Schlußbild des Films, trage dazu bei, eine freundlichere, friedlichere Welt zu schaffen. Mit diesem Schlußbild unterstrichen die Autoren ihre optimistische Grundhaltung: Helene Raupe sollte nicht an der DDR-Gesellschaft zerbrechen, sondern die Gesellschaft sollte durch dieses *Fräulein Schmetterling* zu neuer Leuchtkraft gelangen.

Für diese Parabel fanden Christa und Gerhard Wolf und Regisseur Kurt Barthel eine besondere, überhöhte Erzählhaltung. Einem »normalen« Spielfilm entsprach am ehesten die Realgeschichte der beiden noch nicht volljährigen Mädchen, die nach dem Tod ihres Vaters zusammen zu bleiben versuchen, obwohl Gesetze das eigentlich verbieten. Eine zweite Ebene bildeten die Träume von Helene und Asta Raupe, die vorwiegend mit pantomimischen Mitteln dargestellt wurden. Im bewußt krassen Gegensatz dazu stand die dritte Ebene: dokumentarische Szenen, mit denen der Film Berliner Alltagswelt skizzierte. Das Abrißviertel hinter der Karl-Marx-Allee; der Fischstand in der Markthalle; die Modeboutique. Weil der Umgang mit solch disparaten Mitteln, bis hin zur versteckten Kamera, bei der DEFA noch nie versucht worden war, und weil Kurt Barthel mit *Fräulein Schmetterling* seine Debütarbeit realisierte, wollten alle Beteiligten den Film als »Experiment« verstanden wissen. Konrad Wolf wurde gebeten, seinem einstigen Regieassistenten als Mentor zur Seite zu stehen (was er, mit den

Vorarbeiten für seine eigenen nächsten Projekte *Der kleine Prinz* und *Goya* befaßt, allerdings kaum tat).

Die Autoren und ihr Regisseur orientierten sich an konkreten Vorbildern. Kurt Barthel wollte einen Film in der Art von *Das Wunder von Mailand* (R: Vittorio de Sica, 1949) drehen, ein Klassiker des italienischen Neorealismus, in dem Realität und Traum ineinander verschmelzen. Bedeutsam für die Aussage und den Stil von *Fräulein Schmetterling* waren aber vor allem einige tschechische Produktionen, die weltweit für Aufmerksamkeit sorgten. Auch in ihnen manifestierte sich die Suche der jungen Generation nach einem Platz in einem immer mehr zementierten Alltag. Milos Formans *Der schwarze Peter* (1963) und *Die Liebe einer Blondine* (1964) etwa überraschten durch Frische und Frische im Blick auf Kommunikationsschwierigkeiten zwischen den Generationen, wobei Formans Verständnis von Realismus nicht zuletzt durch eine dokumentarische Kamera und den Einsatz von Laiendarstellern unterstrichen wurde. Als ebenso eindrucksvoll hatte sich der Film *Wenn der Kater kommt* (R: Vojtech Jasný 1963) erwiesen, in dem sich die Tristesse der tschechischen Provinz in spielerischer Phantasie auflöste: Hier zwangen ein Zauberkater und eine Zirkusartistin die Menschen einer Kleinstadt dazu, ihr wahres, oft nicht sehr schönes inneres Gesicht nach außen zu kehren. Eine heitere Allegorie über menschliche Schwächen, Gleichgültigkeit und vorschnelle Anpassung, und zugleich ein Plädoyer für Phantasie – genau das schwebte auch den Machern von *Fräulein Schmetterling* vor.

Noch während der Dreharbeiten zu *Fräulein Schmetterling* wurde Christa Wolf zu einem Gespräch des Staatsratsvorsitzenden Walter Ulbricht mit Schriftstellern und Künstlern geladen. Dieses Gespräch fand am 25. November 1965 im Staatsrat der DDR statt und stellte de facto die Weichen hin zum 11. ZK-Plenum. Ulbricht fragte die anwesenden Autoren ganz direkt, welche Funktion kritische Kunstwerke haben sollten: »Wem soll das nützen? Brauchen wir das zur Erziehung der Jugend von heute?« Er verwies auf den schädlichen Einfluß von Beatmusik, die in Leipzig sogar zur Randalie geführt habe, attackierte angebliche Sexszenen des DDR-Fernsehens und konstruierte einen direkten Zusammenhang zwischen jugendlichem Fehlverhalten, etwa einer anwachsenden Kriminalität, und kritischer Literatur und Kunst.

Christa Wolf, die 1963 auf dem VI. Parteitag der SED zur Kandidatin des ZK der SED gewählt worden war (und dies bis zum VII. Parteitag 1967 blieb), widersprach. Sie versuchte darzustellen, was auch die DEFA-Filme

jener Monate zeigten: Der sozialistische Staat, so sagte sie, trete den Jugendlichen »als Institution gegenüber. Es sieht so aus, als ob diese Institution zunächst eine ganze Menge Einschränkungen auferlegt, denn das, was sie ihnen als Freiheiten gibt, wird als selbstverständlich empfunden.« Sie plädierte für mehr Flexibilität in Schule und Presse, für einen offenen Umgang mit Konflikten. – Ob bewußt oder unbewußt: Christa Wolf trat schon an diesem Tag der Gefahr einer neuen kulturpolitischen Eiszeit entgegen.

Drei Wochen später, während des 11. Plenums, stand zwar nicht *Fräulein Schmetterling* direkt zur Debatte, der Film war noch nicht fertig. Aber Christa Wolf ging es in ihrem – nach dem Referat von Erich Honecker über Nacht entworfenen – Diskussionsbeitrag auch nicht vordergründig um ihren eigenen Film, sondern um die Kunstentwicklung in der DDR überhaupt. Noch einmal appellierte sie, den Prozeß der Demokratisierung der Künste und damit auch der Gesellschaft nicht abzuwürgen. »Es ist wirklich kompliziert, zu schreiben. Man darf nicht zulassen, daß dieses freie Verhältnis zum Stoff, das wir uns in den letzten Jahren durch einige Bücher, durch Diskussionen und durch bestimmte Fortschritte unserer Ästhetik erworben haben, wieder verlorengeht.« Kunst könne »nach wie vor nicht darauf verzichten (...), subjektiv zu sein, das heißt, die Handschrift, die Sprache, die Gedankenwelt des Künstlers zu verstehen. (...) Ich halte keine Verteidigungsrede. Ich bitte nur darum, daß versucht wird, die Errungenschaften, die wirklich da sind, daß die auch gesehen werden und daß man sie aufrechterhält.« Mit solch beschwörenden Sätzen war Christa Wolf die einzige, die sich dem geballten Dogmatismus, der düsteren Atmosphäre des 11. Plenums entgegenstellte. Sie verteidigte damit nicht zuletzt auch die Ansprüche der Jugend an ein selbst bestimmtes Leben im sozialistischen Staat DDR.

Auch nach dem Autodafé des Plenums arbeitete Regisseur Kurt Barthel an *Fräulein Schmetterling* weiter. Teile des Rohschnitts wurden zunächst allerdings nur innerhalb der Arbeitsgruppe »Heinrich Greif« vorgeführt und diskutiert, nicht vor dem Forum einer größeren Studioöffentlichkeit. In diesen Debatten spielte die künstlerische Gestaltung des Films eine zentrale Rolle. Leider mußten dabei gravierende Mängel konstatiert werden. So hatten Christa und Gerhard Wolf das Szenarium auf die Schauspielerin Jutta Hoffmann hin geschrieben, die dann aber für die Dreharbeiten nicht zur Verfügung stand; sie spielte die Titelrolle in dem – später ebenfalls verbotenen – Film *Karla*. Jutta Hoffmann hätte für die Figur der Helene Raupe sowohl die spielerische Ironie als auch die nötige jugendliche Naivität mitgebracht; ihr Gesicht, etwa die großen, fragenden

Augen, erinnerten damals an die junge Giulietta Masina in *La Strada* (R: Federico Fellini, 1955). Diese Assoziationen stellten sich bei der tschechoslowakischen Pantomimin Melania Jakubisková, die von Kurt Barthel nach langer Suche schließlich engagiert worden war, nicht ein: Sie agierte in der Rolle zu introvertiert und zu wenig temperamentvoll, hatte nichts von einem agilen »Berliner« Mädchen an sich und verfiel zudem in den Realszenen in ein überhöhtes gestisches Spiel, das die Figur insgesamt zu sehr ins Künstliche hob und somit beschädigte.

Als ein weiteres Manko befand die Arbeitsgruppe eine zu starke Didaktik der Dramaturgie und der Inszenierung. Viele Szenen ließen die vom Buch geforderte Leichtigkeit vermissen, wirkten zu wenig abgehoben, zu direkt. Um diese didaktischen Züge zu brechen, schlug Gruppenleiter Klaus Wischnewski in einem Schreiben an den DEFA-Studiodirektor vom 21. Dezember 1965 vor, einen Kommentar über einige Szenen zu legen. Nicht zuletzt sollte dieser Kommentar politischen Einwänden entgegenwirken, die man nach dem 11. Plenum nunmehr deutlich voraussah. Mit seiner Hilfe wollte man, so Klaus Wischnewski, »Klarheit in Zusammenhänge, Motive und Ansichten (...) bringen und (...) durch eine Distanzierung von der Heldin Helene einer falschen Passivität« entgegenwirken.

Der Kommentar, den Christa und Gerhard Wolf Ende Dezember/ Anfang Januar 1966 in sehr kurzer Zeit zu Papier brachten, wurde von Manfred Krug gesprochen. Doch die Hoffnungen, die daran geknüpft wurden, verkehrten sich in ihr Gegenteil. Wenn Krug an einer Stelle des Films, gleichsam als innere Stimme der beiden Mädchen, sagt: »Wir haben zu viel geträumt, wir sollten auch etwas tun«, wirkte das alles andere als relativierend und beschwichtigend, sondern verstärkte durch den ironischen Tonfall noch die Distanz zu den in *Fräulein Schmetterling* vorgeführten Forderungen des Staates und Vertretern seiner bürokratischen Institutionen.

Am 23. Dezember 1965 wies der Produktionsdirektor der DEFA, Albert Wilkening, die Fotoabteilung des Studios an, keine Fotos mehr von *Fräulein Schmetterling* anzufertigen – ein Signal dafür, daß man intern bereits mit einem Verbot des Films rechnete. Dennoch wurden die Arbeiten am Rohschnitt fortgesetzt; der Regisseur nahm in den ersten Wochen des Jahres 1966 weitere Veränderungen am Material von *Fräulein Schmetterling* vor. Durchaus nicht nur von kosmetischer Natur war zum Beispiel, daß der Name der Jugendfürsorgerin von »Frau Fertig« in »Frau Fenske« geändert wurde. Zudem wurden einige mit versteckter Kamera gedrehte Dokumentarszenen getilgt: das wilde Gedränge am Fischstand

beim Verkauf des seltenen Räucheraals oder die Aufnahme einer Frau, die sich am Fenster des »Exquisit«-Geschäfts die Nase platt drückt. Solche Bilder wiesen nur zu deutlich auf Versorgungsmängel oder soziale Unterschiede in der DDR hin.

Die Vorführung des Rohschnitts am 4. Februar 1966 und der Beschluß der Studioleitung, alle Arbeiten abzubrechen, waren indes noch nicht die letzten Kapitel des langsamen Sterbens von *Fräulein Schmetterling*. Um den Schein einer demokratischen Entscheidung zu wahren, fand im April 1966 noch einmal eine Besichtigung des Rohschnitts statt – diesmal vor dem Filmbeirat des Ministeriums für Kultur, einer neu berufenen Institution, die mit dazu beitragen sollte, politische Fehler der DEFA künftig rechtzeitig zu erkennen und zu unterbinden. An der Sitzung nahmen unter anderem der neue Studiodirektor des DEFA-Studios für Spielfilme, Franz Bruk, und der neue Leiter der Hauptverwaltung Film, Wilfried Maaß, teil (die »alten« Leiter Jochen Mückenberger und Günter Witt waren im Februar bzw. März 1966 ihrer Funktionen enthoben worden). In der mehrstündigen Beratung nach *Fräulein Schmetterling* wurden Christa Wolf und Klaus Wischnewski massiv attackiert. Obwohl beide die Einwände gegen die künstlerischen Schwächen des Films durchaus teilten, mußten sie doch betroffen sein über das vernichtende politische Urteil, das nicht nur der halbfertige Film, sondern auch die Intentionen seiner Schöpfer bei den anwesenden Funktionären hervorriefen.

Hans Koch, mehrere Jahre Lehrstuhlleiter für marxistische Kultur- und Kunstwissenschaft beim Institut für Gesellschaftswissenschaften und ab 1966 erster wissenschaftlicher Mitarbeiter des Ministers für Kultur, bezeichnete *Fräulein Schmetterling* als den schlimmsten aller kritisierten DEFA-Filme im Umfeld des 11. Plenums. Sämtliche negativen Strömungen der DEFA seien hier in konzentrierter Form noch einmal zu besichtigen. Er verglich *Fräulein Schmetterling* mit Ingmar Bergmans *Das Schweigen* (1962), der damals in der DDR als Musterbeispiel für bürgerliche Dekadenz und Entfremdung galt. Christa Wolf erinnerte sich später, daß Hans Koch ihr vorgeworfen habe, ihre philosophische Konzeption sei gewesen, »durchgehend die Unfähigkeit der Erwachsenen zu zeigen, untereinander zu kommunizieren. Wir würden in einer unaufgelösten Gegensätzlichkeit in den Beziehungen der einzelnen Menschen zueinander beharren. Es zeige sich eine geistige Konzeptions- und Tatenlosigkeit. Koch verlangte die Auflösung dieser Gegensätzlichkeiten.«

Horst Brasch, Staatssekretär im Ministerium für Kultur, unterstrich, der Film sei ideologisch falsch. Als Beleg dafür führte er unter anderem an, daß an

den dreckigsten Ecken Berlins gedreht worden sei. – Der neue Chefdramaturg der DEFA, Günter Schröder, zuvor Mitarbeiter Kurt Hagers im ZK der SED, nannte *Fräulein Schmetterling* eine grobe Verfälschung des Lebens in der DDR. In der Diskussion fiel auch der Satz, der Film diskreditiere die Errungenschaften des Sozialismus: Jeder freue sich über eine neue Wohnung, aber die Raupe-Kinder wollten ausgerechnet in einem schäbigen Altbau-Refugium bleiben. Die neuen Häuser strahlten keine Wärme aus. – Wie vermutet, bezogen die Funktionäre eine Figur wie Frau Fertig/Frau Fenske direkt auf sich und die SED: Sie wisse alles, sie mache alles, sie meine es gut, aber eben falsch; das käme einer Denunziation gleich. – Nur einige anwesende Künstler, darunter Wolfgang Kohlhaase, sprachen sich für eine differenzierte Beurteilung des Films aus.

Das Schlußwort sprach Wilfried Maaß, der Stellvertretende Minister für Kultur und Leiter der Hauptverwaltung Film. Christa Wolf faßte sein Resümee später so zusammen: »Eine Million Mark seien vertan. (...) Der Film erziele eine Wirkung, die sich gegen unsere Republik richte und im Wesen unserer Republik feindlich sei. Der Film entstelle die Wirklichkeit unserer Republik und bringe eine Philosophie zum Ausdruck, die mit unserer Philosophie nicht das geringste zu tun habe. Aber was sich in der Konzeption und auf der Leinwand zeige, müsse doch vorher in den Köpfen der Leute gesessen haben, die den Film machten. Es sei eine geistige Haltung, eine Ideologie, die objektiv eine feindliche Wirkung habe und mit der das 11. Plenum aufgeräumt habe.«

IV

Christa und Gerhard Wolf arbeiteten nach *Fräulein Schmetterling* nie mehr für einen Gegenwartsfilm der DEFA. Christa Wolfs Thema – »Man soll nicht vorzeitig seine Sehnsucht aufgeben und sich an eine platte Alltagsvernunft anpassen« – wurde von ihr aber immer wieder literarisch gestaltet. Ihr nächstes Buch, »Nachdenken über Christa T.« (1968), fußte nicht zuletzt auf den Erfahrungen der jungen Helene Raupe mit der Kulturbürokratie der DDR.

Der Dramaturg und Gruppenleiter Klaus Wischnewski, neben *Fräulein Schmetterling* auch mitverantwortlich für die Verbotfilme *Denk bloß nicht, ich heule, Berlin um die Ecke, Spur der Steine* und *Der verlorene Engel* (R: Ralf Kirsten) wurde im Herbst 1966 von der DEFA entlassen. Nach einjährigem Berufsverbot fand er eine Anstellung als Dramaturg und später Chefdramaturg im Deutschen Theater Berlin.

Regisseur Kurt Barthel drehte für die DEFA noch einen Kinderspielfilm über den antifaschistischen Widerstandskampf (*Die Nacht im Grenzwald*, 1967) und arbeitete dann ausschließlich an Kurz- und Dokumentarfilmen. Als ihm 1990 die Möglichkeit eingeräumt wurde, im Zuge der Restaurierung und Vollendung verbotener DEFA-Filme auch *Fräulein Schmetterling* für einen Kinoeinsatz fertigzustellen, verabschiedete er sich nach der Sichtung des Materials bald von diesem Gedanken. Mit den vorhandenen Szenen, so seine Begründung, könnten dem heutigen Publikum die Ideen und der Zeitgeist der frühen sechziger Jahre nur noch vage vermittelt werden: »Ich glaube nicht, daß es in dieser Zeit eines gewaltigen Umbruchs von Interesse ist, was wir damals versucht haben und aus welchen Quellen wir unsere ästhetischen Bausteine, unsere Hoffnungen auf eine Erneuerung der DDR-Filmkunst bezogen...« So blieb *Fräulein Schmetterling* ein Torso.

Der Text stützt sich auf ausführliche Gespräche des Autors mit Kurt Barthel (7. und 31. August 1996 sowie April 2005) sowie Christa und Gerhard Wolf (6. September 1996). Der Dramaturg und ehemalige Leiter der Künstlerischen Arbeitsgruppe »Heinrich Greif«, Klaus Wischnewski, stellte dem Autor seine am 2. März 1966 datierte Stellungnahme zur Beratung vom 4. Februar 1966 zur Verfügung. Klaus Wischnewski starb am 30.4.2003.

Ein Gespräch mit dem Regisseur Kurt Barthel

Wie entstand die Idee zu Fräulein Schmetterling?

1963/64 war ich Assistent von Konrad Wolf und schrieb mit am Drehbuch zu dessen Film *Der geteilte Himmel*. Während dieser Zeit lernte ich Christa Wolf kennen. Nach dem Abschluß der Arbeit machten wir uns auf die Suche nach einem Debütfilm für mich.

Christa Wolf hatte die Idee, eine Geschichte von der Ankunft junger Menschen in der Gesellschaft zu erzählen, deren Ansprüche und Träume häufig auf fest gefügte Rituale der Erwachsenen stoßen und nicht selten Unverständnis und Mißtrauen auf beiden Seiten auslösen. Weh dem, der anders ist! – Sie stützte ihre Idee auf Erfahrungen, die ihre beiden Töchter mit dem Erwachsenwerden machten. Immer wieder kreisten die Gespräche mit den Kindern um den Alltag; sie fragten, ihrem Alter gemäß, nach dem Sinn des Lebens, entdeckten die Gesellschaft und suchten nach Gründen für das, was ihnen in der Schule oder im Kindergarten widerfuhr. Die ältere Tochter nahm dabei eine Art pädagogischer Führung ein. Vieles davon ist in *Fräulein Schmetterling* eingeflossen.

Mir gefiel diese Idee, einen jungen Menschen zur Hauptfigur werden zu lassen, der versucht, seinen individuellen Weg zu gehen und dabei die von der Gesellschaft vorgeschriebenen Pfade auch zu verlassen, der aneckt, Widersprüche offen legt und trotzdem nicht zerbricht. Fräulein Schmetterling will eben nicht Fischverkäuferin werden und auch nicht Busschaffnerin, sie will Clown werden. In diesem Zusammenhang gefiel es mir besonders, eine Geschichte erzählen zu können, die sich nicht nur auf einer realistischen Ebene bewegt, sondern sich schwebend über die Wirklichkeit erhebt. Die Federführung bei der Arbeit am Drehbuch hatte Christa Wolf.

Sie waren 1961 von der Deutschen Filmhochschule in Babelsberg ins DEFA-Spielfilmstudio gekommen. War es von vornherein Ihr Traum, poetische, zur Legende und zum Märchen tendierende Filme zu machen?

Nein. Damals wollte ich Feuchtwanger verfilmen oder Heinrich Mann. Ich wollte Filme drehen, in denen auf der Basis persönlicher Schicksale Geschichten vom Erblühen und Vergehen von Gesellschaften erzählt werden. Mich faszinierten zum Beispiel Viscontis *Rocco und seine Brüder* und Fellinis *Achteinhalb*. Vittorio de Sicas *Fahrraddiebe* war mir schon zu fotorealistisch. Am liebsten mochte ich de Sicas *Wunder von Mailand*.

In Fräulein Schmetterling sind davon ja durchaus Spuren zu finden: Auch Sie verschmolzen Realität und Traum, und dazu kamen noch dokumentarische Beobachtungen.

Realität und Traum miteinander zu verknüpfen, darin bestand von Anfang an die Grundidee. Dabei flüchten sich die Mädchen ja in ganz unterschiedliche Träume: Helene träumt von einer »besseren« Gesellschaft, Asta ganz naiv von Hexen und einem Zauberring. Die Idee zu den dokumentarischen Szenen kam uns während der Motivsuche. Wir beobachteten, wie lebendig sich Berlin entwickelte, wie es sich ständig veränderte. Berlin bekam wieder Formen als Stadt. Die Berlin-Motive sollten dazu dienen, die »fliegende« Helene mit den anderen, sich im Alltag bewegendem Berlinern zusammenzuführen.

Eine solche Mischform war für einen DEFA-Spielfilm damals ja noch ungewöhnlich; die Form des dokumentarischen Spielfilms, die Ende der sechziger Jahre mit Dr. med. Sommer II (R: Lothar Warneke) oder Mein lieber Robinson (R: Roland Gräf) etabliert wurde, gab es noch nicht. Wie reagierte das Studio auf das Drehbuch?

Positiv. Ich denke, daß Klaus Wischnewski, der damalige Chef dramaturg und spätere Gruppenleiter meiner Künstlerischen Arbeitsgruppe »Heinrich Greif«, daran entscheidenden Anteil hatte. Mit seinen wunderbaren analytischen Fähigkeiten machte er vermutlich manchem Skeptiker klar, daß eine solche Mischform funktionieren könnte.

Dennoch deklarierte die Studioleitung Fräulein Schmetterling zu einer Art Versuchsfilm. Er wurde mit einem Budget von knapp über 900 000 Mark ausgestattet, bei dem man von Anfang an festschrieb, daß man es auch abschreiben könnte, wenn der Versuch schief geht.

So genau war mir das nicht bewußt. Aber es kam sehr früh der Gedanke, daß man diesen Film für Filmkunsttheater dreht. Damals konnte ich mich damit anfreunden, heute betrachte ich die Vorstellung, daß man einen Film von vornherein für ein »Elitepublikum« macht, als etwas absurd.

Während der Dreharbeiten gab es keine Einsprüche von außen. Konrad Wolf, mein Mentor, schaute einige Male ins Atelier, aber er spürte wohl, daß ich nach mehreren Assistenzen nun endlich auf eigenen Beinen stehen wollte, und mischte sich nicht ein. Vielleicht war das falsch, denn ich hatte von Anfang an ein Problem, das ich mit ihm möglicherweise hätte besprechen können. Das Problem bestand in der Anlage und Besetzung der Titelfigur. Unser Fräulein Schmetterling war zu alt. Wir hätten eine

Fünfzehn-, höchstens Sechzehnjährige dafür nehmen müssen, denn die Mentalität der Texte bezieht sich auf dieses Alter. Als ich am ersten Tag mit Melania Jakubisková drehte, merkte ich: Mein Gott, das ist eine reife Frau.

Ich hatte mit dem Budget auf dem Buckel nicht den Mut, zur Gruppenleitung zu gehen und zu sagen, ich habe mich geirrt. Wir müssen die Suche noch einmal beginnen. Der erste Drehtag war sowieso schon unserer Besetzungsprobleme wegen nach hinten verschoben worden.

Die überlieferten Tagesprotokolle besagen, daß Sie eine Menge Probeaufnahmen gemacht hatten, unter anderem mit der Tochter des belgischen Regisseurs Frans Buyens, Yvi Cant...

Ja, besonders für die Titelrolle hatten wir eine Menge junger Frauen getestet. Unser Traum war Jutta Hoffmann, die aber an ein Filmprojekt von Herrmann Zschoche gebunden war und nicht konnte. Heute weiß ich: Auch Jutta Hoffmann wäre für diese Figur zu alt gewesen.

Hat denn niemand außer Ihnen und dem engeren Stab die Probeaufnahmen gesehen?

Doch, natürlich, aber das Problem ist niemandem aufgefallen. – Die Gruppe »Heinrich Greif«, in die ich 1961 gekommen war, war übrigens eine sehr demokratische Gemeinschaft, die Kollegen haben da sehr offen miteinander geredet. Heute weiß ich, ich bin für die damaligen Verhältnisse in eine geradezu paradiesische Gruppe gelangt.

Aber um noch einmal auf das Dilemma zu sprechen zu kommen, vor dem ich stand: Mit jüngeren Darstellerinnen wäre auch der Hauptkonflikt des Films nicht mehr machbar gewesen. Helene durfte, um eine Wohnung zu bekommen, ihre Schwester bei sich aufzunehmen und selbständig ins Leben zu treten, eben nicht jünger als Achtzehn sein...

Wie haben Sie Melania Jakubisková gefunden?

Sie wurde uns von Milan Sládek empfohlen, der im Film den Pantomimen spielt und in Bratislava ein Pantomimenstudio leitete. In einem frühen Stadium der Bucharbeit waren wir uns übrigens noch unentschieden, ob diese Figur ein Pantomime oder ein Clown sein soll. Wir konnten uns auch einen weiß geschminkten, sehr zarten, freundlichen Clown vorstellen, so wie Charlie Rivel. – Später wurde daraus ein Pantomime. Sicher hat dabei eine Rolle gespielt, daß ich den französischen Pantomimen Marcel Marceau sehr mochte, der öfter in Berlin gastiert hatte und den ich als

große künstlerische Übergestalt kennen gelernt hatte. Marceau wäre von unserem Budget wahrscheinlich nicht zu bezahlen gewesen, wir haben es gar nicht erst versucht. Ein Kollege brachte von einer Reise nach Bratislava den Tipp Milan Sládek mit. Wir verabredeten uns mit ihm, ich bin mit Herbert Ehler, dem ursprünglich vorgesehenen Produktionsleiter, in die Slowakei gefahren. Wir fanden das, was er macht, phantastisch, und gehörten zu seinem begeisterten Publikum.

Der Film wurde Anfang Dezember 1965 abgedreht. Ein paar Tage später fand das 11. Plenum des ZK der SED statt. Als Sie von diesem Plenum und den scharfen Angriffen auf Künstler und speziell die DEFA hörten, ahnten Sie da schon, daß nun auch Fräulein Schmetterling auf den Prüfstand kommen würde?

Nein, ich hatte genau dieselbe naive Haltung, die auch Frank Beyer mit *Spur der Steine* hatte. Schließlich verstand ich *Fräulein Schmetterling* ja niemals als Film gegen den Sozialismus. Wir zeigten nur, daß man auch in diesem Land ein bißchen freundlicher miteinander umgehen sollte. Daß man vor allem erkennen sollte, was der andere wirklich braucht, und ihn nicht unbedingt in die Schablonen der Gesellschaft preßt. Wenn man so will: ein Hoheslied auf das Individuum.

Zunächst sahen wir also keinerlei Gefahren auf uns zukommen. Dann gab es einige studiointerne Vorfürhungen, aus denen plötzlich Leute mit sehr, sehr ernsten Gesichtern kamen. Wir verfielen auf die Idee, den Film vorsichtshalber noch einmal »durchzuarbeiten«, um bestimmte Sachen, die in der Kritik damals gerade »Mode« waren, zu eliminieren. Um dem Ganzen die Spitze zu nehmen, erfanden wir einen Kommentar, der die verschiedenen Erzählebenen zusammenführt und die Träume und Vorstellungen Helenes ironisiert und abschwächt. Dieser Text, von Christa Wolf buchstäblich über Nacht geschrieben, entstand kurz vor Weihnachten 1965; ich weiß noch, daß Manfred Krug, der ihn sprechen sollte, schon auf gepackten Koffern für den Weihnachtsurlaub saß. Mit ihm und seinem Nagra-Tonbandgerät, das außer ihm nur ganz wenige in der DDR besaßen, zogen wir ins oberste Stockwerk des Berliner Künstlerklubs »Die Möwe«.

So gingen wir recht guter Dinge in den Silvesterurlaub. Als wir aber Anfang Januar 1966 den Film mit dem neuen Kommentar vorführten, sagte man uns: Jetzt habt Ihr alles noch schlimmer gemacht. Jetzt, mit Krugs ironischem Tonfall, nimmt der Film erst recht gegnerische Positionen ein. Dann tagte der neu gegründete Filmbeirat beim Ministerium für Kultur, und die Sache war endgültig gelaufen.

Was warf man Fräulein Schmetterling vor?

Man warf uns vor, in unseren Bildern das alte Berlin, die mit Gerümpel vollgepackten Straßen, vor die neu erblühende sozialistische Hauptstadt gestellt zu haben. Daß die Mädchen, die eine Neubauwohnung in der Karl-Marx-Allee bekommen, lieber in ihrer Altbauwohnung leben wollten, verstand man überhaupt nicht. In der direkten Dialogführung warf man uns vor, ein unpolitisches Lebensziel, ein systemfernes »Seid nett zueinander« (das Motto einer Springer-Zeitung) gepredigt zu haben.

In erster Linie war das Verbot des Films aber wohl auf die Rede Christa Wolfs während des 11. Plenums zurückzuführen. Wenn eine Genossin es wagt, so tapfer der Parteiführung zu widersprechen, mußte sie bestraft werden.

Das mag sein, aber ich vermute, daß bei dem Verbot auch die Traumszenen eine Rolle spielten: Helene findet ihr Glück, ihre Erfüllung nur in ihren Träumen, nie in der Realität. Nur in den Träumen erhebt sie sich vom Boden, in der Realität wird sie immer wieder zurechtgestutzt.

Das war von uns damals sehr naiv gedacht. Das Leben ist grau, man muß kämpfen und sich zur Not eben auch aus dem Alltag heraus träumen. Sicher entsprach das überhaupt nicht der Ideologie der Zeit. Die Partei verlangte vielmehr, daß man die Wirklichkeit durchdringen sollte, einen Plan haben, anpacken und die Sache zum Sieg führen. Das war das Ideal. – Ist Ihnen übrigens aufgefallen, daß Helene nie ein FDJ-Hemd trägt und Asta auch kein Pioniertuch?

Vielleicht haben wir den Film tatsächlich ein bißchen von der gewünschten Sicht auf die Wirklichkeit abgesetzt. Andererseits zeigen wir die DDR mit ihren dunklen und noch viel mehr mit ihren fröhlichen Seiten. Gerade in den Dokumentarszenen führen wir doch ein sehr heiteres, geselliges Leben vor.

Man sieht in Fräulein Schmetterling, daß in der DDR sehr wohl auch gelebt wurde und nicht nur gelitten.

Und wir sehen Helene ja auch als einen Sonderfall, dem es schwer fällt, sich anzupassen.

Ein anderer Vorwurf war, daß die Behörden zu rigide gezeichnet würden. Wie zum Beispiel Frau Fertig, die Dame vom Jugendamt.

Dabei ist sie doch eigentlich lieb und hat auch in vielem Recht. Wir veränderten in einer Synchronfassung den Namen »Fertig« in »Fenske«, aber das half auch nichts mehr. – Ich kann mir all diese Vorwürfe nur damit erklären, daß in den oberen Etagen der Politik eine vollkommene Hysterie ausgebrochen war. Im Filmbeirat, der Anfang 1966 beim Ministerium für Kultur gegründet wurde, habe ich eine Ahnung davon bekommen, was ein Tribunal ist. Der Beirat verstand sich als Instrument der Partei, das die philosophischen Grundlagen der »verbotenen« Filme ausforschen sollte, um eine gemeinsame ideologische Plattform aufzudecken, denn wie sonst hätten so viele Filmschaffenden vom »guten Weg« abweichen können? Ich empfand diese Sitzung wie ein Inquisitionsgericht. Ich erinnere mich noch an den Raum. Es war eine Art Kleinhörsaal. Wir – also Gerhard und Christa Wolf und ich – saßen unten, und vor uns, in den langsam ansteigenden Zuhörerreihen, saßen die Inquisitoren. Sie thronten gewissermaßen über uns und warfen uns vor, wir hätten uns mit der existentialistischen Philosophie verbrüdet und ein fremdes, wenn nicht gar feindliches Weltbild unter die Leute bringen wollen. Dabei waren wir keineswegs mit der Absicht ins Rennen gegangen, jetzt einen existentialistischen Film zu machen; ich wußte damals nicht einmal so ganz genau, was das ist...

Im Ergebnis der Sitzung kam *Fräulein Schmetterling* tatsächlich auf die schwarze Liste und die Wege von Christa und Gerhard Wolf und mir trennten sich. Aber das ist das Ergebnis solcher Tribunale, und soll es vielleicht auch sein. Jeder von uns wollte seine Haut retten. Die Wolfs sagten, wenn auch mit aller Vorsicht: Hätte der Barthel den Film nicht so schwermütig inszeniert, dann wären diese Dinge vielleicht nicht passiert. Sie hätten das Ganze leichter und fröhlicher gedacht. – Ich setzte dem entgegen, ich hätte nur das verfilmt, was das Drehbuch mir vorgab. Beide Seiten beteuerten, nie im Sinn gehabt zu haben, einen Anti-DDR-Film zu drehen. Was ja auch stimmte.

Die Szene im »Exquisit«, dem teuren Modegeschäft in der Karl-Marx-Allee, gingen anstandslos durch?

Auch nicht. Die »Zensoren« sahen darin einen Affront gegen die sozialistische Menschengemeinschaft. Wir zeigten nämlich, daß es auch in der DDR zwei Welten gab: eine, die das Geld hatte, in diesen Geschäften einzukaufen, und eine andere, die es nicht hatte und sich an den Auslagen die Nase platt drückte. Vor dem Schaufenster sammelten sich Leute, die in

einer noch nicht ganz aus der Nachkriegszeit herausgekommenen Umwelt lebten und dann diese Prachtläden sahen. Das nahmen wir mit versteckter Kamera auf, aber nicht in der Art heutiger Entertainment-Shows, sondern weil wir vollkommen natürliche Reaktionen haben wollten.

Stand sofort nach dem Tribunal fest, daß der Film nicht in die Öffentlichkeit gelangen würde?

Ja, hundertprozentig. Uns wurde mit keiner Silbe angedeutet, daß es die Möglichkeit gäbe, ihn in irgend einer Form zu retten. Es war so, als hätten wir irgend jemanden vergiftet. Im DEFA-Studio selbst traute sich auch niemand mehr heran.

Die DEFA-Direktion opferte bewußt einige Filme, darunter Fräulein Schmetterling und Herrmann Zschoches Karla, um andere, ihnen wichtigere – wie Frank Beyers Spur der Steine oder Gerhard Kleins Berlin um die Ecke – zu retten.

Was ja auch nicht funktioniert hat. – Außerdem kam ja schnell eine neue DEFA-Leitung. Jochen Mückenberger als Direktor und Klaus Wischnewski als Gruppenleiter wurden 1966 entlassen, die Gruppe »Heinrich Greif« als vermeintlicher Hort des Revisionismus wurde aufgelöst.

Gab es unter den Regiekollegen Solidarität?

Die Kollegen, die von den insgesamt zwölf Filmverböten betroffen waren, stellten durchaus kein kämpferisches Fähnlein der Aufrechten dar. Die Verböte liefen ja von Dezember 1965 bis August 1966 ab, und jedesmal waren alle anderen froh, daß es sie nicht getroffen hatte.

Was hielten Sie von dem Offenen Brief, den Kurt Maetzig schon im Januar 1966 an Walter Ulbricht schrieb und in dem er sich von seinem eigenen Film Das Kaninchen bin ich distanzierte, der während des 11. Plenums scharf angegriffen worden war?

Damals hielt ich das für unmöglich. Heute denke ich, Maetzig hat das einzig Richtige gemacht. Er ermöglichte der Parteiführung zu sagen: Seht her, die Künstler stehen wieder in Reih und Glied. Maetzig hoffte ja, daß die DEFA dank seines Offenen Briefes etwas aus dem Schußfeld genommen wird.

Hatten Sie Schwierigkeiten, weiter im Studio zu bleiben?

Ich hatte Schwierigkeiten mit meinen neuen Stoffen. Gestoppt wurde eine Gespenstergeschichte zwischen Ost und West, die ich gemeinsam mit dem Schriftsteller C. U. Wiesner vorbereitete. Und das, obwohl sie sehr linientreu war, eine sozialistische Komödie gewissermaßen. Ich hing dann in der Luft, bis mir die Dramaturgin Inge Wüste anbot, ein Szenarium über illegalen Widerstandskampf gegen die Nazis zu schreiben, mit einer Jungenfigur im Zentrum. Dafür fand sich kein Regisseur, und man bat mich, das selbst zu inszenieren. Aber es war eine reine Brotarbeit, ich machte sie lustlos, ordentliches Handwerk, aber nicht mehr. C. U. Wiesner fragte mich dann noch, ob ich einen von ihm verfaßten Science-Fiction-Film, Signale – ein Weltraumabenteuer, drehen wollte, aber der ging dann an den Regisseur Gottfried Kolditz. Wahrscheinlich wäre auch das keine Erfüllung für mich gewesen.

Um nicht den Boden unter den Füßen zu verlieren, ließ ich mich darauf ein, zwei, drei Großveranstaltungen für die FDJ zu organisieren. Danach offerierte mir der DEFA-Direktor Albert Wilkening, nun müsse ich wieder als Assistent arbeiten. Das wollte ich nicht.

Da ich schon in früheren Jahren ein Faible für Wissenschaftspublizistik hatte, begann ich ab 1970 als Autor und Regisseur im Kurzfilmstudio Babelsberg und drehte dort bis weit nach 1990 sehr viele Dokumentar- und populärwissenschaftliche Filme. Und mit den Jahren betrachtete ich meine Spielfilmkollegen mehr und mehr neidlos.

Hatten Sie nie Sehnsucht, wieder einen Spielfilm zu drehen?

Anfangs gar nicht – vor allem nicht unter DDR-Verhältnissen. Später schon, aber ich bekam zunehmend Angst davor, nicht mehr mit Schauspielern arbeiten zu können.

1989/90 etablierte der Film- und Fernsehverband der DDR eine Kommission, die sich mit den verbotenen Filmen der DDR beschäftigte. Auch Fräulein Schmetterling stand auf der Agenda. Warum haben Sie es abgelehnt, das vorhandene Material nunmehr zu Ende zu bringen?

Ganz so war es nicht. Zunächst machte mir die Vorführung der letzten Schnittfassung von 1966 sehr viel Mut. Einige Kollegen der Kommission, vor allem Rolf Richter, sagten mir, daß sie beeindruckt davon gewesen seien, wie sehr *Fräulein Schmetterling* die sechziger Jahre in Ost-Berlin erfaßt. Tatsächlich dachte ich, wir sollten es noch einmal versuchen.

Gerhard Wolf, der mit mir in der Kommissionssitzung war, war dagegen, ich war dafür.

Dann habe ich das Material tagelang am Schneidetisch angesehen und bin zu dem Schluß gekommen, daß, unabhängig von Filmhistorikern, das große Publikum damit nicht mehr klar kommt. Man hätte 1990 noch eine weitere Ebene erfinden müssen, in der erklärt wird, was wir 1965 für Intentionen hatten. Ich gab auf. In einem Brief an den Kommissionsvorsitzenden Rolf Richter schrieb ich: »Es ist kaum anzunehmen, daß man die Ideen und den Zeitgeist der frühen sechziger DDR-Jahre zum heutigen Zuschauer transportieren kann. Ich glaube nicht, daß es (...) von Interesse ist, was wir damals versucht haben und aus welchen Quellen wir unsere ästhetischen Bausteine, unsere Hoffnungen auf eine Erneuerung der DDR-Filmkunst bezogen haben und welche Anspielungen für die Cinéasten der damaligen Zeit von Bedeutung gewesen wären.« Außerdem argumentierte ich mit meiner Arbeit im DEFA-Dokumentarfilmstudio, die für mich inzwischen sehr viel wichtiger geworden war als die Rekonstruktion meines Erstlings. Dem Dokstudio wollte ich in einer gesellschaftlichen Situation, in der alles anders wurde, meine Kraft nicht über Wochen entziehen.

Und welche Haltung haben Sie zu dem jetzt vorliegenden Material?

Die vorliegende Dokumentation der überlieferten Einstellungen in der Abfolge des Drehbuchs scheint mir guter Weg zu sein, dieses Zeitdokument zu überliefern.

Das Gespräch führte Ralf Schenk im April 2005.

***Fräulein Schmetterling* – Probleme der Rekonstruktion**

Am Beginn der Rekonstruktion stand eine Sichtung der im Bundesarchiv-Filmarchiv eingelagerten rund 320 Büchsen Filmmaterial. Darin befanden sich das komplette Negativ in einzelnen Einstellungen, Positive, Schnittreste, Probeaufnahmen, Dokumentaraufnahmen, Tonbänder, Musikbänder und einige wenige Synchronaufnahmen. Eine kombinierte Fassung des Films lag ebenso wenig vor wie der Rohschnitt, der Ende 1965 existiert haben muß. Die erste Aufgabe bestand also darin, das »kleinteilige« Material zu sichten und den jeweiligen Einstellungen im Regiedrehbuch zuzuordnen.

Aus der Sichtung ergab sich, dass die 1965 gedrehten Aufnahmen zwar vermutlich nahezu komplett vorhanden waren, aber ein Großteil der Töne fehlte oder in der überlieferten Form nicht zu gebrauchen war. Eine Vollsynchronisation des Films schloß sich sowohl aus finanziellen als auch gestalterischen Gründen aus. Die Stimmen verstorbener Schauspieler wie Carola Braunbock, Herwart Grosse, Irene Korb oder Hans Hardt-Hardtloff hätten nachsynchronisiert werden müssen, was die Authentizität des Materials erheblich beeinträchtigt hätte.

So entschlossen sich die an der Rekonstruktion Beteiligten, den Film in Form einer Dokumentation des Materials herzustellen. Das bedeutete, die jeweils besten, ton- und bildseitig möglichst kompletten Einstellungen zu finden und sie zu montieren. Szenen, die aus verschiedenen Blickwinkeln vorlagen, wurden entsprechend mehrfach in die Dokumentation einbezogen, nicht verständliche oder fehlende Dialoge untertitelt. Das betraf vor allem Szenen, die an Originalschauplätzen in Berlin gedreht oder Dialoge, die von der Hauptdarstellerin Melania Jakubisková in slowakischer Sprache vorgetragen worden waren.

Die vorliegende Fassung ist also kein kompletter Film, sondern eine Montage der überlieferten Einstellungen nach dem Originaldrehbuch. Wäre es 1966 zu einer Endmontage durch den Regisseur gekommen, wären zum Beispiel die Pantomimenszenen erheblich gekürzt worden. Auch die konkrete Abfolge der dokumentarischen Komplexe war im Drehbuch nicht angegeben, sondern wurde während der Rekonstruktion im Rhythmus der Originalmusik neu entwickelt.

Regisseur Kurt Barthel sowie die Autoren Christa und Gerhard Wolf billigten die im Auftrag der DEFA-Stiftung und des Bundesarchiv-Filmarchiv hergestellte Rekonstruktionsfassung als einen »guten Weg, dieses Zeitdokument zu überliefern« (Kurt Barthel).

Die Rekonstruktion nahmen Ralf Schenk und Ingeborg Marszalek zwischen Sommer 2002 und Dezember 2004 vor.

Christa Wolf und das Kino

Auf der Spurensuche nach Berührungen zwischen der Dichterin Christa Wolf und dem Kino fällt natürlich zuallererst *Der geteilte Himmel* ein. Die Erzählung war im Mai 1963 erschienen; der DEFA-Regisseur Konrad Wolf hatte sie allerdings schon im Manuskript gelesen und war zur Verfilmung entschlossen, noch ehe sich der literarische Erfolg (eine Auflage von 160 000 Exemplaren bereits im ersten Jahr!) abzuzeichnen begann. Auch der Film geriet zum Ereignis: Mit einer vorher nie gekannten Offenheit wurden Wunden der DDR-Gesellschaft beleuchtet, wobei als Ursachen für existentielle Konflikte gerade auch Intoleranz, politischer Opportunismus und Heuchelei in den »eigenen Reihen« zur Sprache kamen.

Auf kunstvoll verschachtelte Weise, die schon im Buch angelegt war, beschreibt *Der geteilte Himmel* den Bewußtseinsprozeß einer jungen Frau, deren Freund die DDR verlassen hat und die daraufhin physisch und psychisch zusammenbricht. Die subjektive Erzählperspektive aus der Sicht der Hauptfigur Rita bedingte eine Fragmentarisierung der Fabel: Wie in den assoziationsreichen Arbeiten eines Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*) tauchten nun auch im *Geteilten Himmel* Episoden aus dem Gedächtnis der Figur auf, überlagerten und verdrängten sich. Gegenwart und Vergangenheit flossen ineinander über; Spielräume korrespondierten, zum Teil in Parallelmontagen, miteinander, wobei viele Bilder zugleich symbolischen Charakter trugen. *Der geteilte Himmel*, uraufgeführt im September 1964, war zugleich ein ästhetisch moderner und politischer mutiger Film, der bei aller Kritik die Hoffnung auf eine Reformierbarkeit des Systems ausdrückte, einen »Sozialismus mit menschlichem Antlitz« beschwor.

Es war der erste und sollte für längere Zeit der letzte Film bleiben, in dem der Name Christa Wolf im Vorspann zu lesen war. Wenig bekannt ist, dass es um den *Geteilten Himmel* herum eine Reihe weiterer Versuche der Autorin gab, als Szenaristin für die DEFA zu arbeiten: an Stoffen, die eine gewisse »Welthaltigkeit« ins DDR-Kino gebracht hätten. Im Herbst 1960 beispielsweise entstand ein Filmexposé nach ihrer frühen Erzählung »Moskauer Novelle«: die Geschichte einer Liebe zwischen einer ostdeutschen Kinderärztin und einem sowjetischen Dolmetscher, die 1945 in einem mecklenburgischen Dorf beginnt, dann unterbrochen wird und während einer zufälligen Begegnung in Moskau 1959 erneut aufflammt. Konrad Wolf interessierte sich für den Stoff, in dem er die Chance erkannte, den Beginn eines »neuen Verhältnisses« zwischen Deutschen und Russen zu reflektieren. Die sowjetische Seite, die als

Produktionspartnerin nötig gewesen wäre, lehnte allerdings ab: Die Gestalt des russischen Mannes erschien trotz allem Pathos zu wenig heldisch, zu gebrochen, zu passiv. Christa Wolf zeigte sich über die Ablehnung enttäuscht; erst 1973, als sie noch einmal über ihr Erstlingswerk nachdachte und den Text einer kritischen Betrachtung unterzog, mag sie selbst ganz froh gewesen sein, dass der Film damals nicht zustande kam: Jetzt empfand sie die »Moskauer Novelle« als Traktat mit »hölzerne Dialogen«, »verunglückten Bildern« und zu viel widerspruchsfreier Idylle besonders in den Moskau-Episoden.

Auch das nächste Projekt, das Christa Wolf, ihren Mann Gerhard und den Regisseur Konrad Wolf zwischen 1962 und Herbst 1964 beschäftigte, konnte nicht realisiert werden. Es sollte »Ein Mann kehrt heim« (auch »Heimkehr«) heißen: Hauptfigur war, wie Konrad Wolf, der Sohn politischer Emigranten, der relativ spät und voller Zweifel über die Wandlungsbereitschaft und -fähigkeit der Deutschen zurückkommt und versucht, als Ingenieur in der DDR Fuß zu fassen. »Wir wollten«, erinnerte sich Christa Wolf in den achtziger Jahren, »einen Verfremdungseffekt benutzen, um einen kritischen, aber nicht nur kritischen Blick auf bestimmte Erscheinungen bei uns zu werfen. Das Szenarium war schon geschrieben, es wurde uns dann bedeutet, dass es keinen Sinn hätte, weiter daran zu arbeiten.« Vor allem der ehemalige DEFA-Direktor Hans Rodenberg, der als Filmminister und Mitglied des Staatsrates das Sagen hatte, lehnte den Stoff ab: »Unsere DDR mit dem fremden Blick von einem anderen Stern betrachtet, das ist nicht die Perspektive, die wir jetzt brauchen.« Das 11. Plenum mit seinem Verdikt gegen kritische Gegenwartsfilme warf bereits seine Schatten voraus.

Und noch ein Film, über den Christa, Gerhard und Konrad Wolf 1964/65 nachdachten, blieb ungedreht: die Biografie des Physikers Klaus Fuchs, der 1933 nach Großbritannien emigriert war, an der Entwicklung der US-amerikanischen Atombombe mitarbeitete und 1949/50 als »kommunistischer Atomspion« verhaftet und verurteilt wurde. Fuchs war nach mehrjähriger Gefängniszeit in die DDR übergesiedelt und wirkte hier als Leiter des Zentralinstituts für Kernforschung in Rossendorf. Ein Film, der sich mit ihm beschäftigte, musste von höchster Stelle genehmigt werden – doch das Zentralkomitee der SED lehnte ab. In seiner Christa-Wolf-Biographie vermerkt Jörg Magenau, was die Autorin an der Vita des Wissenschaftlers interessierte: nicht der Spionage-Plot, sondern »wie eine christliche, bürgerliche Familie nach links driftete und in ein Emigrantenschicksal gezwungen wurde. Konrad Wolf sah die Parallelen zu seiner eigenen Vergangenheit im Exil. Doch Klaus Fuchs, den Christa

und Gerhard Wolf aufsuchten, blieb schweigsam. Ein linientreuer, sehr korrekter Mensch sei er gewesen, der nichts erzählen wollte, solange er nicht von seiner Geheimhaltungspflicht entbunden sei. Und Konrad Wolf, der bei Erich Honecker vorsprach, erhielt über ihn das »Njet« der Sowjetunion. Es war nicht möglich, mitten im Kalten Krieg Spionagefälle zu thematisieren, die es nach offizieller Lesart gar nicht gegeben hatte – auch wenn die Welt es längst besser wußte.«

Wenigstens einer jener Stoffe, die Christa Wolf um 1965 bewegten, kam tatsächlich ins Atelier: *Fräulein Schmetterling*, die Alltagsgeschichte einer 18jährigen, die nach dem Tod ihres Vaters nach ihrem eigenen Weg ins Leben sucht. Der Film war ein Plädoyer für Individualität und Selbstbestimmung; zugleich polemisierte er gegen die bei politischen Funktionären verbreitete Auffassung, dass die sozialistische Gesellschaft für die in ihr lebenden Menschen Sorge und demzufolge eine Dankbarkeit erwarten dürfe, die vor allem bedeutete, sich bedingungslos den von »oben« gestellten Forderungen unterzuordnen. Christa und Gerhard Wolf verteidigten dagegen das Recht auf Träume und Irrtümer, auch auf Widerborstigkeit. Gemeinsam mit dem Regiedebütanten Kurt Barthel, den sie als Assistenten Konrad Wolfs bei den Arbeiten am *Geteilten Himmel* kennengelernt hatten, entwickelten sie eine filmische Form aus realistischen Spielfilmszenen, Dokumentaraufnahmen (teilweise mit versteckter Kamera) und Traumsequenzen.

Fräulein Schmetterling geriet mitten in die politischen Auseinandersetzungen um neue DEFA-Filme nach dem 11. Plenum des ZK der SED. Es ist hier nicht der Raum, um die Diskussionen zwischen Drehschluß am 8. Dezember 1965 und dem Abbruch aller Arbeiten am 4. Februar 1966 detailliert darzustellen. Hochrangige Kulturpolitiker resümierten jedenfalls nach Ansicht einer Rohschnittfassung, der Film »erziele eine Wirkung, die sich gegen unsere Republik richte und im Wesen unserer Republik feindlich sei. Der Film entstelle die Wirklichkeit unserer Republik und bringe eine Philosophie zum Ausdruck, die mit unserer Philosophie nicht das geringste zu tun habe. Es sei eine geistige Haltung, eine Ideologie, die objektiv eine feindliche Wirkung habe.« Wie ein knappes Dutzend anderer DEFA-Filme verschwand auch *Fräulein Schmetterling* im Tresor.

Zwar hatte Christa Wolf selbst Einwände zur künstlerischen Gestaltung. Aber das Thema des Films – »Man soll nicht vorzeitig seine Sehnsucht aufgeben und sich an eine platte Alltagsvernunft anpassen« – bestimmte in der zweiten Hälfte der 60er Jahre ihre literarische Arbeit wesentlich mit.

So fußte »Nachdenken über Christa T.« (1969), ihr nächster Roman, auch auf den Erfahrungen der jungen Heldin aus *Fräulein Schmetterling*. Trotz aller Enttäuschungen und Niederlagen blieb die Autorin noch eine Zeitlang mit der DEFA in Kontakt: Gemeinsam mit ihrem Mann legte sie Anfang 1967 eine Konzeption zur Verfilmung des Günter-Weisenborn-Buches »Der Verfolger« vor, ein Stoff über den einzig Überlebenden einer Widerstandsgruppe, der in der Bundesrepublik vergeblich versucht, einen Ex-Gestapo-Spitzel vor Gericht zu bringen und schließlich nur noch das Mittel der Selbstjustiz sieht. Als Regisseur sollte Wolfgang Staudte gewonnen werden, aber die DEFA-Direktion zeigte kein Interesse mehr. So kam die über einen Zeitraum von fünf, sechs Jahren recht intensive Zusammenarbeit zwischen Christa Wolf und der DEFA zum Ende: Sie schloß mit einer Drehbuch-Beteiligung an der Adaption des Anna-Seghers-Romans »Die Toten bleiben jung« (1968) und mit dem Versuch, in einem zweiteiligen Panorama die Geschichte des *Till Eulenspiegel* (1973) am Vorabend des Bauernkrieges neu zu erzählen. Unter der Regie von Rainer Simon wurde daraus ein einteiliges, wenngleich noch immer erregendes Torso ...

Was gehört noch zu den Verbindungslinien zwischen Christa Wolf und dem Kino? Unbedingt ein paar Dokumentarfilme: 1976 porträtierten Günter Jordan und Maxie Wander in *Eine Stadt wird gebor'n wie ein Kind* einen Kulturbundklub und seinen rührigen Leiter in Hoyerswerda – Christa Wolf kommentierte dessen Tätigkeit, indem sie ihre eigene Zuversicht artikulierte: »Dass man menschliche Beziehungen durch Kunst herstellen kann, das ist ja etwas, was wir immer behauptet haben. Und die haben das eben gemacht.« – Roland Steiners *Unsere Kinder* (1988), in dem zum ersten Mal in einem DEFA-Film Neonazis, Punks, Gruffies und andere »Außenseiter« gezeigt wurden, zeigte Christa Wolf, die man zu jener Zeit schon lange nicht mehr vor DDR-Kameras gesehen hatte, im Gespräch mit Skinheads: Signal für »die Hoffnung, dass die Ausgeflippten auf die richtige Bahn zurückfänden, wenn man ihre Gründe ernst nähme und mit ihnen diskutierte« (Elke Schieber). Neben solchen seltenen »Gastauftritten« brauchte es bis 1990/91, ehe Christa Wolf, der die DDR-Führung ihre selbstbewußt kritische Haltung im »Fall« Biermann nie verzieh, endlich ein langes DEFA-Porträt gewidmet werden konnte: Karlheinz Munds *Zeitschleifen – Im Dialog mit Christa Wolf*.

Zu den Spuren, die hier nur angedeutet werden können, zählt nicht zuletzt die Reflexion über Kino im literarischen Werk der Dichterin: etwa die Figur eines Filmregisseurs in dem unvollendeten Roman »Das Preisgericht« (ca. 1965): ein Held, »der mit einem renommierten Preis ausgezeichnet wurde, der es aber satt hat, ›Ideale‹ zu verfilmen, und nun lieber Dokumentarfilme

drehen will. Zu diesem Sujet«, schreibt Jörg Magenau, »könnte Konrad Wolf animiert haben, der damals (...) entschlossen war, ohne den technischen Apparat zu arbeiten, den man als Filmregisseur braucht. Er wollte am liebsten nur mit einer Handkamera durch die Straßen ziehen und auffangen, was dort wirklich passierte.« – Auch in den unlängst publizierten Tagebüchern »Ein Tag im Jahr 1960 – 2000« gibt es manche Verweise auf Kino und Filmkunst, so auf den Eindruck, den Peter Steins *Sommergäste* oder John Cassavetes *Ermordung eines chinesischen Buchmachers* auf die Autorin machten. Nach Ansicht eines TV-Porträts über Andrzej Wajda und seinen *Mann aus Eisen* (1981) schrieb Christa Wolf ins Tagebuch: »Die polnischen Filmleute also endlich einmal Verbündete der Arbeiter. Dies wird es bei uns niemals geben.« Ein Satz aus einer Zeit, als jeglicher Versuch undenkbar war, gemeinsam mit DEFA oder DDR-Fernsehen einen neuen Anlauf zu einer gemeinsamen Arbeit zu wagen. Erst im Januar 1990 brachte das DDR-Fernsehen eine im Jahr zuvor gedrehte Adaption der Erzählung *Selbstversuch* (Regie: Peter Vogel) auf den Bildschirm.

Die Darsteller

Melania Jakubisková (Helene Raupe) wurde 1942 in Chmelov/Slowakei geboren und wuchs nach dem frühen Tod der Mutter mit Großmutter, Vater und älterem Bruder, dem späteren Filmregisseur Juraj Jakubisko, in Kosice auf. In Bratislava absolvierte sie eine Mittelschule für Kunstgewerbe und wurde noch während des Studiums in einem Wettbewerb für das Ensemble des Pantomimentheaters von Milan Sládek ausgewählt. Dort trat sie mehrere Jahre als Solistin auf. Nach dem Einmarsch der Russen in die CSSR entschied sich das Ensemble, im Ausland zu bleiben; Melania Jakubisková brachte zu jener Zeit gerade ihren zweiten Sohn zur Welt. Ihr Mann Marian Vanek, ein bekannter slowakischer Karikaturist, durfte aus politischen Gründen nicht mehr publizieren. Diese Restriktionen schlossen auch Melania Jakubisková nicht aus; so sollte ihre Rolle im Film *Fräulein Schmetterling* ihre erste und zugleich letzte werden. – Aus existenziellen Gründen siedelte die Familie aus Bratislava nach Tschechien über. Nach der »samtenen Revolution« 1989 begann Melania Jakubisková als Choreographin zu arbeiten und führte bei dem Pantomimestück »Clownforum« Regie. 1997 erfolgte der Umzug aus Prag in das Städtchen Susice im Böhmerwald. Melania Jakubisková-Vaneková lebt »immer noch mit dem gleichen Ehemann zusammen, habe zwei Söhne, zwei Enkelinnen und einen Enkel. Der ältere Sohn Marcel ist Schriftsteller – er schreibt Bücher mit spiritueller Thematik –, und der jüngere ist Unternehmer. Ich bin in Rente, male gern, stelle Schmuck her und widme mich meinem Garten.«

Christina Heiser (Asta Raupe), geboren 1956, lernte nach ihrer Schulzeit den Beruf einer Verkäuferin. Sie lebt als Christina Winselmann in Berlin. *Fräulein Schmetterling* blieb ihre einzige Aufgabe beim Film.

Milan Sládek, geboren 1938 in der Slowakei, schloß 1957 eine Schule für Kunsthandwerk in Bratislava im Fach Holzschnitzerei ab. Später studierte er an der Theaterfakultät der Hochschule für Darstellende Künste in Bratislava und – unter dem berühmten Direktor E. F. Burian – am Studio 34. Am 11. März 1960 trat er erstmals mit einer eigenen Gruppe auf und kreierte einen pantomimischen Charakter namens Kefka. 1968 wurde Milan Sládek Direktor des Theater-Studios Bratislava, das drei Ensemble – Schauspiel, Kabarett und Pantomime – unter einem Dach vereinigte. Nach dem Einmarsch der Warschauer-Pakt-Truppen am 21. August 1968 wurde die Bühne geschlossen und Sládek ging zunächst ins schwedische, dann ins (west-)deutsche Exil. – Am 28. Mai 1974 öffnete er das Theater Kefka in Köln. 1987–1992 unterrichtete er Pantomime an der Folkwang-

Hochschule in Essen, 1992–2002 leitete er das Theater Arena in Bratislava. Milan Sládek, der bei vielen internationalen Festivals rund um die Welt auftrat, arbeitet bis heute als Schauspieler, Autor, Choreograph, Bühnenbildner, Maskenbildner, Maler, Produzent und Pädagoge. Im Jahr 2000 erhielt er das Bundesverdienstkreuz.

Carola Braunbock (Tante), geboren 1924 in Wscherau/Böhmen, gestorben 1978 in Berlin. Ausgebildet in Leipzig, begann Carola Braunbock ihre Karriere in den fünfziger Jahren an der Volksbühne und beim Berliner Ensemble. Im Koni debütierte sie als Emmy Heßling in Wolfgang Staudtes *Der Untertan* (1951). Bis zu ihrem frühen Tod war sie in Dutzenden weiteren Kino- und Fernsehfilmen zu sehen, darunter *Mir nach, Canaillen!* (1964), *Ein Lord am Alexanderplatz* (1967), *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* (1973) und *Daniel Druskat* (1975).

Lissy Tempelhof (Frau Fertig), geboren 1929 in Berlin, studierte ab 1950 an der Schauspielschule in Berlin-Schöneweide und trat Engagements in Senftenberg, Dresden und ab 1963 am Berliner Deutschen Theater an. Zu ihren Filmen gehören *Professor Mamlock* (1961), *Sommer in Heidkau* (1964, TV), *Der geteilte Himmel* (1964), *Die besten Jahre* (1965), *Effi Briest* (1970), *Bettina von Arnim* (1972, TV, Titelrolle), *Alle meine Mädchen* (1980), *Erscheinen Pflicht* (1984).

Rolf Hoppe (Himmelblau), geboren 1930 in Ellrich (Harz), studierte Schauspiel in Erfurt und spielte ab 1951 in Halle, Greifswald, Leipzig, Gera und bis 1984 am Staatstheater Dresden. Danach war er Mitglied des DEFA-Schauspielerensembles. International bekannt wurde er mit der Rolle des Generals in István Szabós Klaus-Mann-Verfilmung *Mephisto* (1981) und des Vaters Schumann in Peter Schamonis *Frühlingssinfonie* (1983). Nach 1990 trat er in zahlreichen Fernsehfilmen und Kinoarbeiten wie *Schtonk* (1992), *Mario und der Zauberer* (1994) und *Comedian Harmonists* (1998) auf. Seine große Liebe gilt dem Schloßtheater Weesenstein bei Dresden, in dem er als »Prinzipal« regelmäßig Lesungen durchführt.

Herwart Grosse (Kubinke) wurde 1908 in Berlin geboren und starb 1982 ebenfalls in Berlin. Nach seiner frühen Mitwirkung in linken Agitprop-Gruppen der Weimarer Republik nahm er Schauspielunterricht bei Paul Bildt und trat ab 1938 in dem von Heinrich George geleiteten Schillertheater auf. Neben George spielte er in *Andreas Schlüter* (1942) seine erste Filmrolle. Von 1946 bis zu seinem Tod war Heinrich George Mitglied des Ensembles des Deutschen Theaters Berlin und brillierte in

unzähligen Haupt- und Nebenrollen. Zu seinen wichtigsten DEFA-Filmen gehören *Straßenbekanntschaft* (1948), *Der Rat der Götter* (1950), *Der Fall Gleiwitz* (1961), *Professor Mamlock* (1961), *Die besten Jahre* (1965), *Schüsse unterm Galgen* (1967) und *Lachtauben weinen nicht* (1979).

—

Informationsblatt zu *Fräulein Schmetterling* (DEFA 1965/2005)

Herausgegeben von der DEFA-Stiftung zur Erstaufführung der dokumentierten Szenenfolge, Juni 2005

Texte: Ralf Schenk