

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Der geteilte Himmel

Nach der Erzählung von Christa Wolf

Etwa 116 Minuten + Extras. s/w Zwei DVDs mit einem Essay von Ulla Unseld-Berkéwicz

© Suhrkamp Verlag
filmedition suhrkamp 7
978-3-518-13507-5

Konrad Wolf

Der geteilte Himmel

Ulla Berkéwicz

Wie man halbe Menschen tröstet 5

Ralf Schenk

»Die Angst überwinden und zu Ende denken«.

Christa Wolf und die DEFA – Skizzen zu
einer unvollendeten Beziehung 11

Christa Wolf

An Konrad Wolf erinnern 27

Suhrkamp





Ulla Berkéwicz

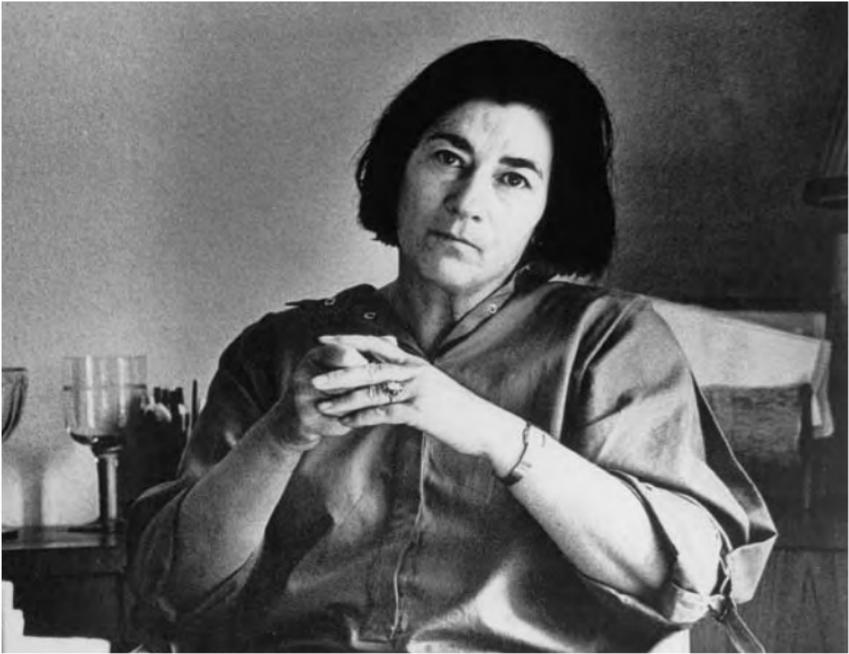
Wie man halbe Menschen tröstet

Christa Wolf hat ihr Land nicht verlassen, als ein anderes Land sie gern aufgenommen und sich diese Aufnahme gern auf seine Fahnen geschrieben hätte. Aber sie hat auch nicht zugelassen, daß ihr Land sie verläßt. Wo es sich von seinem Anspruch entfernte, lieh sie diesem Anspruch ihre Stimme, so daß es dem Land schewergemacht wurde, sich zu vergessen. Die beiden Länder, das, in dem sie blieb, und das, in dem sie sich dann wiederfand, obwohl sie nie fortgegangen ist, waren halbe Länder. Aber nicht so halb, daß es mit einer »Wiedervereinigung« seine Bewende hätte haben können. Es waren halbe Länder, wie Männer und Frauen alleine immer nur halbe Menschen sind. Und auch dieses halbe Menschsein ist ja ein komplizierteres Getrenntsein als eins, das sich so recht mit einem Trauschein vereinen ließe.

Selbstversuch. Traktat zu einem Protokoll, eine kurze Geschichte von Christa Wolf aus den mittleren siebziger Jahren, handelt von einer wissenschaftlich-technisch ermöglichten Geschlechterwandlung, von einer Frau, die für eine Weile ein Mann war, oder wie sie selbst sagt: »Mann zu werden drohte«. Sie entkommt dieser Drohung, aber was sie davon mitnimmt, ist ein Wissen, das halbe Länder ebenso dringend brauchen wie halbe Menschen. Das Wissen von der Ureinheit der Hälften, das im atemraubend verschwiegenen, zarten Schlußabsatz nur angedeutet wird, von der einen Hälfte Mensch, die für kurze Zeit einmal die andere Hälfte war: »Ihr Präparat, Professor, hatte getan, was es konnte. Nun ließ es uns im Stich. Es gibt nichts Schlimmeres als zwei Menschen, die miteinander quitt sind. [...] In allen Ihren Voraussagen haben Sie recht behalten. Jetzt steht uns mein Experiment bevor: Der Versuch, zu lieben. Der übrigens auch zu phantastischen Erfindungen führt: Zur Erfindung dessen, den man lieben kann.«

In *Ein Tag im Jahr*, in einer Jahrestagsaufzeichnung von 1982, schreibt Christa Wolf: »Für mich ergeben sich ähnliche Schwierigkeiten wie für einen Physiker, der ein quantenmechanisches Experiment mit der Sprache der klassischen Physik beschreiben muß. – Und doch ist es nur durch das Erzählen dessen, was man selbst erlebt hat, möglich, die Probleme in all ihren Verästelungen sichtbar werden zu lassen.« Wer das nun so auslegen will, daß hier einer Literatur das Wort geredet werde, die nur das zur Sprache bringe, was man auch mit der Videokamera hätte aufzeichnen können, liest nicht genau genug. Christa Wolf sagt: »was man selbst erlebt hat«. Und wer sich an dieser Stelle daran erinnert, daß sie erzählen kann, wie eine Frau ein Mann wird, der versteht, daß es nicht um eine aufs Konkrete reduzierte Variante des Erlebens geht. Man kann auch das Gottvertrauen, den Sozialismus, die Geschlechterverhältnisse erleben, Abstrakta genauso deutlich und erinnerungsbildend wie das Allerkonkreteste. »Phantastische Erfindungen« und »was man selbst erlebt hat«, wo beide Wahrheitsgewinnungsweisen zueinanderfinden, wo das Erleben ins Erfinden übergeht und umgekehrt, ist das, als erwache man aus einem schweren Schlaf, einem Koma vielleicht, wie Rita in der Erzählung *Der geteilte Himmel*. Auch dieser Text handelt vom scheinbar untröstlich Gespaltenen, von der Schwärmerin und dem Techniker, von einem Osten, der den Menschen zuviel abverlangt, und einem Westen, dem sie egal sind. Doch die Beschreibung des untröstlich Gespaltenen begreift in sich schon die Widerlegung der Untröstlichkeit.

»Dies«, sagt Christa Wolf weiter im zitierten Jahrestageintrag, »ist eine Alltagserfahrung beim Schreiben. Augenblicklich zum Beispiel – das heißt seit drei, vier Tagen – habe ich das Gefühl, daß hinter dem Text, den ich bis jetzt geschrieben habe, die Umrisse eines neuen Erdteiles auftauchen; daß sich weitere Aspekte der Figur in die Tiefe hinein eröffnen, die ich noch nicht formulieren kann: Ihre transzendente Seite, ein Substrat, das nicht nur sozial zu bestimmen ist.«



»Umrise eines neuen Erdteiles«, das ist die schönste Wendung für alles, was die halben Länder in ihren besten Momenten hätten werden können. Ein neuer Erdteil nämlich ist ein schöneres Ziel als das allzu bescheidene, an zu viel schlimme Geschichte viel zu verschuldete einer »Wiedervereinigung«, deren Name denen, die wissen, wieviel Erinnerung wir den vom Vergessen bedrohten Menschen, Dingen, Erfahrungen schulden, schon immer ähnlich verdächtig klang wie das Irrsinnswort »Wiedergutmachung«.

In *Nachdenken über Christa T.* schreibt Christa Wolf: »Da ich auf einmal bemerke, was andere – vielleicht – an ihr übersehen haben, ihre Schüchternheit zum Beispiel, muß ich mich natürlich fragen, was ich an ihr niemals gesehen haben mag und niemals werde sehen können, weil meine Augen nicht darauf eingestellt sind.« Der höchste Reflexionsgrad verbindet sich hier mit der Sehnsucht, von der Reflexion weg in die unverstellte Wahrneh-

mung gelangen zu können: Der halbe Mensch wird zum ganzen Menschen nicht dadurch, daß er sich einem anderen Menschen anverwandelt, sich einen anderen aneignet. Im Gegenteil: Der halbe Mensch wird zum ganzen, indem er erkennt, daß er den andern Menschen nie ganz erkennen wird.

Als Deutschland zu zweit war, war es einander fremd, hätte es sich kennenlernen können als etwas, das nie ganz im eigenen Begriff seiner Geschichte, Größe, Tragik, Schuld und all dem andern Gewicht aufgehen kann. Die politisch Verantwortlichen haben diese heilsame, zur Aufmerksamkeit verpflichtende Chance selten genutzt; aber es gibt Bücher, in denen diese Chance fortlebt, über die Wiederholung des Immergleichen hinaus, die der schlechteste denkbare Sinn des »Wieder« in der »Wiedervereinigung« ist. Die Literaturen und sonstigen Kunstwerke der Gesellschaften sind die diese Gesellschaften in vielen Glücksfällen tatsächlich überdauernden Dokumente solcher Chancen, mit Christa Wolf: »Ihre transzendente Seite, ein Substrat, das nicht nur sozial zu bestimmen ist.« Staaten können nur Hoheitsakte vollbringen, haben nur Wappentiere ohne Leben, aber das Sicherinnernkönnen macht aus den Taten der herrschenden halben Menschen und den Erleidnissen der beherrschten halben Menschen jene »steinernen Löwen«, die sich am Ende von Christa Wolfs großer *Kassandra*-Erzählung »im Wechsel des Lichts« plötzlich zu rühren scheinen.

Der Wechsel des Lichts, das ist die Kunst, daß die Frau sich als Mann erleben kann; daß man sich plötzlich nicht mehr nur fragt, ob ein Mensch ein Land verlassen kann, sondern auch, ob ein Land einen Menschen verlassen kann. Das Soziale und das Mythologische können sich in diesem Licht noch anders zueinander verhalten, als die flachere Aufklärung meint, wenn sie davon ausgeht, das Soziale sei wahr und das Mythologische nur Täuschung. Wo das Soziale auf Unwahrheiten gründet, mag die mythologische Sprechweise die einzige sein, mit der Wahrheit noch artikulierbar bleibt. In der *Kassandra*-Erzählung heißt das, was diesen Zustand

bedingt, die Zensur, die Unterdrückung, die Fälschung, das Rede-
verbot, so: »Sprach in Troia irgendein Mensch von Krieg? Nein.
Er wäre bestraft worden.«

In all dem vielen, das Christa Wolf über die Wahrheit des-
sen, was man selbst erleben kann, geschrieben hat, geht es auch
immer um die Grenzen, die der vorgefundene Zustand dem ihn
vorfindenden Bewußtsein setzt: die klassisch physikalischen Be-
schreibungsmodelle dem Verständnis der Quantenwelt, die hö-
here Genierlichkeit namens »Staatsräson« dem Wahrsprechen der
Prophetinnen.

Doch Christa Wolf faßt diese Grenzen nicht als Feind der dichterischen Rede auf, sondern als eine weitere halbe Sache, die nur durch Vermittlung von Verlust und Erinnerung zur ganzen Sache werden kann. Was wir nicht können, müssen wir sagen; dann werden wir eines Tages auch das können, was wir heute nicht mal zu sagen wagen.

Wer so denken und schreiben kann, muß auch keine Angst haben vor der heimtückischsten Sorte Zensur: der Unterdrückung der Wahrheit durch das Geschrei von Medien, die scheinbar alles wissen wollen, alles sagen dürfen und in Wahrheit nur das, was wirklich gesagt werden mußte, niederschreiben, überdecken, aus dem Bild boxen. »Das habe ich lange nicht begriffen«, heißt es in der *Kassandra*-Erzählung, »daß nicht alle sehen konnten, was ich sah. Daß sie die nackte bedeutungslose Gestalt der Ereignisse nicht wahrnahmen. Ich dachte, sie hielten mich zum Narren.«

Nein, *Kassandra*, es ist schlimmer: Sie halten sich selbst zum Narren, indem sie die nackte bedeutungslose Gestalt der Ereignisse feiern und lärmend ausstellen, statt sie wahrzunehmen. Die Sätze von Christa Wolfs *Kassandra* sind in der DDR geschrieben, und doch lassen sich kaum treffendere über die Zustände von heute sagen. Die besten Prophetinnen greifen Mißstände an, die sie noch gar nicht kennen können, aus einer Haltung heraus, die in ihrer Gegenwart schon der Vergangenheit anzugehören scheint.

»Einmal wird man wissen wollen, wer sie war, wen man da ver-
gißt. Wird sie sehen wollen, das versteht sie wohl. Wird sich fra-
gen, ob denn da wirklich jene andere Gestalt noch gewesen ist, auf
der die Trauer hartnäckig besteht. Wird sie, also, hervorzubringen
haben, einmal. Daß die Zweifel verstummen und man sie sieht.
Wann, wenn nicht jetzt?«

Die Dichterin selber hat uns die Mittel beigebracht, mit denen
wir uns die Dichterin immer wieder selbst beim Lesen erschaffen
können, damit sie mit uns spricht, uns lehrt, uns verführt – und
tröstet, vielleicht sogar über Verluste, die wir noch gar nicht wahr-
genommen haben mögen oder nie wahrnehmen werden.

Ralf Schenk

»Die Angst überwinden und zu Ende denken«

Christa Wolf und die DEFA – Skizzen zu
einer unvollendeten Beziehung

I.

Auf der Spurensuche nach Berührungen zwischen der Dichterin Christa Wolf und der ostdeutschen Filmgesellschaft DEFA fällt zuallererst *Der geteilte Himmel* ein. Die Erzählung war im Mai 1963 erschienen; der DEFA-Regisseur Konrad Wolf hatte sie bereits im Manuskript gelesen und war zur Verfilmung entschlossen, noch ehe sich der literarische Erfolg (eine Auflage von 160 000 Exemplaren schon im ersten Jahr) abzuzeichnen begann. Auch der Film geriet zum Ereignis: Mit einer bei der DEFA nie zuvor gekannten Offenheit wurden Wunden der DDR-Gesellschaft berührt, wobei als Ursachen für existentielle Konflikte auch Intoleranz, politischer Opportunismus und Heuchelei in den »eigenen Reihen« zur Sprache kamen – freilich immer mit der Hoffnung auf die Lösbarkeit der Widersprüche, die Reformierbarkeit des Systems.

Auf eine kunstvoll verschachtelte Weise, die schon im Buch angelegt war, skizziert *Der geteilte Himmel* den Bewußtseinsprozeß einer jungen Frau, Rita, deren Freund – noch vor dem Mauerbau – die DDR verlassen hat und die in der Folge dieses Ereignisses physisch und psychisch zusammenbricht. Während ihrer Genesung erinnert sich Rita an das Vergangene: eine subjektive Erzählperspektive, die ihre Entsprechung in fragmentarischen Fabelsträngen findet. Einzelne Episoden tauchen, zunächst scheinbar ohne Zusammenhang, aus dem Gedächtnis Ritas auf, überlagern und verdrängen sich. Gegenwärtiges und Vergangenes fließen in-



einander; Personen treten in reale und – im Kopf der Erzählerin – fiktive Dialoge. Spielräume korrespondieren, zum Teil in Parallelmontagen, miteinander. Die in Totalvision (CinemaScope) und Schwarzweiß aufgenommenen Motive tragen häufig symbolischen Charakter: Aufnahmen von Straßen, Brücken und Zügen signalisieren Bewegung, Nähe oder Ferne. In der Rahmenhandlung spielt ein Viadukt über Ritas Elternhaus eine wesentliche Rolle: Zunächst bleibt die Autobahnbrücke in weiter Entfernung,

das Leben zieht vorbei; nach einiger Zeit nähert sich Rita auf Spaziergängen dem Viadukt, bis sie schließlich die Brücke betritt. *Der geteilte Himmel*, uraufgeführt im September 1964, war mit seinen stilistischen Anleihen bei der französischen Nouvelle Vague, vor allem den Erstlingswerken von Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*, 1959; *Letztes Jahr in Marienbad*, 1961), ein ästhetisch um Modernität bemühter und politisch mutiger Film.

Drei Monate vor der Premiere, am 30. Juni 1964, stellte die Akademie der Künste der DDR (damals: Deutsche Akademie der Künste zu Berlin) den Film in den Mittelpunkt einer Plenartagung. Neben prominenten Akademiemitgliedern wie Kurt Maetzig, Erwin Strittmatter, Kurt Schwaen, Fritz Cremer, Willi Bredel und Wieland Herzfelde nahm auch Christa Wolf selbst das Wort und plädierte anhand von Buch und Film für künstlerische Freiräume, eine subjektive Sicht auf die Realität. Damit reagierte sie auf politische Angriffe, die gegenüber der Erzählung laut geworden waren und in denen ihr ein verzerrter Blick auf die Wirklichkeit, mangelnde Parteilichkeit und fehlender Optimismus vorgeworfen wurden:

»Als die von der ›Freiheit‹ in Halle¹ eingeleitete Diskussion um die Erzählung begann«, bekannte die Autorin, »habe ich zunächst unwillkürlich und ohne viel darüber nachzudenken so reagiert: Ihr irrt euch. Alles das, was ihr wollt, ist doch da. – Das war falsch, denn mir ist klar geworden, daß das, was die anderen in diesem Fall wollten, ja gar nicht da sein *konnte*, weil *ich* es nämlich nicht will. Man muß sich also dazu zwingen, die Angst zu überwinden und zu Ende zu denken. Man muß sich zwingen, sich damit zu konfrontieren, daß es eben verschiedene Auffassungen darüber gibt, was Kunst ist, was Kunst bedeutet und welche Funktion sie in unserer Gesellschaft hat. Das muß

1 Die Tageszeitung *Freiheit* war das Organ der Bezirksleitung Halle der SED.

man dann auch in der Diskussion sagen und man darf keinen Schritt zurückweichen, so sehr man selbst – das ist die große Schwierigkeit dabei – im Laufe der Zeit sieht, was alles wirklich zu kritisieren wäre. Aber diese Kritik kommt nicht, sondern es kommt die Kritik, gegen die man sich nicht nur um seiner selbst Willen bis zuletzt verteidigen muß und zwar, indem man den Kampf aufnimmt: nicht, indem man sagt: Freunde, beruhigt euch; es ist alles da, es ist alles parteilich, es ist alles positiv. Man muß im Gegenteil sagen: Nein, es ist etwas anderes da, als ihr wollt, weil wir über Parteilichkeit und das Positive und über das Glück und andere Dinge verschiedener Meinung sind.«²

II.

Im Zusammenhang mit ihren Erfahrungen beim Film *Der geteilte Himmel* lobte Christa Wolf ausdrücklich die DEFA: Ihr sei es im Studio durchaus nicht so ergangen wie anderen Schriftstellern: »Weg von deiner Intention, hin zu unserer Intention! [...] Bei mir dagegen war es so, daß man mich gezwungen hat, immer näher an meine Intention heranzukommen und immer noch genauer und deutlicher zu sagen und mit filmischen Mitteln auszusprechen, was ich denn nun wirklich wollte. [...] Das macht Spaß.«³ Christa Wolf hatte den Entstehungsprozeß des *Geteilten Himmel* als eine weitgehend glückliche Zeit empfunden, was nicht zuletzt der Tatsache geschuldet war, daß sie bei der DEFA auf Gleichgesinnte traf: den Regisseur Konrad Wolf, den Chefdramaturgen Klaus Wischnewski, den Kameramann Werner Bergmann und andere.

2 Christa Wolf: »Diskussionsbeitrag«. In: *Probleme des sozialistischen Realismus in der darstellenden Kunst, behandelt am Beispiel des DEFA-Films Der geteilte Himmel. Referat und Diskussionsbeiträge der II. Plenartagung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin vom 30. Juni 1964*, herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, 1964, S. 53.

3 Ebenda, S. 52.

Der geteilte Himmel war nicht das erste Projekt, an dem Christa Wolf für die DEFA arbeitete. Bereits im Herbst 1960 entstand ein Filmexposé nach ihrer frühen Erzählung *Moskauer Novelle*: die Geschichte einer Liebe zwischen der ostdeutschen Kinderärztin Vera und dem sowjetischen Dolmetscher Pawel, die 1945 in einem mecklenburgischen Dorf beginnt, dann unterbrochen wird und während einer zufälligen Begegnung in Moskau 1959 erneut aufflammt. Konrad Wolf, Sohn des Dichters Friedrich Wolf und in der Moskauer Emigration aufgewachsen, interessierte sich für den Stoff, in dem er die Chance sah, den Beginn eines »neuen Verhältnisses« zwischen Deutschen und Russen zu reflektieren.⁴ Zugleich schwebte ihm vor, die Figur des Pawel mit autobiographischen Zügen zu versehen. Und, so Christa Wolf: »Was aus Moskau herüber dringt über den neuen sowjetischen Film der Jungen, muß sich auf Geist und Stil unseres Films auswirken: Kein Pathos, kein Zugeständnis an das Bedürfnis nach dem ›Heldischen‹, statt dessen Suche nach dem Verhalten der Personen im Alltag.«⁵

Die sowjetische Seite, die als Produktionspartnerin nötig gewesen wäre, lehnte jedoch einen Film nach der *Moskauer Novelle* ab: Die Gestalt des Russen erschien ihr zu passiv und gebrochen. Christa Wolf reagierte auf das Moskauer Veto tief enttäuscht: »Das waren schlimme Tage, ich konnte nicht arbeiten, und wir fingen an, uns nach einem anderen Wohnsitz umsehen.«⁶ Erst 1973, als sie noch einmal über ihr Erstlingswerk nachdachte und den Text einer kritischen Betrachtung unterzog, mag sie selbst nicht mehr unfroh darüber gewesen zu sein, daß der Film damals nicht zu-

4 Das war eines der Lebensthemen von Konrad Wolf. Bereits in seinem verbotenen Film *Sonnensucher* (1958) über den russischen Uranbergbau in der DDR hatte er es gestaltet; später folgten Arbeiten wie *Ich war 19* (1968) und *Mama, ich lebe* (1976).

5 Christa Wolf: *Ein Tag im Jahr. 1960-2000*, Luchterhand Literaturverlag: München 2003, S. 30.

6 Ebenda, S. 43.

stande kam: Jetzt empfand sie die *Moskauer Novelle* als Traktat mit »hölzernen Dialogen« und »verunglückten Bildern«, in dem sie die historischen Widersprüche ausgeblendet und sich zu einer handlichen Moral gerettet habe.⁷ – Auch ein weiteres 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: das Porträt eines Mannes, der als Kind politischer Emigranten in der Sowjetunion aufwuchs und erst spät und voller Zweifel über die Wandlungsbereitschaft und -fähigkeit der Deutschen in die fremde Heimat zurückkommt. »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.«⁸ Hans Rodenberg, Staatsratsmitglied und mehrere Jahre lang Filmminister der DDR, auch er ein ehemaliger Emigrant in der Sowjetunion, lehnte das Projekt mit einem einzigen Federstrich ab: »Unsere DDR mit dem fremden Blick von einem anderen Stern betrachtet, das ist nicht die Perspektive, die wir jetzt brauchen.«⁹

Leichter war das schnelle Aus für die Filmidee *Man lebt nur einmal* zu verschmerzen, ebenfalls aus den frühen sechziger Jahren. Als Hauptfigur hatten Christa und Gerhard Wolf ein junges, naives Mädchen gewählt, das »aus der grauen Alltagstristesse des Ostens in den kleinbürgerlichen Wohlstand einer Ehe mit einem wesentlich älteren gut situierten Fleischermeister »aus dem We-

7 Christa Wolf: »Über Sinn und Unsinn von Naivität«, in: *Werke*, Band IV, Luchterhand Verlag München, S. 442 f.

8 »Unerledigte Widersprüche«, Gespräch mit Therese Hörnigk, Juni 1987/Okttober 1988, in: *Werke*, Band XII. Luchterhand Verlag München, S. 82.

9 Zitiert nach: Dieter Wolf: *Gruppe Babelsberg. Unsere nichtgedrehten Filme*, Verlag Das Neue Berlin: Berlin 2000, S. 87 f.

sten« flieht und zu spät ahnt, daß materieller Wohlstand allein ihre Glückssuche nicht erfüllt«. ¹⁰ Für die Autoren erwies sich das Sujet bald als zu platt; das Studio legte den Stoff auch deshalb zu den Akten, weil eine »Republikflucht« nach dem Mauerbau nunmehr als Staatsverbrechen galt, für das die simple Figurenanlage psychologisch keinerlei Anhaltspunkte bot.

Und noch ein Film, über den Christa, Gerhard und Konrad Wolf 1964/65 nachdachten, blieb ungedreht: die Biographie 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 übersiedelt und wirkte hier als Leiter des Zentralinstituts für Kernforschung in Rossendorf. In seiner Christa-Wolf-Biographie vermerkt Jörg Magenau, was die Autorin an der Vita des Wissenschaftlers interessiert haben mag: 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.« ¹¹

¹⁰ Ebenda, S. 124.

¹¹ Jörg Magenau: *Christa Wolf. Eine Biographie*, Kindler Verlag: Berlin 2002, S. 146 f.





III.

Während der Buch- und Dreharbeiten zum *Geteilten Himmel* hatten Christa und Gerhard Wolf den damaligen Regieassistenten Kurt Barthel kennengelernt und beschlossen, ein nächstes Projekt gemeinsam zu realisieren. Der neue Stoff, *Fräulein Schmetterling*, mit dem Barthel als Regisseur debütieren sollte, gründete sich auf Erfahrungen der beiden halbwüchsigen Töchter des Paares mit dem Erwachsenwerden. Es ging um die Entdeckung des Alltags, um kindliche Fragen nach Widersprüchen: Warum es so viele vorgeschriebenen Pfade gibt und warum man aneckt, wenn man seinen eigenen Kopf durchsetzen will. Das Szenarium porträtierte die 17jährige Helene und ihre kleine Schwester Asta. Als sie nach dem Tod ihres Vaters auf sich allein gestellt sind, werden sie vom Jugendamt an die Hand genommen. Der Arbeitsvermittler schickt Helene erst als Verkäuferin an einen Fischstand, dann in eine Modeboutique und schließlich als Schaffnerin in den O-Bus; aber erst durch die Begegnung mit einem Pantomimen im Zirkus wird dem Mädchen klar, was es wirklich werden will: ein Clown, der die Menschen zum Lachen bringt.

Schon im Buch war vorgesehen, diese einfache Geschichte mit Hilfe einer poetischen Mischform aus realistischer Alltagsstudie und Märchen umzusetzen: Zur Realität kamen Traumszenen, etwa jene, die dem Film seinen Titel gab: Helene schwebt mit einem aufgespannten Regenschirm über die Dächer der Berliner Altstadt. Zugleich integrierte Kurt Barthel eine Vielzahl dokumentarischer Motive, die im Drehbuch mit »Berlin am Morgen« oder »Liebe in Berlin« umrissen worden waren: Impressionen vom Tagesanbruch in der Markthalle, vom Drängeln der Käufer am Fischstand und von Kunden, die sich an den Schaufenstern der Boutique die Nasen platt drücken. Viele dieser Bilder wurden mit versteckter Kamera aufgenommen; ein bei der DEFA damals völlig unübliches Verfahren.