

Idee und Aufbau des Sammelbands

Dieses Buch handelt vom politisch oft unterbrochenen Leben und vom ununterbrochen durch gesellschaftliche Verantwortung inspirierten Film- und Theaterwerk des bulgarisch-deutschen Regisseurs und Autors, Nationalpreisträgers und Mitglieds der Akademie der Künste, Slatan Dudow (1903–1963). Zu seinen Lebzeiten gelang es ihm, sich insbesondere mit seinen Spielfilmen einen bekannten, gleichermaßen geachteten wie umstrittenen Namen zu machen: Ein Name, der wie kaum ein anderer mit politisch eindeutig parteiergreifender Kunst verbunden ist, über den man heute aber nur noch eher selten spricht. Grund genug, diesen – wie es in der DDR nach seinem Tod oft wiederhallte – »Begründer des sozialistischen Films« und sein Œuvre einer umfangreichen Betrachtung zu unterziehen. In ganz unterschiedlichen Perspektiven möchten die Beteiligten dieses Bandes erörtern, wie sich Dudows künstlerische Auffassungen und gesellschaftspolitische Ideale entwickelten, wie sie unauflösbar miteinander verschmolzen, welchen Ausdruck und welche Themen sie fanden oder auf welche Weise sie sich von den oft wechselnden Lebensumständen und öffentlichen Diskussionen inspirieren ließen. Dabei reicht der zweifellos im Vordergrund stehende filmhistorische Blick nicht aus, um unserem Interesse an Dudows ungewöhnlich starker Bindung von Kunst und Politik, an den Synergien und Differenzen zwischen literarischem, Theater- und Filmschaffen, aber letztlich auch an der brennenden Frage nachzukommen, wie aktuell sein Werk für heutige Diskurse eigentlich noch ist und worin nach wie vor dessen Wiedererkennungs- und Wiederentdeckungswert besteht.

Die Idee zu diesem Projekt geht zurück auf unseren Mitherausgeber Ralf Schenk. Da er selbst nicht mehr mit einem eigenen Beitrag zu Wort kommen kann, möchten wir ihm an dieser Stelle die Gelegenheit geben, Slatan Dudow in seinem überaus schillernden, manchmal auch berüchtigten Charakter vorzustellen.

»[D]er Mann war ein monomanischer Perfektionist (und Vegetarier). Einstellungen hat er unzählige Male wiederholen lassen und Drehpläne regelmäßig überzogen. Dudow-Filme kosteten stets mehr als geplant, gerieten aber auch oft zum gesellschaftlichen Ereignis. Slatan Dudow war der Mann, der gemeinsam mit Brecht KUHLE WAMPE (1932) gedreht hatte – er galt als Garantie dafür, dass das DEFA-Kino ins Gespräch kam. [...] Siegfried Kracauer nannte KUHLE WAMPE den ersten und letzten Film der Weimarer Republik, der sich definitiv zum Kommunismus bekannte. Um den Film tobte 1932 eine Zensurschlacht; die Nazis verboten ihn ein Jahr später. Dudow flüchtete nach Frankreich und in die Schweiz.

Erst nach seiner Rückkehr nach Berlin im Frühsommer 1946 konnte Dudow wieder als Regisseur arbeiten, bei der DEFA. [...] [Seine] Filme waren von der aufrichtigen Hoffnung getragen, dass die DDR der bessere deutsche Staat und die einzige Alternative zur Nazivergangenheit sei. Für diesen Glauben ließ sich der Regisseur auch tadeln, wie im Fall von FRAUENSCHICKSALE – hier störten sich die Funktio-

näre an der Figur des Verführers aus dem Westen und forderten einen ›positiven Helden‹. Wolfgang Kohlhaase [...] hat einmal gesagt, dass Dudows Entwürfe stets größer gewesen seien als die fertigen Filme. Tatsächlich wirkten Dudows Regiearbeiten didaktisch, sobald in ihnen die neue ›Moral‹ zelebriert wurde.«¹

Mit seinem Film *KUHLE WAMPE*, dem wohl bekanntesten Beispiel proletarischer Filmkunst in der Weimarer Republik, hat Dudow in der Tat national wie international Filmgeschichte geschrieben. Vielfach wird sein Name dabei jenem Bertolt Brechts nachgeordnet, mit dem ihn eine jahrzehntelange, keineswegs spannungsfreie künstlerische Partnerschaft verband. Allzu häufig wird dabei übersehen, dass Dudow mehr war als ein »Brecht-Mann« und sein Schaffen einen durchaus eigenständigen Korpus bildet, der in den politischen und sozialen Auseinandersetzungen der 1920er Jahre seinen Ausgang nahm und in der Nachkriegszeit im sozialistischen Realismus mündete.

Ralf Schenk verfasste seine Zeilen zu Dudows 100. Geburtstag am 30. Januar 2003 und mit ihnen bereits jene Kerngedanken, die den Ausgangspunkt unserer Arbeit bildeten. Ingeheim, so glauben wir, hatte er schon damals vor, ein Buch über Slatan Dudow zu schreiben: Gegen das erkennbare Desinteresse an dessen Person und seinem Werk nach der deutschen Wiedervereinigung, nicht nur, um all den weitverbreiteten Bonmots, Anekdoten und den wenigen frühen Forschungen zu Dudow nachzuspüren, sondern auch, um mit neuen Quellen weitere Aspekte über sein Leben und Werk zu entdecken.

Angesichts all der unterschiedlichen Perspektiven und Nuancen in den Beiträgen von über dreißig an diesem Band beteiligten Autorinnen und Autoren fällt ein übergreifendes Resümee schwer. Womöglich eint sie alle die Intuition, einem Œuvre gegenüberzustehen, dessen Kern stets in einem gegenwärtigen sozialen Problem besteht, das sowohl an seine historischen Ursachen und Verursachenden sowie an eine kollektive Lösung gebunden wird. Politisch gelenkt wird diese Lösung oft über einen unerschütterlichen sozialistischen Optimismus, der im Prozess wiederum dialektisch ist: Die Markierung und die Überwindung von Widersprüchen bilden sein Relais. Künstlerisch soll er – zumindest dem Anspruch nach – immer konkret, lebensnah und nie emotionslos gestaltet werden. Dabei zentral ist das Lachen, sowohl in seiner heiteren, vorzugsweise aber in der bösen, aufklärenden und entlarvenden Funktion, formiert in Satire und Komödie. Dudows Themen sind soziale Missstände wie die Armut der Arbeitenden und Arbeitslosen, ihre kapitalistische Ausbeutung, die Irrtümer und Verblendungen der Klein- und Großbürger, die Gefahren des Nationalsozialismus und der drohenden Wiederfaschisierung sowie das durch diese evozierte antifaschistische Handeln, die Unmenschlichkeit des Krieges, die Konfrontation von Wiederaufbau und Remilitarisierung, die gesellschaftliche Bedeutung der Gleichstellung und Emanzipation der Frau oder die Chancen einer selbstbewussten Jugend vor

1 Ralf Schenk: Großartige Entwürfe. In: Berliner Zeitung, 30.1.2003.

dem Hintergrund von Generationskonflikten und im Wissen historischer Verantwortung. Dudow will dabei Situationen zeigen, in denen sich ein möglichst breites Publikum wiedererkennt, sowohl im Einzelschicksal als auch im Geflecht der gesellschaftlichen Verhältnisse, der darin enthaltenen Spannungen und Hoffnungen. Diese Darstellungen schöpft er aus den heterogenen Lebenswelten vor den geopolitisch aufgeladenen Zeithorizonten der Weltwirtschaftskrise am Vorabend der Hitlerherrschaft, des Zweiten Weltkriegs und der innen- wie außenpolitischen Entwicklungen nach 1945. Dabei gilt Dudow vielen als eigensinnige, kompromisslose, lautstarke, freimütige und streitlustige Persönlichkeit, deren Werk kontinuierlich Debatten über ideologische Fragen und ästhetische Aspekte sowie zu produktionsökonomischen und -technischen Prozessen auslöste.

Leben und Werk

Der erste Teil des Bandes beginnt mit fünf Beiträgen über die einzelnen Lebensabschnitte Slatan Dudows und setzt dabei unterschiedliche Schwerpunkte, die seine persönliche, politische und künstlerische Entwicklung als Regisseur und Autor erörtern.

Zunächst gibt Alexander Donev einen Einblick in Dudows Kindheit und Jugend im damals bulgarischen Zaribrod und in Sofia (1903–1922) und verdeutlicht, welchen Einfluss die familiäre Herkunft, die Schulzeit, das ihn umgebende Kulturleben und nicht zuletzt die politischen Ereignisse im Land auf die Überzeugungen und Ideen des jungen Dudow ausüben. Dass sein Umzug nach Berlin 1922 mit dem Wunsch verbunden ist, Schauspiel zu studieren, und seine Aufmerksamkeit zunehmend dem Kinofilm gilt, zeigen bisher unbeachtete Manuskripte sowie frühe Beiträge für die bulgarische Zeitschrift »Našeto kino«, in denen zugleich erste Spuren des Interesses am Regieberuf deutlich werden.

Anschließend widmet sich Günter Agde wesentlichen Aspekten und Momenten von Dudows thematischer, ästhetischer und handwerklicher Entwicklung zum Filmregisseur im Berlin der Weimarer Republik von 1922 bis 1933. Hierzu gehören etwa sein Studium an der Hochschule für dramatische Kunst bzw. am Theaterwissenschaftlichen Institut der Berliner Universität, frühe Bühnen- und Filmarbeiten sowie einflussreiche Begegnungen unter anderem mit Erwin Piscator, Sergej Eisenstein und Wladimir Majakowski und ihren Werken. Ein Hauptaugenmerk des Beitrags liegt auf der Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht, wobei insbesondere mit Dudows erstem Spielfilm *KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT* (1931/32) erste Differenzen hinsichtlich der künstlerischen Gestaltungsideen herausgearbeitet werden, die sich bereits in den Konzeptions-, Realisierungs- und Zulassungsphasen des Films abzeichnen.

Nach der Machtübernahme der NSDAP und der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 wird *KUHLE WAMPE* wegen seiner eindeutigen und vermeintlich »staatsgefährdenden« politischen Botschaft zur Solidarisierung der Arbeiterklasse endgültig verboten. Trotz zweimaliger Verhaftung beginnt

Dudow Anfang 1934 die Arbeit an der kapitalismuskritischen Gesellschaftssatire SEIFENBLASEN (1934/35), dem wohl einzigen im Untergrund gedrehten Spielfilm in der Zeit des Nationalsozialismus, den er nur unter großen Schwierigkeiten umsetzen kann. Letztlich sieht er sich gezwungen, Deutschland im Herbst 1934 zu verlassen, den Film in Frankreich fertigzustellen und fortan unter Exilbedingungen in Paris zu leben.

In einem gemeinsamen Beitrag gehen die Herausgeber der Frage nach, wie Dudow dort in den Jahren 1934 bis 1939 unter herausfordernden Lebensumständen seinen Anspruch sozialkritischer Kunst zunehmend mit einem zum Handeln aktivierenden Appell gegen die nationalsozialistische Entwicklung in Deutschland und überhaupt gegen die totalitären und kriegsverheißenden Tendenzen in Europa verbindet. Der Vertrieb seiner Filme soll dieses politische Engagement nicht nur tragen, sondern die materielle Grundlage weiterer Arbeiten generieren. Hierzu gehören nicht realisierte Filmvorhaben wie »Der Feigling«, »Die Hand, die nicht grüßen durfte« oder »Das wahre Gesicht Hitlers« ebenso wie das Hörspielprojekt »Der Flüstermaxe« oder seine viel beachteten Uraufführungen von Brechts politischen Bühnenstücken »Die Gewehre der Frau Carrar« und »Furcht und Elend des Dritten Reiches«. In all diesen Arbeiten wird die markante Entwicklung von Dudows realistischer und optimistisch in die Wirklichkeit eingreifender Kunstauffassung deutlich, die sich in dieser Zeit vor allem auch als Kritik an der Avantgarde kristallisiert, aber nicht weniger ist als ein zentrales wegbereitendes Scharnier seines gesamten Œuvres.

Mit Kriegsbeginn spitzt sich Dudows Lage drastisch zu, er wird polizeilich beobachtet, im Frühjahr 1940 festgenommen, aus Frankreich ausgewiesen und erreicht nach einem viermonatigen Aufenthalt im faschistischen Italien schließlich die Schweiz. Nicky Rittmeyer zeichnet in seinem Beitrag unter Heranziehung bisher nicht zugänglicher Quellen die dort wechselvolle Lebenssituation Dudows während seines sechsjährigen Exilaufenthalts nach. Seine gescheiterten Bemühungen um eine Ausreise in die USA und nach Mexiko finden dabei ebenso Beachtung wie die zahlreichen Schwierigkeiten, die einer Etablierung Dudows im Schweizer Film- und Theaterbetrieb entgegenstehen. Dass sein Aufenthalt in der Schweiz dennoch bedeutend für sein späteres Schaffen ist, zeigen seine Versuche sich als Komödienautor eine eigenständige künstlerische Position zu erarbeiten. Ein weiterer Schwerpunkt ist Dudows vielfältiges kulturpolitisches Engagement in den Jahren 1945/46, sei es in der »Bewegung Freies Deutschland«, beim Aufbau einer Filmgruppe unter dem Dach der »Vereinigung zur Wiedergründung der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen« oder beim Internationalen Filmkongress in Basel, wo er mit Nachdruck an die gesellschaftliche Verantwortung eines jeden einzelnen Filmschaffenden appelliert.

Mit Dudows Ankunft in Ost-Berlin beginnt 1946 ein neuer Lebensabschnitt. Zentrum seines Schaffens wird die DEFA, bei der er nach einem durchaus schwierigen Neuanfang sechs Spielfilme realisieren und als künstlerischer Beirat sowie Leiter der Künstlerischen Arbeitsgruppe »Berlin« die künstlerische und ideologi-

sche Ausrichtung der Filmproduktion mitgestalten kann. Auch in anderen wichtigen Kulturinstitutionen wie der Deutschen Akademie der Künste und dem »Club der Filmschaffenden« nimmt Dudow mit großer Autorität an diesem zentralen Diskurs in der DDR teil. Der Beitrag von René Pikarski erörtert zudem, wie sich Dudows Themen der Emanzipation der Jugend und der Frau oder der Aktualisierung antifaschistischer und sozialistischer Ideen während des Kalten Krieges stets am Problem des attraktiven politischen Gegenwartsfilms orientieren und um die Frage kreisen, wie das »Typische« im sozialistisch-realistischen Film gestaltet und insbesondere über die Satire und Komödie integriert werden kann. Gerade weil Dudows Beiträge oft in eine Spannung zur Kulturpolitik geraten, lohnt sich ein abschließender Blick auf die postumen Reflexionen über ihn und sein Werk.

Die folgenden Essays widmen sich einzelnen zentralen Themen und Werken Dudows. Da er nicht allein als Filmemacher, sondern auch als Theaterautor und -regisseur reüssierte, setzt sich Doris Meierhenrich kritisch mit Dudows eigenen Bühnenstücken auseinander. In den Komödien »Der Feigling«, »Der leichtgläubige Thomas«, »Das Narrenparadies«, »Der Weltuntergang« und »Der Hauptmann von Köln« zeigt sich unter anderem Dudows dramaturgischer Anspruch, sich durch die stärkere Berücksichtigung von Emotionen und die Betonung der positiven Auflösung der Handlung von Brechts epischem Lehrtheater und einem rationalistisch-kritischen Realismus abzugrenzen: Ein Anspruch, der schon während der Zusammenarbeit der beiden in Berlin und während der Exilzeit in Paris klar erkennbar ist, doch längst nicht reibungsfrei umgesetzt wird.

Wenig Beachtung fand bisher Dudows erste Filmregie beim Kurzfilm ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNTE (1930). Der Diskussionsbeitrag von Evelyn Hampicke wirft einen eigenen Blick auf Entstehungsgeschichte, Rezeption und Überlieferung des Films und die Art und Weise, wie er Armutssituationen und die sozialen Gegensätze der Weimarer Republik in Abgrenzung zu anderen zeitgenössischen Filmen darstellt. Gefragt wird außerdem danach, wie sich die agitatorische Wirkung des Films über Montagetechniken, Kameraperspektiven und das Wechselspiel zwischen inszenierten und dokumentarischen Aufnahmen entfaltet.

Dudows erster Spielfilm KUHLE WAMPE ist heute ohne Zweifel gut erforscht, doch gibt es bisher unzugängliche Dokumente aus dem Slatan-Dudow-Archiv in der Berliner Akademie der Künste, mit denen Jeanpaul Goergen einen tiefergehenden Einblick in einige Aspekte der Produktionsgeschichte und der Überlieferung ermöglicht. Dies betrifft unter anderem die Frage, warum im unmittelbaren Vorfeld des Kinostarts von KUHLE WAMPE das »Filmstudio 1931« – und nicht die die Prometheus- oder Praesens-Film – als Produzent proklamiert wird und wie dabei der Kollektiv-Gedanke sowie Dudows Anspruch eine Rolle spielen, einen Film jenseits der etablierten Industrie herzustellen. Bislang unbekanntere literarische Vorstufen zeigen zudem, anhand welcher Details bei den Figuren, Handlungsarten und -verläufen sich diese Neuartigkeit während der Kollektivarbeit sowohl inhaltlich wie gestalterisch entwickelt. Bemerkenswert ist, dass sich hier

ein gegenüber den Vorschlägen seiner Kollegen kompromissbereiter Dudow zeigt; ein Vermögen, das man ihm später gern abspricht.

Anschließend betrachtet Thomas Tode die drei ersten Filme Dudows unter der Fragestellung, auf welche Weise das vor allem durch die Weltwirtschaftskrise verursachte Problem der Arbeitslosigkeit in der Weimarer Republik im Vergleich zu anderen Filmen dieser Zeit dargestellt wird und wie sich deren Gestaltung zu den zeitgenössischen Vorstellungen und ideologischen Perspektivierungen der Arbeitslosen verhält. Gerade weil Dudow dieses Problem gleich in drei unterschiedlichen Formaten adressiert – dokumentarisch in *ZEITPROBLEME*, dramatisch in *KUHLE WAMPE*, satirisch in *SEIFENBLASEN* –, zeigen sich zwischen filmischer Beobachtung und nachgestellter, arrangierter, symbolhafter oder gar überzeichneter Inszenierung Dudows ebenso vielfältige wie wegberaubende Versuche, politische Argumente und Botschaften künstlerisch auszudrücken.

Auch bei der DEFA ist und bleibt Dudow ein politischer Künstler, seine Filme *UNSER TÄGLICH BROT* (1949), *FAMILIE BENTHIN* (1950), *FRAUENSCHICKSALE* (1951/52), *STÄRKER ALS DIE NACHT* (1954), *DER HAUPTMANN VON KÖLN* (1956) und *VERWIRRUNG DER LIEBE* (1958/59) provozieren fast durchgängig die öffentliche Kritik. Andreas Kötzing behandelt in seinem Beitrag die oft unterschiedlichen zeitgenössischen Reaktionen, stellt ihnen die diskussionsfreudigen Erwiderungen Dudows gegenüber und erläutert, wie kulturpolitische Kontexte und wichtige gesellschaftliche Ereignisse die Wahrnehmung, Annahme und Ablehnung von Dudows Filmen hinsichtlich ihrer vermeintlich realistischen Gestaltung sozialrelevanter Themen und typischer Figuren prägen.

Einer der Filme, die auf ein überwiegend positives Echo stießen, ist das Widerstandsdrama *STÄRKER ALS DIE NACHT*. Detlef Kannapin zeigt, warum der Film zu Unrecht in Vergessenheit geraten ist und dass er durchaus ein gleichermaßen kritisches wie exemplarisches Diskussionsangebot für den aktuellen Diskurs über Antifaschismus bereitstellt. Dazu gehört eine detaillierte Analyse der Filmhandlung und ihrer dramaturgischen Konzeption, die auch im Vorfeld der Produktion bei der DEFA für Aufsehen sorgte, zumal sie geradewegs in thematischer Konkurrenz zu den beiden Monumentalfilmen *ERNST THÄLMANN – SOHN* bzw. *FÜHRER SEINER KLASSE* (1953/54 bzw. 1954/55, Kurt Maetzig) stattfand. Der Beitrag betont hier die unterschiedlichen Gestaltungswege und den doch gemeinsamen Anspruch, mit einer bestimmten Sichtweise auf die Vergangenheit ein zivilisatorisches Modell zu gestalten.

Das für Dudows Filmwerk zentrale Anliegen, sich für die Emanzipation und Gleichstellung der Frau zu engagieren, findet einen mannigfachen Ausdruck in der Gestaltung bestimmter Frauen- und Männerfiguren sowie ihrer Konstellationen, in denen sich ein ganzes Ensemble von Schicksalen, Kämpfen, Vorurteilen, fragwürdigen Moralvorstellungen und systemischen Ungerechtigkeiten im jeweiligen zeithistorischen Kontext aufspannt und sich stets die sozialistische Utopie als einziger Lösungsweg präsentiert. Stefanie Mathilde Frank erörtert, wie Dudow das Frauenthema mit Rücksicht auf die jeweiligen Umstände und ideolo-

gischen Prämissen seiner Zeit gestaltet, etwa als weibliche Solidarität im proletarischen Klassenkampf, als Engagement beim Wiederaufbau nach dem Weltkrieg oder bei der Polarisierung der vermeintlich besseren Gemeinschaft während des Kalten Kriegs und schließlich als noch immer nicht erledigte, widerspruchreiche Aufgabe der DDR-Gesellschaft.

Da die Musik in Dudows Filmen eine oft nicht bloß untermalende, sondern eigenständige dramaturgische Rolle spielt, widmet sich Peter Rabenalt zentralen Aspekten ihres Einsatzes. Insbesondere die Kompositionen Hanns Eislers und Dudows Sympathie mit dessen ästhetischen Überlegungen zum Kontrapunkt sorgen in den Filmen *KUHLE WAMPE* und *UNSER TÄGLICH BROT* für eine charakteristische Komplementierung und Kontrastierung gegenüber Bild, Bildmontage, Dialog und Geräusch. Die Musik erfüllt dabei eine die Filmhandlung und die Zuschauenden aktivierende Funktion, die weit über das bekannte »Solidaritätslied« hinausreicht. Unter den Produktionsbedingungen im DEFA-Studio wird Eisler letztlich aber auch Konzessionen machen müssen und sich mit seiner Konzeption schließlich gegenüber anderen Musikkonventionen zurückziehen. Diese Entwicklung deutet sich bereits in *FRAUENSCHICKSALE* an und führt Dudow unter Berücksichtigung der jeweiligen Filmkonzeption zur traditionellen, auf Einfühlung setzenden Komposition Ernst Roters bei *STÄRKER ALS DIE NACHT*, zu einer den satirischen Überhöhungen entsprechenden Musik von Wilhelm Neef bei *DER HAUPTMANN VON KÖLN* und schließlich zu den heiter-ironischen und der Vielfalt der Jugend gerechten Klängen des Eisler-Schülers Wolfgang Hohensee bei *VERWIRRUNG DER LIEBE*.

Vielfach konzentriert sich die Beschäftigung mit Dudows Werken auf deren Beziehungen zur proletarischen Filmkunst und den künstlerischen Prinzipien des sozialistischen Realismus. Jürgen Kasten analysiert einige oft übersehene andere Einflüsse der Kunstmoderne auf die dramaturgische und bildliche Gestaltung von Dudows Filmen, die sich in der Figurenzeichnung, den Handlungsverläufen, im Spiel von Licht und Schatten oder in den Dekorationen und Kameraperspektiven zeigen. So wird deutlich, wie sich Dudows Auffassung von Realismus auch in Abgrenzung zur Avantgarde und zum expressionistischen und naturalistischen Theater und Film entwickelt, die bereits in den frühen Filmen sichtbar wird und sich bei den DEFA-Filmen hin und wieder auf problematische Weise fortsetzt. Exemplarisch dafür sind die studointernen Auseinandersetzungen, ob in einem realistischen Film wie *UNSER TÄGLICH BROT* der Vätermord als zentrales Motiv expressionistischer Dramen einen Platz bekommen kann, und die Frage, mit welchen Stilmitteln Dudow die für ihn zentralen und bewusst von der Wirklichkeit abhebenden Motive wie den synästhetischen Rummelplatz, das rauschhafte Tanzvergnügen oder verschwommene Traumsequenzen gestaltet.

Ein anderer wichtiger Bezugspunkt für Dudows Gestaltung von Filmbildern ist die dramaturgische Funktion der Farbe. Programmatisch notiert er bereits während der Ausarbeitung der Filmidee »Der Feigling« im Pariser Exil, dass die Farbe über eine bloß naturalistische Funktion hinaus eine besondere Komponente

im Film werden müsse, und setzt sich mit der Frage auseinander, wie Farbtöne, Kolorationsmuster und Kontraste dabei helfen können, bestimmte emotionale, aber auch politische Wirkungen zu erzielen. Später wird FRAUENSCHICKSALE der erste gegenwartsbezogene und überhaupt der zweite DEFA-Farbspielfilm in Agfacolor. Josephine Diecke zeigt in ihrer Analyse, wie hier, in DER HAUPTMANN VON KÖLN und in VERWIRRUNG DER LIEBE mithilfe der Farbe Figuren und Figurenkonstellationen charakterisiert und der Symbolcharakter wichtiger Gegenstände und Stimmungen betont werden. Hierbei findet auch der Gegensatz zwischen Ost und West sowie zwischen Kollektivismus und Individualismus seinen Platz: Klassenkampf ist eben auch Farbenkampf.

Dem gegenüber steht Dudows Entscheidung, seinen letzten, durch den Unfalltod unvollendeten Film CHRISTINE (1963/2021) in Schwarz-Weiß zu realisieren. Ralf Dittrich, der die Rekonstruktion des Filmfragments betreute, gibt Einblicke in die Stoffentwicklung, in Dudows Anliegen und Ideen zur inhaltlichen und formalen Gestaltung sowie in die Dreharbeiten. Erläutert wird außerdem, wie sich die DEFA und die am Film beteiligten Personen eine Fertigstellung des Projekts zunächst zwar vorstellten, letztlich aber verwarfen. Nach sorgfältiger Recherche, Prüfung der unterschiedlichen Drehbuchfassungen und einer Bestandsaufnahme des umfangreichen Filmmaterials bietet die Rekonstruktion des Fragments heute die Möglichkeit, sich ein Bild von Dudows letztem Versuch eines gegenwartsbezogenen und um die Gleichstellung der Frau bemühten Spielfilms zu machen.

Die dem Band beigegebenen DVDs bieten drei unterschiedliche Fassungen des CHRISTINE-Fragments, die den komplexen Prozess der Annäherung und Umsetzung an eine von Dudow intendierte Fassung am Filmmaterial nachvollziehbar werden lassen. Neben der Rekonstruktion aus dem Jahr 2021 finden sich eine Arbeitsfassung aus dem Jahr 1963, die kurz nach Dudows Tod erstellt wurde und alle nach Ausmusterung des Materials gedrehten Szenen enthält, sowie eine im Jahr 1974 zusammengestellte Version, die lange Zeit als einzige Sichtungskopie zur Verfügung stand, Dudows grundlegende Konzeption aber nur unzulänglich wiedergibt. Eine zusätzlich auf den DVDs enthaltene Tonbandaufnahme eines Arbeitsgesprächs zwischen Kameramann Helmut Bergmann, Szenenbildner Joachim Otto und Regie-Assistent Heinz Mentel vom 2. November 1963, welche sich im Bundesarchiv erhalten hat, gibt darüber hinaus genauere Einblicke in die Absichten und Intentionen Dudows und ermöglicht so eine tiefere Auseinandersetzung mit seinem letzten Projekt.

Zum Abschluss des ersten Teils macht Günter Agde auf die unrealisierten Filmstoffe aufmerksam, die Dudow in seiner Zeit bei der DEFA konzipierte. Insbesondere die Projekte »Der Weltuntergang«, »Singende Jugend« und »Karl Liebknecht« sind aufschlussreich für Dudows künstlerisches und ideologisches Filmverständnis und spiegeln gerade in den Gründen ihres Scheiterns entscheidende Widersprüche gegenüber den kulturpolitischen Erwartungen und den realpolitischen Entwicklungen. Des Weiteren sind im Slatan-Dudow-Archiv zahlreiche Skizzen zu Filmideen erhalten, die anders als sein realisiertes Filmwerk

eindeutig zeigen, dass Dudows Hauptinteresse durchweg den Satiren galt, in deren Zentrum die bürgerlichen, militaristischen und kapitalistischen Irrtümer der Ewiggestrigen stehen.

Trotz seines Umfangs wird der vorliegende Band nicht allen Forschungsschwerpunkten gerecht, zu denen die verschiedenen Archiv-Konglomerate und Dudows Film-, Theater- und Textarbeiten einladen. Eines der womöglich interessanten Themen wäre eine weitergehende Rekonstruktion der Lebensereignisse Dudows in Deutschland 1933/34, die seinem Exil unmittelbar vorausgehen. Auch zu Dudows viermonatigem Aufenthalt in Italien im Jahr 1940 zwischen seiner Ausreise aus Frankreich und der Ankunft in der Schweiz ist bisher nur wenig bekannt. Hinzu träten die Erforschung der Genese und die Analyse des Films SEIFENBLASEN oder der zahlreichen unrealisierten Filmprojekte während der Zeit seines Exils, die teils als Exposé- oder Manuskriptfassung im »Fonds Slatan Dudow« der Pariser Cinémathèque française und im Berliner Slatan-Dudow-Archiv vorliegen. Allein »Die Hand, die nicht grüßen durfte«, »Die Kriege und ihre Waffen« und »Das wahre Gesicht Hitlers« ermöglichen einen vertiefenden Einblick in Dudows künstlerische Gestaltung antifaschistischer Ideen. Zudem setzt sich Dudow in Paris und der Schweiz theoretisch mit der Abgrenzung des sozialen Films von expressionistischen, impressionistischen und avantgardistischen Gestaltungsprinzipien auseinander, die für ihn die Gefahr bergen, die Wirklichkeit verzerrt wiederzugeben und damit letztlich von den gesellschaftlichen Problemen abzulenken. Einen weiteren Nährboden für Dudows Realismus-Auffassung bietet zudem wohl die Skepsis gegenüber einem Naturalismus, der die sozialen Missstände lediglich abbildet, sich einer künstlerischen Einbettung, Stilisierung und Verdichtung von politischen und ideologischen Lösungswegen jedoch entzieht.

Auch zur Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht ist das letzte Wort keinesfalls gesprochen, wie die in der Cinémathèque française verwahrten Arbeitsmanuskripte zur »Dreigroschenoper«, zum »Dreigroschenfilm« und zu »Die Gewehre der Frau Carrar« sowie ein ausführlicher Briefwechsel in den Pariser Archives nationales zeigen. Ähnlich verhält es sich mit einigen Themenkreisen, zu denen das Slatan-Dudow-Archiv der Akademie der Künste umfangreiche Materialien bietet: Wie hält Slatan Dudow von Berlin aus Kontakt zu seiner Heimat und den Kunstschaaffenden Bulgariens? Wie pflegt er seine Beziehungen zu internationalen Künstlerinnen und Künstlern, teilweise auch durch den »Eisernen Vorhang« hindurch? Auch für detaillierte Filmanalysen zu FAMILIE BENTHIN, DER HAUPTMANN VON KÖLN und VERWIRRUNG DER LIEBE blieb unter dem Anspruch, zunächst ein Übersichtswerk zu edieren, zu wenig Raum. Durch den plötzlichen Tod unseres Mitherausgebers Ralf Schenk mussten einige angedachte Beiträge – etwa zu filmstilistischen Eigenheiten in Dudows Werk im Vergleich mit anderen DEFA-Filmen und -Epochen – entfallen. Ein anderer Aspekt, der nur am Rande Erwähnung findet, ist die Bedeutung von Dudows Frau Charlotte, die ihrem Ehemann in den schweren und herausfordernden Zeiten sowohl organisatorisch wie materiell eine große Stütze war und deren Anteil an seiner gelungenen In-

tegration in Deutschland nicht unterschätzt werden sollte. Es gibt somit noch viele Themen, zu deren Erforschung dieser Dudow-Band ermutigen und gern als Reibungsfläche dienen möge.

Erinnerungen an Slatan Dudow

Im zweiten Teil des Bandes kommen Arbeitskolleginnen und Weggefährten zu Wort. Sie erinnern sich an erste Begegnungen mit Slatan Dudow, nachhallende Sätze und Momente oder Erlebnisse bei den Dreharbeiten. Dabei folgen wir dem Wunsch von Ralf Schenk, diese persönlichen Erinnerungen ihrem subjektiven Wesen entsprechend unkommentiert und in ihrer Form oder im »Zeitkolorit« je unterschiedlich zu veröffentlichen. Nachdrucke, transkribierte Ausschnitte aus audiovisuellen Zeitzeugengesprächen sowie Interviews, die er und René Pikarski in Vorbereitung dieses Bandes durchführten, sollen dazu beitragen, ein lebendigeres und damit auch durchaus widersprüchliches Bild von Dudow zu zeichnen.

Den Anfang macht die Schauspielerin Hertha Thiele, die ihre Erinnerungen an Bertolt Brecht und Slatan Dudow mit einer Reflexion zur von ihr gespielten Hauptfigur der jungen Anni in *KUHLE WAMPE* verbindet. Anschließend berichtet Erwin Geschonneck, wie er in Dudows erstem Spielfilm eine Rolle als Statist bekam und sich später bei den Dreharbeiten zu *DER HAUPTMANN VON KÖLN* mit Dudow anfreundete. Dank eines Aufrufs im Newsletter der DEFA-Stiftung wurde Ruth Roma-Völz auf unseren Band aufmerksam und erzählte uns von ihren Erfahrungen als Filmkomparsin bei *UNSER TÄGLICH BROT*, *FRAUENSCHICKSALE* und *STÄRKER ALS DIE NACHT*. Sodann schildert Günter Reisch seinen Eindruck der unterschiedlichen Arbeitsweisen von Kurt Maetzig und Dudow beim SED-Auftragsfilm *FAMILIE BENTHIN*, wo er als Regie-Assistent mitwirkte.

1951 besetzte Dudow die Figur der Renate Ludwig in *FRAUENSCHICKSALE* mit Sonja Sutter, die sich im Interview an ihre erste Filmhauptrolle sowie an Dudows Genauigkeit und seinen Anspruch an Wirklichkeitsnähe bei den Dreharbeiten erinnert. Siegfried Hartmann ergänzt aus Sicht seiner Regie-Assistenz den ganz und gar nicht konfliktfreien Produktionsprozess dieses ersten »Frauenfilms« der DEFA. Dass Dudow auch die Besetzung von Nebenfiguren sehr sorgfältig bedachte, zeigen die Erinnerungen von Manfred Borges, der in *STÄRKER ALS DIE NACHT* die Rolle des Helmut Karsten und in *DER HAUPTMANN VON KÖLN* die des jugendlichen Max Steinmetz spielte. Christel Bodenstein, die im letztgenannten Film mit der Darstellung der Hannelore ihr Filmdebüt gab, erinnert sich ebenso wie ihr Kollege Rolf Ludwig, der die Hauptrolle des Albert Hauptmann verkörperte, an aufwendige und intensive Dreharbeiten, bei denen Dudow sich abermals als Perfektionist und detailverliebter Regisseur erwies.

Der Essay des Dramaturgen Dieter Wolf bestätigt, dass sich dies bei Dudows nächstem Film *VERWIRRUNG DER LIEBE* nicht änderte. Er gibt Einblicke in Dudows oft streitlustiges Handeln im Studiobetrieb, das im Grunde kaum geregelte Arbeitszeiten kannte. Der Schauspieler Eberhard Esche erinnert sich dabei

an Probeaufnahmen zum Film und einen gutherzigen Dudow, der die schlechte Leistung mit einem guten Rat für die spätere Karriere lieber gleich ganz »verschwinden« ließ. Die Hauptrolle der Sonja spielte hier Annekathrin Bürger, sie erinnert sich an den herausfordernden Dreh und an eine anspruchsvolle Figur, bei der es unter anderem galt, inneren Bewegungen im Kontrast zu oberflächlichen Erscheinungen Ausdruck zu verleihen. Anschließend berichten der DEFA-Fotograf Dieter Jaeger und die Journalistin Margit Voss, wie sie die Atelier- und Außendreharbeiten am Berliner Alexanderplatz und an der Ostsee miterlebten. Ebenfalls zu dieser Zeit war der spätere Dokumentarfilmer Winfried Junge an Slatan Dudow herangetreten, um ihn für einen Drehbericht in der »Berliner Zeitung« zu begleiten und zu interviewen.

Für die Zeit, als Slatan Dudow Leiter der Künstlerischen Arbeitsgruppe »Berlin« im DEFA-Studio für Spielfilme wurde, erinnert sich der damalige Generaldirektor Joachim Mückenberger an einen oft unbequemen Mitarbeiter. Einen direkten Einblick in die Gruppenarbeit geben der Dramaturg Klaus Wischnewski und die Autoren Wera und Claus Küchenmeister sowie Wolfgang Kohlhaase. In der KAG »Berlin« wollte Dudow seinen letzten Film CHRISTINE realisieren. An erste Begegnungen mit Dudow bei dem Projekt, an die Dreharbeiten und ihr plötzliches Ende erinnern sich die Hauptdarstellerin Annette Schulze-Garsen (Woska), die Regie-Assistentin Christa Müller, der damalige Regie-Schüler Dieter Roth sowie der Produktionsleiter Gert Golde. Ein abschließender Essay von Katja Gummert führt ausgehend von CHRISTINE noch einmal zurück in Dudows Geburtsland. 1962 kam die Bulgarin zum Dramaturgie-Studium nach Potsdam-Babelsberg, lernte dort den Regisseur kennen und konnte ihr Praktikum bei den Dreharbeiten absolvieren. Der vorliegende Band verschreibt sich ihrem Appell, Dudow und sein Werk nicht zu vergessen und es unter den jeweiligen Vorzeichen sowie den brennenden Diskursen unserer Zeit auf kritische Weise wiederzuentdecken.

Berlin, im November 2023

René Pikarski & Nicky Rittmeyer