

# Die eigene Handschrift

## Statt eines Vorworts – Cornelia Klauß und Ralf Schenk im Gespräch

**C.K.:** Lass uns mit der »Gretchenfrage« beginnen: Gab es bei der DEFA eine »weibliche Handschrift« des Erzählens? Das Gute an einer Publikation wie der vorliegenden ist, dass es genau darum geht, keine einfache Ja/Nein-Antwort zu suchen, sondern vielmehr auf die vielen Facetten einer solchen Frage aufmerksam zu machen, zu differenzieren. Zum einen haben wir es mit sehr verschiedenen Perioden in einem Zeitraum von über 40 Jahren des Bestehens der DEFA zu tun und auf der anderen Seite mit einem sehr breiten Spektrum an Filmen. Von Anfang an war klar, dass alle Gattungen – Spielfilm, Dokumentar- und populärwissenschaftlicher Film sowie Animation – gleichberechtigt vorkommen. In diesem Buch werden künstlerische Entwürfe ebenso betrachtet wie Gebrauchsfilm, die sich an Formatvorgaben der Auftraggeber zu halten hatten. Was waren die Spielräume, wie wurden Grenzen ausgelotet, woran lag das Scheitern? Zu bedenken ist auch, wie eng die ideologischen Grenzen gesteckt waren.

**R.S.:** Ich las gerade den Dialogband »Wer wir sind« (2018), in dem Jana Hensel und Wolfgang Engler über die Erfahrung reden, ostdeutsch zu sein. Dort gibt es auch einen Disput zu diesem unseren Thema: weiblicher Blick, weibliche Handschrift. Engler zitiert die Schriftstellerin Dagmar Leupold; sie schreibt: »Es ist alles andere als ausgemacht, dass ich, weil ich eine Frau bin, einen ausschließlich weiblichen Blick auf ein Gedicht, einen Roman, eine Skulptur oder ein Gemälde werfe. Ich schaue oder lese auch als Inhaberin eines bestimmten Gehirns, einer Sprache, als Archivarin unzähliger, nicht auf einen Nenner zu bringender Erfahrungen, als Unwissende und Wissende, als Erzeugte und als Entsprungene.«<sup>1</sup> – Engler kommentiert: »Ich pflichte ihr bei: Frauen und Männer in all ihren Lebensäußerungen auf ihre Weib-

---

1 Dagmar Leupold: Wir brauchen Kunst als Störenfried. <https://blog.zeit.de/freitext/2018/05/17/political-correctness-kunst-leupold>. Zit. n.: Jana Hensel, Wolfgang Engler: Wer wir sind. Die Erfahrung, ostdeutsch zu sein. Berlin: Aufbau 2018, S. 228.

lichkeit bzw. Männlichkeit zu reduzieren – was ist daran emanzipatorisch?« Und Jana Hensel erwidert: »Ich würde diesen weiblichen Blick, diese weibliche Perspektive immer gegen alle Infragestellungen verteidigen. Ich habe für diese Perspektive immer gekämpft, ich habe explizit mit ihr gearbeitet, aus ihr meine Gedanken und mein Schreiben entwickelt.« – Beide sind sich also uneinig, die Frage bleibt offen.

**C.K.:** Das ist das Spannungsfeld, in dem wir uns bewegen. Der »weibliche Blick« zeigt sich unbestritten erst einmal in der Blickrichtung der Regisseurinnen, die einen vornehmlichen Fokus auf Frauenthemen hatten. Sie waren mit ihren Protagonistinnen auf Augenhöhe. Sie konnten ihnen anders begegnen, ihre Geschichten haben sie anders bewegt. Und sie haben dezidiert die offizielle Frauenpolitik der DDR, auf die »man« so stolz war, auf den Prüfstand gestellt.

**R.S.:** Ich würde da gern gleich ins Praktische einsteigen und mit der ersten Frau beginnen, die als Regisseurin bei der DEFA gearbeitet hat. Das war Marion Keller, die in einigen ihrer Filme »Frauenthemen« behandelt hat, zum Beispiel in *KINDERGÄRTEN* (1951), der aus Erfahrungen mit ihrer ältesten Tochter gespeist war. Zum Tenor des Films gehört, dass Kindergärten auch gesellschaftlich notwendig sind, um Mütter für die produktive Arbeit in der Volkswirtschaft heranziehen zu können. Spannend zu sehen ist auch ein anderer Film, *UNSERE FRAUEN IM NEUEN LEBEN* (1951), dessen Drehbuch Marion Keller schrieb und den Ella Ensink als Co-Regisseurin verantwortete. Er sollte übrigens erst den schlichteren Titel »Die Frauen sind dabei« tragen; der wurde aber aus Propagandagründen von der DEFA-Leitung verworfen. In diesem Film sieht man zwar, wie Frauen in verschiedenen Bereichen in neue Funktionen eingeführt werden. Aber man sieht auch oft, dass Männer hinter ihnen stehen, gleichsam kontrollierend, als ob man ihnen die Arbeit noch nicht so richtig zutraut. Schon die erste Szene ist eine Offenbarung: In der Volkskammer wird 1950 das Gesetz zur Gleichstellung von Frauen verkündet, natürlich von einem Mann, Ministerpräsident Otto Grotewohl. Um ihn herum: nur Männer. Nach einem Schnitt sieht man die Frauen dann Beifall klatschen. Und andere Frauen dürfen mit Blumensträußen einmarschieren, die sie Grotewohl überreichen. – Übrigens wurde Marion Keller später von Männern aus der DEFA gemobbt. Von diesem Eröffnungsbild in *UNSERE FRAUEN IM NEUEN LEBEN* führt ein weiter und steiniger Weg bis hin zum selbstbestimmten weiblichen Erzählen bei der DEFA, zur »weiblichen Handschrift«, die, glaube ich, erst in den späten 1960er Jahren eine Rolle zu spielen beginnt.

C.K.: Immerhin setzte die neue Regierung mit unterstützenden Maßnahmen für Weiterbildung, der Schaffung von Kinderkrippen, Kindergärten und Schulhorten, Mutterschutz, später dem Recht auf Schwangerschaftsunterbrechung ein deutliches Signal. Das muss man einmal benennen, bevor wir daran gehen, auch die Kehrseite zu beleuchten. Von Marion Keller möchte ich den Bogen zu Helke Misselwitz' Film *WINTER ADÉ* (1988) schlagen. Da gibt es die herrliche Szene mit der Werbeökonomin Hiltrud, die von ihren vielen Kindern, den eigenen und den angenommenen, erzählt. Am Bahnhof angekommen beschreibt sie, die auch stellvertretende Direktorin ihres Betriebes ist, eine Zeremonie, bei der sie das »Banner der Arbeit – Stufe 1« erhielt, was sie gleichermaßen mit Stolz erfüllte und erschrecken ließ. Von den vielen Ausgezeichneten war nur ein Bruchteil Frauen.

Bis zuletzt ist es so geblieben, dass Männer die Chefpositionen dominiert haben. – Ich selbst würde aus meiner eigenen Geschichte in der DDR heraus sagen: Es war auch gar nicht attraktiv, eine Karriere anzustreben, man hätte sich politisch viel mehr verbiegen und beugen müssen. Viele Frauen haben versucht, sich aus diesen Zwängen herauszuhalten, sich mehr in die Familie zurückzuziehen. Stichwort Nischengesellschaft. Aber sie hatten dann natürlich auch weniger Geld. Unumstößlich ist, dass die politisch definierte Gleichberechtigung von Frauen doch als Möglichkeit der Selbstbestimmung empfunden wurde. Ein wichtiger Aspekt waren die Erleichterungen bei einer Scheidung. Wenn einen schon die Politik gängelte, dann wenigstens nicht auch noch der eigene Ehemann. Gerade die alleinerziehende Mutter erfuhr in vielen Filmen große Aufmerksamkeit. Sie wurde nicht stigmatisiert, sondern so etwas wie eine »Heldin des Alltags«. Davon zu erzählen, hatten sich viele DEFA-Filme vorgenommen, verbunden mit dem Impetus, Mut zu machen, diese Selbständigkeit nicht zu scheuen, aber auch den Preis, den sie dafür zahlen muss, nicht zu unterschlagen.

Die Konvention von der Familie als »kleinste Zelle der Gesellschaft« wurde dennoch gepriesen. Ein interessantes Beispiel aus dem Jahr 1967 (als im Westen die »freie Liebe« als Weltanschauung entdeckt wurde) ist die Komödie *WIR LASSEN UNS SCHEIDEN* von Ingrid Reschke, deren ursprünglicher Entwurf (von Rudi Strahl) vorsah, dass sich die Eltern eines rüpelhaften Jungen scheiden lassen, weil sie sich nicht länger streiten wollen. Vom Ministerium für Volksbildung wurde gefordert, dass eine Scheidung zu vermeiden sei: »Ein solches Verhalten ist nicht vertretbar.« Das Buch wurde dementsprechend umgeschrieben, dem Film sieht man die Blessuren und Kompromisse durchaus an. Zehn, zwanzig Jahre später stehen in den Spielfilmen von Evelyn Schmidt und Iris Gusner vornehmlich Frauen im Mittelpunkt, die unver-

heiratet sind, aber einen Mann suchen. Auch wenn am Ende die Erkenntnis siegt: besser allein, als den Falschen zu nehmen.

**R.S.:** Im Kino der Vorkriegszeit und in der Bundesrepublik galt Regie lange Zeit als Männersache, sieht man einmal von Leni Riefenstahl ab oder von Lotte Reiniger im Animationsfilm. Auch im DEFA-Spielfilmstudio kommen nach Bärbl Bergmann mit der früh verstorbenen Ingrid Reschke, mit Iris Gusner, Hannelore Unterberg und Evelyn Schmidt erst um 1970 ein paar wenige Frauen auf den Regiestuhl. Stattdessen wurde es zu einer Art Markenzeichen des DEFA-Spielfilms, dass viele Männer immer wieder Geschichten von starken Frauen erzählten: Das fängt mit Wolfgang Staudtes *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* an, führt über *BÜRGERMEISTER ANNA* (1950, R: Hans Müller) oder *BESONDERE KENNZEICHEN: KEINE* (1955, R: Joachim Kunert) bis hin zu Egon Günther, Herrmann Zschoche, Lothar Warneke, Konrad Wolf. Diese Filme wurden oft von Autorinnen geschrieben; ich denke nur an Helga Schütz. Auch in der DEFA-Dramaturgie arbeiteten viele Frauen, brachten ihre Themen geschickt »an den Mann«. Nicht zu vergessen die Schnittmeisterinnen, bei der DEFA ein reiner Frauenberuf, weit mehr als nur Handwerkerinnen: Sie waren oft künstlerische Beraterinnen der Regisseure, am nächsten dran an den abgedrehten Szenen.

**C.K.:** Wenn wir über die DEFA sprechen, dann sprechen wir über die DEFA in verschiedenen Dekaden. Es gibt nicht *die* DEFA. Die 1940er und 1950er Jahre sind auch in den Filmen der Regisseurinnen noch sehr unmittelbar vom Gefühl des Aufbruchs, des Gründungsmythos der jungen Republik in Abgrenzung zum NS-Regime und von der Überzeugung getragen, dass den Frauen in diesem »neuen Leben« eine andere Position zukommen muss. Es fehlten die Männer, die entweder im Krieg umgekommen waren oder traumatisiert zurückkehrten, viele nach Jahren der Gefangenschaft. Gerade weil die Frauen in dieser Situation so lange allein zurechtkommen mussten, wurden sie stark und selbständig. »Die Not als Triebkraft für Fortschritt«, wie es die Dramaturgin Christel Gräf beschrieb. Die 1960er und 1970er Jahre waren nüchterner, skeptischer. Spätestens nach dem Mauerbau 1961 ging es darum, die politischen Vorgaben mit der Alltagsrealität abzugleichen, Reibungsflächen sichtbar zu machen – was prompt zu der Verbotswelle 1965/66 führte. In den 1980er Jahren wurden die Brüchigkeit des Systems und seine inneren Zerwürfnisse unübersehbar. Insofern sind die Filme der Regisseurinnen parallel zur Geschichte der DEFA stets als Reaktion auf die Verhältnisse zu betrachten. Auch sie waren nicht unberührt von den Auseinandersetzungen, die in der Kulturpolitik stattfanden.

**R.S.:** Ganz und gar nicht! Iris Gusners Debütfilm DIE TAUBE AUF DEM DACH (1973) wurde verboten, als die nach dem VIII. Parteitag der SED verkündeten Liberalisierungstendenzen in der Kulturpolitik wieder zurückgenommen wurden. Sie war die Jüngste und Schwächste im Glied der DEFA-Regisseurinnen und -Regisseure. Und Evelyn Schmidts DAS FAHRRAD (1981) wäre fast ebenfalls einer neuen kulturpolitischen Eiszeit zum Opfer gefallen. Das »Neue Deutschland« forderte, das »Titanische« in den Filmen zu zeigen, aber mit dem Titanischen hatte es DAS FAHRRAD nun überhaupt nicht. Weitere Beispiele von Animations- und Dokumentarfilmen ließen sich anfügen.

**C.K.:** Als wir das Buch 2014 zu planen begannen, war die »Me Too«-Debatte noch nicht in Sicht, aber es gab bereits die Initiative »ProQuote Regie« (heute »ProQuote Film«). Nachdem es um die feministische Filmbewegung in den 1990ern still geworden war, ist es der Initiative gelungen, wieder ein stärkeres Nachdenken darüber zu entfachen, welche Anteile Frauen am audiovisuellen Archiv unserer Gesellschaft, an unseren Bildergeschichten, Rollenzuschreibungen und der Prägung der Gegenwart haben. Bezüglich der DDR wird, aus meiner Sicht, doch weitgehend anerkannt, dass die Frauenpolitik zu den positiven Aspekten gehört. Was die Bewertung der DEFA betrifft, so hat die Fixierung auf den Spielfilm dazu geführt, dass im Grunde nur die Spielfilm-Regisseurinnen und Helke Misselwitz durch ihren Erfolg mit WINTER ADÉ sowie wenige andere Dokumentarfilmerinnen überhaupt im öffentlichen Bewusstsein präsent sind. Vor diesem Hintergrund haben wir uns gefragt, wie es bei der DEFA wirklich aussah. Unsere erste grobe Recherche ergab, dass neben dem Spiel- und Kinderfilm in den anderen Gattungen – also beim Dokumentar-, populärwissenschaftlichen und Trickfilm und bei der satirischen Kurzfilmreihe DAS STACHELTIER – schon mal sehr viel mehr Regisseurinnen tätig waren, als uns bewusst war. Eine fundierte Recherche im Bundesarchiv, für die wir Barbara Barlet zu großem Dank verpflichtet sind, und wichtige Hinweise u.a. durch Gerhard Knopfe (Produktionsleiter) und Günter Jordan (Regisseur und Filmhistoriker) ergaben eine ganze Reihe weiterer Namen, die wir gleichsam aus dem Dunkel der Geschichte geborgen haben. Es sind Regisseurinnen, die bisher wenig oder gar nicht beachtet worden sind und in anderen Publikationen z.T. gar nicht auftauchen. Wir waren selbst überrascht, wie das ganze Unterfangen »explodierte«. Interessant zu erkunden war, wie es dazu kam, dass viele Frauen im dokumentarischen Bereich oder der Animation leichter zur Regie fanden als im Spielfilm. Es war ja mitnichten so, dass die Absolventinnen nach einem Regiestudium in Babelsberg gleich als Regisseurin arbeiten konnten. Das Buch erzählt von vielen langen Angängen,

von vielen Funktionen, in denen sie sich erst einmal beweisen und behaupten mussten, als Regie-Assistentinnen, Dramaturginnen oder Schnittmeisterinnen, bis man ihnen eine Regie zutraute. In den detaillierten filmografischen Angaben ist Schritt für Schritt nachzuvollziehen, wie lang der Weg bis zur ersten eigenen Regie oft war. Wobei auch dann keine Sicherheit bestand. Degradierungen waren möglich.

**R.S.:** Im DEFA-Trickfilm gibt es das Phänomen, dass Frauen, die 1955 Mitbegründerinnen des Studios waren, bis zum Ende als Regisseurinnen dabei blieben. Dreieinhalb Jahrzehnte, ein ganzes Arbeitsleben lang. Männer und Frauen auf den Regiestühlen waren in Dresden nahezu gleichberechtigt, zumindest von außen gesehen. Was sich an Binnenkonflikten im Studio abspielt haben mag, ist wieder eine andere Sache.

**C.K.:** Wir reden über den Zeitraum 1946 bis 1992, so lange existierten die DEFA-Studios, zuletzt als GmbHs. Die DDR als »Projekt für eine Generation«, sagte Heiner Müller. Und doch: Die Themen ragen bis in die heutige Zeit hinein und haben an Bedeutung nichts verloren. Es gibt in den Erkundungen viele Entdeckungen zu machen, wie z.B. die Filme von Iris Gusner, die frisch geblieben sind in ihrer Verspieltheit, in ihrem Ausprobieren freier Improvisation. Oder HERR SCHMIDT VON DER GESTAPO (1989) von Róza Berger-Fiedler, der das Mitläufertum in der NS-Zeit sehr genau seziert, das Material auf der visuellen Ebene immer wieder kühn neu sortiert, es kommentiert und bewertet. Er fügt den strengen juristischen Abläufen eines Gerichtsprozesses ihre subjektive Kommentierung hinzu. Grit Lemke hat ein sehr genaues Porträt über Gitta Nickel, eine der produktivsten Regisseurinnen, geschrieben, in dem sie Anpassung und Widerborstigkeit auslotet. Jan Gympel ist die Wiederentdeckung des Werkes von Ingrid Reschke zu verdanken. Günter Jordan, der die frühen Jahre der DEFA detailreich aufgearbeitet hat, verweist insbesondere auf die Rolle der Redakteurinnen. Filmemacherinnen wie Marion Rasche, Sibylle Schönemann und Tamara Trampe haben überhaupt erst nach dem Ende der DEFA Möglichkeiten für die Realisierung ihrer Stoffe gefunden. Karola Hattop arbeitet bis heute erfolgreich als Kinderfilm-Regisseurin. Um nur einige Beispiele herauszuheben.

**R.S.:** Mich haben einige Biografien beeindruckt, von denen ich bisher nichts oder nur wenig wusste. Heide Draexler-Just zum Beispiel, die als freie Mitarbeiterin des Deutschen Fernsehfunks in den Studios der DEFA zahllose Ballettfilme gedreht hat und über Jahre nicht unter ihrem Namen Erika Just

arbeiten durfte, weil ihr Mann Gustav Just aus politischen Gründen verhaftet und in Bautzen inhaftiert worden war. In ihrem Buch »Sprecherlaubnis« (2005) schreibt sie, dass sie die Filmarbeit brauchte, um sich und ihre Familie materiell durchzubringen. Dafür verzichtete sie auf ihren Namen im Abspann. Oder die weithin unbekannte Gerda Hammer-Wallburg, die Handpuppenfilme im Trickfilmstudio drehte und dafür gescholten wurde, dass sie das »neue Leben« nicht genügend zur Geltung brachte. Wahrscheinlich hätten ihre Handpuppen Pionierlieder singen sollen. Sie verlor dann offensichtlich die Lust am Metier, hatte die Nase voll, sattelte um und wurde Kranführerin. Jörg Herrmann hat uns diese Biografie aufgeschrieben. Ihre Lebensdaten haben wir trotz langer Recherchen allerdings nicht herausfinden können. Manchen dieser Biografien sind wir nur auf Um- oder Schleichwegen auf die Spur gekommen. Wir haben uns durchgefragt. Wir sind in Archive gestiegen. Und wir haben die Chance genutzt, mit vielen Regisseurinnen zu reden. Die meisten haben uns bereitwillig aus ihrem Leben erzählt. Oftmals waren wir die Ersten, die danach gefragt haben.

**C.K.:** Was ich spezifisch fand: Frauen nehmen mehrere Namen an. Zuerst gibt es den Geburtsnamen, dann heiraten sie, manche werden geschieden und heiraten ein zweites, drittes, ja viertes Mal. Sie drehten ihre Filme unter verschiedenen Namen, was in einigen Fällen zu Irritationen führte. Wir haben Werkbiografien zusammengeführt, die bislang im Filmportal oder wo auch immer getrennt aufgeführt waren. Dieser Teil der Arbeit hatte bisweilen detektivisches Format.

Was mir auch aufgefallen ist: Frauen sind zuweilen einfach bescheidener, nicht so auf den »Regie-Kult« fixiert, worin ja auch etwas Egoisches steckt. Es gibt Abspanne, in denen alle Gewerke gleichberechtigt benannt werden. Das ist kein falscher Kollektivgedanke, sondern dem Respekt gegenüber allen Mitwirkenden geschuldet. Da war es jedenfalls nicht so einfach, die Regie zuzuordnen.

Nicht unterschlagen wollen wir, dass es auch Regisseurinnen gibt, die nicht mit uns sprechen wollten. Vermutlich weil sie sich ihrer eigenen Geschichte nicht mehr stellen möchten, weil sie Filme gedreht haben, die als »Propaganda« – zu Recht oder zu Unrecht, je nachdem – qualifiziert werden. Aber ich finde, dass selbst im Werk dieser Regisseurinnen etwas diskutierbar ist. Die Filme sind – jenseits von künstlerischen Aspekten – in jedem Fall auch Dokumente ihrer Zeit.

Diejenigen, mit denen wir sprachen, erinnern sich übrigens mitunter anders, als es die Akten in den Archiven belegen (oder behaupten). Es war kein

einfaches Unterfangen, die Erinnerung mit den Daten abzugleichen, weil sich da genauso Irrtümer, Schreibfehler, falsche Zuordnungen finden, wie Erinnerungen nicht immer verlässlich sind. Auch musste man aufpassen, dass in der Nachbetrachtung der »mildernde« Blick auf die Vergangenheit nicht dazu führt, etwas beiläufig zu korrigieren.

**R.S.:** Hast du jemals ein Problem darin gesehen, Autoren über Regisseurinnen schreiben zu lassen?

**C.K.:** Nein, für mich teilt sich die Welt nicht in Männer und Frauen, sondern mehr in eine erste, eine zweite und eine dritte Welt, in arm und reich. Es gibt gute Filme, es gibt schlechte und weniger gelungene Filme. Es gibt Filme, die mit der Zeit gewonnen haben, es gibt Filme, die halten der Zeit nicht mehr stand. Es gibt Kriterien, Filme zu bewerten – und nach dieser Fähigkeit, die Filme neu anzuschauen, haben wir die Autorinnen und Autoren ausgesucht.

**R.S.:** Wir müssen auch darüber sprechen, was das Buch noch nicht leisten kann, was Bücher leisten müssen, die dieser Edition folgen. Das Buch ist eine erste Bestandsaufnahme der Regisseurinnen, die bei der DEFA gearbeitet haben. Wir hoffen inständig, keine übersehen zu haben. Wir haben lediglich ein paar wenige Mitarbeiterinnen, die nur mal einen kurzen Beitrag gedreht haben und zu denen uns sämtliche weiteren Informationen fehlen, außer Acht lassen müssen. Weiterhin haben wir jene Spielfilm-Regisseurinnen unberücksichtigt gelassen, die bei der DEFA ausschließlich fürs Fernsehen gearbeitet haben, Vera Loebner oder Christa Mühl zum Beispiel, über deren Arbeit und Konfliktfelder man an anderer Stelle sprechen muss.

**C.K.:** Wenn wir allgemein darüber sprechen, wer in der DDR Kinobilder geschaffen hat, so fehlen die subversiven Filme der Künstlerinnen, die jenseits der DEFA auf Super-8 gedreht haben. Diese Arbeiten gehören in den Kontext des Experimentalfilms. Claus Löser hat ausgiebig darüber geforscht und geschrieben. Interessant wären auch Vergleiche mit dem Theater und der Literatur, wie es da mit den Anteilen der Frauen aussieht. Es gab nur wenige Intendantinnen in der DDR, Helene Weigel und Ruth Berghaus als die bekanntesten, auch nur wenige Regisseurinnen, während in der Literatur Wegweisendes geschaffen wurde, das über die Grenzen hinaus sehr aufmerksam wahrgenommen wurde: Christa Wolf, Helga Königsdorf, Irmtraut Morgner, Sarah Kirsch und die Dokumentarliteratur von Maxie Wan-



der, deren Buch »Guten Morgen, du Schöne« (1977) wie ein Komet einschlug und interessanterweise vom Fernsehen der DDR verfilmt wurde, u.a. von Vera Loebner. Aber das ist eine andere Geschichte, die jedoch in das Umfeld dieser Publikation gehört.

**R.S.:** Zurück zu dem, was das Buch leisten möchte. Beigelegt ist eine Doppel-DVD mit teilweise selten gezeigten Filmen: Eva Fritzsches *DIE BRÜCKE VON CAPUTH* (1949), Marion Kellers *KINDERGÄRTEN* (1951), Ingrid Reschkes *KENNEN SIE URBAN?* (1970) oder Tamara Trampes *ICH WAR EINMAL EIN KIND* (1986) und viele andere. Die DEFA-Stiftung hat diese Filme restauriert und digitalisiert.

**C.K.:** Dem Buch sollten nicht nur wissenschaftliche Analysen folgen, sondern auch viele Aufführungen und Retrospektiven. Ich würde mir sehr wünschen, dass die Filme im Kino, für das sie gemacht wurden, gezeigt werden. – Das Buch hat zwei Kraftfelder. Auf der einen Seite die geborgenen und wiederentdeckten Filme, auf der anderen Seite wird (fast) ein ganzes Jahrhundert an weiblichen Biografien aufgeblättert – mit allen gesellschaftlichen Umbrüchen des 20. Jahrhunderts bis in das Jahr 1992, in dem viele der Werkverzeichnisse abrupt enden. Die »Berufsvielfalt«, die sich danach zeigt, trägt teilweise tragische Züge. Viel Potenzial kam mitunter nicht mehr zum Tragen. Manche arbeiten als Übersetzerinnen, einige sind in die Sozialarbeit gegangen oder in ganz andere filmfremde Bereiche.

**R.S.:** Ich habe übrigens an keiner Stelle herauslesen können, dass es in der DDR eine Art Frauenfilmbewegung gegeben hätte wie in der Bundesrepublik.

**C.K.:** Es gab tatsächlich keine Bewegung. In dem bemerkenswerten Buch »Fantasie und Arbeit – eine biografische Zwiesprache«, in dem die DEFA-Regisseurin Iris Gusner und die westdeutsche Filmemacherin Helke Sander Fragen ihrer Herkunft, Ost-West-Erfahrungen und ihre Filme reflektieren, erwähnt Iris Gusner, dass sie und Evelyn Schmidt, die beiden Spielfilmregisseurinnen, sich nicht solidarisiert haben. Das Pendant im Dokumentarfilmstudio sind Petra Tschörtner und Helke Misselwitz, die wiederum eine enge Freundschaft miteinander pflegten. Frauen solidarisieren sich nicht automatisch untereinander. Frauen bevorzugten (und bevorzugen) im Drehstab oft die Zusammenarbeit mit Männern, weil sie sich dann offenbar abgesicherter fühlten. Wobei man erwähnen muss, dass es bei der DEFA keine einzige Kamerafrau gab. Das eint Ost und West, ändert sich aber gerade in der gegenwärtigen Generation von Filmemacherinnen.

Meines Wissens hatten in der DDR die wenigsten eine genauere Kenntnis über die feministische Filmbewegung im Westen; mir zumindest war außer Margarethe von Trotta's Filmen, die auch in der DDR zu sehen waren, nichts bekannt. Die Frauen in der Bundesrepublik hatten mit ganz anderen Problemen zu kämpfen, zum Beispiel, dass überhaupt erst einmal Kinderbetreuungsmöglichkeiten geschaffen werden. Frauen konnten bis in die 1970er Jahre nicht einmal eigenständig eine Wohnung mieten, kein Bankkonto eröffnen oder bestimmte Berufe ergreifen ohne das Einverständnis ihrer Ehemänner. Diese Unterschiedlichkeit der Probleme in West und Ost war es auch, die 1989 dazu führte, dass es nur selten zu einer direkten Zusammenarbeit kam.

Die Frauen aus der DDR waren irritiert über das Vokabular und die Radikalität der Frauen aus dem Westen. Verheiratet und mit Kindern fühlten sie sich im Vergleich zu ihnen »konservativ«. Das bringt mich zu einem Unterschied, der mir im beruflichen Selbstverständnis gravierend scheint: Bei der DEFA sprach man vom »Regisseur« (alle Berufsbezeichnungen wurden nur männlich benannt), im Westen und heute spricht man von »Filmemacherinnen«. Diese feine Verschiebung meint: Das eine ist ein Beruf und das andere umfasst künstlerisches Arbeiten. Viele DEFA-Regisseurinnen haben Auftragsfilme erstellt, ob in der Animation oder beim populärwissenschaftlichen Film. Die westdeutsche Frauenbewegung war zersplittert, wurde oft angefeindet, es gab ein gewisses Abgrenzungsverhalten; das konnte und kann ich nicht nachvollziehen. Dabei muss ich bzw. meine Generation anerkennen, dass wir von ihren Debatten und Forderungen der 1970er und 1980er Jahre heute sehr profitieren. Dinge, die wir als selbstverständlich nehmen, wurden mühsam erstritten. Was die Frauen aus der DDR eingebracht haben, das ist ein anderes Selbstbild. Es ist vor allem die Selbstverständlichkeit, mit der die Frauen sich über ihren Beruf definierten, wie sie Arbeit und Kinder zu vereinbaren wussten, auch wenn das oft mit Entbehrungen verknüpft war. Geschieden zu sein und alleinerziehend bedeutete keine gesellschaftliche Ächtung. Über all das müsste man viel präziser sprechen, als es an dieser Stelle möglich ist. Zum Beispiel wie viel mehr körperlich schwere Arbeit seinerzeit noch die Regel war, über welchen Lebensstandard und über welche Ansprüche an das Leben wir sprechen. Da muss man sich in die Zeit zurückversetzen und Ähnlichkeiten sowie Unterschiede in beiden deutschen Staaten berücksichtigen.

**R.S.:** All diese Themen finden sich in den DEFA-Filmen wieder, gerade auch in den Spielfilmen von Konrad Wolf, Heiner Carow, Herrmann Zschoche, Erwin Stranka, Frank Vogel, in SOLO SUNNY, BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET, BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR, SABINE WULFF, DAS SIEBENTE JAHR ...

**C.K.:** Ulrich Plenzdorf sagte mir einmal in einem Interview kurz vor seinem Tod, es sei einfacher, Filme über Frauen zu machen, weil sie mehr am Sozialismus zweifeln durften als die männlichen Protagonisten. Sie waren die interessanteren Figuren, während die Männer stärker auf ihre Rolle als Stellvertreter in den Klassenkämpfen festgelegt waren. Sie mussten die Vorbildfunktion erfüllen, »positive Helden« sein, die mit den Produktionsverhältnissen und Widrigkeiten, die sich dem Sozialismus in den Weg stellen, ringen. Dahingegen hatten Schauspielerinnen wie Jutta Hoffmann, Angelica Domröse und Renate Blume etwas »Irrlichterndes« und Schwebendes. Sie verkörperten den Traum von der Utopie, quasi die »romantische Variante« des Sozialismus. Den Frauen in der auch durchaus patriarchal geprägten Gesellschaft wurde grundsätzlich weniger »politische Reife« zugetraut, man hielt sie für naiver und hat ihnen Fragen und Widersprüche leichter verziehen. Die Frauenfiguren haben die Zensur leichter passieren können. Die Männer waren in den Augen der Funktionäre diejenigen, die das System tragen und fortsetzen müssen; das Grüblerische und Zerrissene eines Hamlets war nicht gern gesehen.

Das Argument, männliche Regisseure hätten bei der DEFA die stärksten Frauenfilme gemacht, kann man erst einmal so stehen lassen. Aber man muss auch entgegenhalten, dass insbesondere beim Spielfilm Stoffe von Regisseurinnen verhindert wurden. Stoffe über »starke« Frauenfiguren, die vielleicht auch etwas über ihre Schwäche hätten erzählen können. Helke Misselwitz durfte erst nach der Wende Spielfilme realisieren.

Was die Zeichnung von Frauenfiguren betrifft, lässt sich aus heutiger Perspektive auf die DEFA-Filme noch ein anderer Befund feststellen, und das gilt für die Filme der Regisseure wie Regisseurinnen im Spielfilm gleichermaßen: Sie würden durchweg den sogenannten Bechdel-Test bestehen. Darin wird – kurz gesagt – anhand von vier Fragen aktuelles Kino auf weibliche Stereotypisierungen hin untersucht: Gibt es mindestens zwei Frauenrollen? Sprechen sie miteinander? Unterhalten sie sich über etwas anderes als einen Mann? Haben diese Frauen einen Namen?<sup>2</sup> Was man den DEFA-Filmen zugutehalten muss: Es ging stets um die genaue soziale Verortung. Eine zweischneidige Sache, denn damit war auch immer verbunden, dass der Platz in der Gesellschaft genau definiert ist. Eine Protagonistin wie in *DAS FAHRRAD*, die sich all dem verweigert, war nicht vorgesehen.

**R.S.:** Das lässt sich als Charakteristikum der meisten DEFA-Filme festhalten: die genaue Zeichnung von Arbeitswelten, das gilt für Frauen und Männer,

---

<sup>2</sup> Siehe <https://de.wikipedia.org/wiki/Bechdel-Test>.

und der damit verbundenen Konflikte, wie das vorher und nachher nie wieder in Filmen passiert ist. Ich denke da z.B. an das Frauenkollektiv im Glühlampenwerk in ALLE MEINE MÄDCHEN von Iris Gusner nach einem Szenarium von Gabriele Kotte, in dem die einzelnen Figuren sehr differenziert angelegt sind, und an die von Lissy Tempelhof so wunderbar gespielte Meisterin und ihr Geheimnis, das der Film nach und nach lüftet. Was ich erst jüngst erfahren habe: Den Film sollte, dramaturgisch betreut von Tamara Trampe, ursprünglich ein Mann drehen, der Dokumentarist Heinz Brinkmann. Es wäre sein erster Spielfilm gewesen, aber ihn hat wohl im letzten Moment der Mut verlassen. Das Gedankenspiel ist interessant, beide Filme zu vergleichen: den von Iris Gusner gemachten und den von Kotte, Trampe und Brinkmann gedachten, der, wie Tamara Trampe berichtet, sehr viel spröder, dunkler, ernster, »polnischer« hätte werden sollen.

**C.K.:** Die genaue Zeichnung von Arbeitswelten gibt es auch bei KASKADE RÜCKWÄRTS, wo es um eine Schaffnerin geht, und in DIE TAUBE AUF DEM DACH mit einer Baustellenleiterin im Mittelpunkt. Aber man muss ehrlicherweise hinzufügen, dass das DDR-Publikum im Kino nicht immer seine eigene Arbeitswelt gespiegelt sehen wollte. Das war gut gedacht, und wir finden das im Nachhinein auch wichtig und wertvoll, aber das hat nicht immer die Kasse zum Klingeln gebracht. Da war ALLE MEINE MÄDCHEN ein Ausnahmefall, sicher weil in der Solidarisierung der jungen Frauen untereinander auch etwas Aufmüpfiges, ja Rebellisches mitschwang. Ebenfalls möchte ich erwähnen, dass die Dokumentarfilme, die aus heutiger Sicht einen gleichrangigen Stellenwert einnehmen, ganz im Schatten der Spielfilme standen. Der AUGENZEUGE, die DEFA KINOBOX und die kurzen Dokumentarfilme waren Beiprogramm und wurden oft nur als solches wahrgenommen.

**R.S.:** ... es sei denn in den Filmklubs, an den Universitäten und Hochschulen. Ich erinnere mich, dass die Filme von Helke Misselwitz in den 1980er Jahren dort eine wichtige Rolle gespielt haben.

**C.K.:** Die wenigen Filmklubs und Studiokinos haben diese Filme tatsächlich anders herausgehoben. Aber wie viele gab es davon? Nur in den größeren Städten je ein Studiokino. Diese Orte waren Refugien und enorm wichtig, aber doch mehr den Eingeweihten vorbehalten.

**R.S.:** Auf eine Ausnahme-Frau möchte ich noch hinweisen. Annelie Thorndicke, die eine gläubige Kommunistin gewesen ist, als pommersches Flüchtlings-

mädchen hineingewachsen in die DDR, auf der Welle Walter Ulbrichts in den Anfangsjahren der Aufbau-Euphorie mitgeschwommen bis hin zum Nationalpreis und dem Leninpreis – mit ihrem Mann Andrew zusammen stets ein Regiepaar. Sie hatten mit ihren Filmen ein Millionenpublikum, wenngleich oft ein organisiertes. Die Titel sind ja Legende: DU UND MANCHER KAMERAD, UNTERNEHMEN TEUTONENSCHWERT, DAS RUSSISCHE WUNDER. Das sind keine Frauenfilme, es sind politische Filme, sehr wirkungsvolle Propagandafilme. Über die Hintergründe des Zweiten Weltkriegs, über Kriegsverbrecher, die in der Bundesrepublik ungeschoren davorkamen, über das Erstarken der Sowjetunion zur Weltmacht. Annelie Thorndike hat das Geld des Staates genommen, um dem Staat wieder etwas zurückzugeben, sie wurde innerhalb des Studios groß und mächtig, bis es, nach der Ära Ulbricht, zum Absturz kam. Im Grunde müsste über ihr Leben, ihre DEFA-Gruppe 67 noch einmal ein eigenes Buch erscheinen, ohne Häme, ohne Schmach, es ist ein Jahrhundertleben. Sehr aufregend, auch sehr tragisch.

**C.K.:** Wenn wir über Propagandafilme reden, kann man auch Traute Wischnewski nennen, die innerhalb des privilegiert arbeitenden Heynowski & Scheumann-Studios für den Schnitt zuständig war, oder Ella Ensink ...

**R.S.:** ... die das Pech hatte, dass ausgerechnet ihre Regiearbeit BAUMEISTER DES SOZIALISMUS zum 60. Geburtstag von Walter Ulbricht nicht aufgeführt wurde. Nach dem Tod Stalins war der Personenkult um Ulbricht für kurze Zeit in Verruf geraten, und der abendfüllende Film, zu weiten Teilen eine Kompilation aus vorhandenem Material, geriet unter Verschluss.

**C.K.:** Ich habe einen großen Respekt entwickelt für jene Regisseurinnen, die im »unsichtbaren« Teil des DEFA-Studios, im populärwissenschaftlichen Bereich, Lehr- und Industriefilme gedreht haben. In meinem Gespräch mit Käte Conen wurde mir bewusst, wie genau sie sich jeweils in die technischen Prozesse einarbeiten musste – und dann oft noch versucht hat, eine kleine Humoreske in die eher trockenen Sujets einzuarbeiten. Frauen und Technik, das muss sich nicht ausschließen.

Der populärwissenschaftliche Film jedenfalls kommt mir vor wie eine Parallelwelt im Windschatten jener DEFA, die mir bislang geläufig war, mit eigenen Festivals, ästhetischen Anschauungen (die Geschichte reicht ja bis zu Walther Ruttmann zurück) und Auslandsbeziehungen. Auch vergleichbar mit dem Trickfilmstudio in Dresden, das nicht ganz so stark unter Beobachtung stand, zumal Animation gemeinhin mit Kindern und einer gewissen

Harmlosigkeit assoziiert wird, was sich die Regisseure und Regisseurinnen zunutze machten, indem sie Kritik und Satire in Parabeln und im Gewand des Kinderfilms versteckten. In diesen beiden Studios gibt es unbedingt noch Schätze zu bergen.

**R.S.:** Haben wir die Frage nach einer »weiblichen Handschrift« damit beantwortet?

**C.K.:** Wir haben, so zeigen es die Porträts, mit sehr verschiedenen Biografien, Ansprüchen, Sachzwängen, mit Mutlosigkeit und Mut zu tun. Wer konnte sich wo wie durchboxen? Im Spielfilmstudio wurden einschließlich der Kinderfilme jährlich rund 16 Filme produziert, es waren aber rund vierzig Regisseurinnen und Regisseure angestellt. Aus den Gesprächen mit den Regisseurinnen ist überliefert, dass ihnen vielerorts kein Vertrauen, sondern eher Geringschätzung entgegentrat. Sätze wie »Frauen machen keine Filme ... in der Sowjetunion geht das nicht, hier also auch nicht ... beweisen Sie sich erst einmal ...« wurden ihnen von höchster Stelle vorgehalten – und dabei übersehen, dass Larissa Schepitko und Kira Muratowa Regisseurinnen von Weltrang waren.

**R.S.:** Wobei das eben auch Ausnahmen waren, auch im sowjetischen Kino dominierten die Männer ... – Wenn wir von »weiblicher Handschrift« reden, wäre es mir wichtig hervorzuheben, dass es schon sehr viel ist, wenn ein Regisseur oder eine Regisseurin es überhaupt vermochte, eine *eigene* Handschrift zu finden.

**C.K.:** Jede Künstlerin und jeder Künstler, die oder der den Anspruch auf eine eigensinnige Erzählweise anmeldete, hatte es in der DDR bzw. bei der DEFA schwer genug. Und auch heute, unter gänzlich anderen gesellschaftlichen Bedingungen, ist und bleibt es eine Herausforderung, die eigene Handschrift zu finden und durchzusetzen. Aber unter dem Strich sage ich »Ja«. Es gab sie bei der DEFA, die Filme mit einer *eigenen weiblichen* Handschrift. Und manche schreiben sie noch fort.

Berlin, im November 2018

»Die eigene Handschrift« aus: Cornelia Klauf / Ralf Schenk (Hg.):  
**Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme**  
ISBN 978-3-86505-415-9  
© 2018 DEFA-Stiftung / Bertz + Fischer Verlag | [www.bertz-fischer.de](http://www.bertz-fischer.de)