

Dieter Chill

Noch ein Perspektivwechsel (oder zwei)

*Beitrag für den Sammelband*

## Jede Menge Perspektiven. Der Regisseur Herrmann Zschoche

*Plot Point*

Das DEFA-Studio für Spielfilme befand sich an jenem Donnerstag bereits im Feierabendmodus, als wir, Herrmann Zschoche und ich, kurz nach zwanzig Uhr das Atelier verließen. Ausgedehnte Probeaufnahmen mit Jugendlichen lagen hinter uns: Eine komplette Schulklasse musste gecastet werden, Teil der Vorbereitung für den Film *Das Mädchen aus dem Fabrstuhl* – Drehbeginn in drei Wochen.

Damals führte der Weg von Babelsberg nach Berlin noch über ein halbes Dutzend Ortschaften am südlichen Rand von Westberlin. Diese Rückfahrt sollte eine der letzten über die (durch den Bau der Berliner Mauer im Sommer 1961 notwendig gewordene) Umwegstrecke werden: Denn kaum dass wir in seinem Auto saßen, verkündete der Produktionsfahrer – aufgewühlt und selbst noch im Zweifel, richtig verstanden zu haben – *die* Neuigkeit des Tages: In den Nachrichten sei es gerade um „irgendwas mit Grenzöffnung“ gegangen.

Es ist der 9. November 1989, aber anders als an diesem Datum 75 Jahre zuvor, als Winston Churchill das Idiom vom *business as usual* in die Welt gesetzt hatte, *ging* in Berlin, Hauptstadt der DDR, nichts mehr *seinen gewohnten Gang*. Als das SED-Politbüromitglied Schabowski auf einer internationalen Pressekonferenz die Worte „... sofort, unverzüglich“ aussprach und damit die Öffnung der Westgrenzen bekanntmachte, wurde de facto das Ende der DDR besiegelt. Ein Plot Point der Zeitgeschichte: „Ein

Vorfall [] wendet die Story in eine neue Richtung.“<sup>41</sup>

Zschoche, der auf dem Beifahrersitz saß und, *as usual*, eine Zigarette rauchte, murmelte so etwas wie „Und nu?“ – wobei sich seine Frage weniger auf die historische Dimension der Meldung bezog, als auf unser aktuelles Filmprojekt, das soeben dabei war, seine letzte Legitimation einzubüßen. In den Wochen davor hatte sich die innenpolitische Situation in der DDR dramatisch zugespitzt, erste demokratische Freiräume waren entstanden. Offene Kritik, Diskussionen und Demonstrationen waren auf einmal an der Tagesordnung, so dass die ursprünglich gesellschaftskritische Grundidee unseres Films mit jedem Tag an Brisanz verlor. Der Fall der Mauer beschleunigte diese Entwicklung rasant. Um eine Agitationsformel des früheren SED-Generalsekretärs Walter Ulbricht zu kolportieren: An diesem Herbstabend hatte die Realität unseren Filmstoff *überholt, ohne ihn einzubolen*. Das, was die Autorin Gabriele Herzog in ihrer Geschichte als Defizit der ‚sozialistischen Demokratie‘ thematisierte, war nunmehr wohlfeil zu haben und damit zum ‚Machtinstrument der herrschenden Klasse‘ geworden – nur nicht so, wie es die Partei- und Staatsführung der DDR vierzig Jahre lang verstanden wissen wollte. Ein vehementer gesellschaftlicher Veränderungsprozess war in Gang gekommen, der – vereinfacht dargestellt – von drei Kräften getragen wurde: Jene, die sich eine demokratisch reformierte DDR erhofften, was vor dem Hintergrund von Glasnost und Perestroika in der Sowjetunion erstmals keine unerfüllbare Utopie mehr zu sein schien; andere, viele, die nach vierzig Jahren keine Lust mehr auf Experimente hatten und (in) den Westen wollten oder schon weg waren; sowie die für den Zustand des Landes Verantwortlichen, die an ihrer Macht klebten und glaubten, mit moderaten Zugeständnissen über die Runden zu kommen, wozu – unter anderem – gehörte, kritische Meinungen nicht mehr nur zu dulden, sondern geradezu ‚vom Volk‘ einzufordern.

Wie harmlos mutete vor diesem zeitgeschichtlichen Hintergrund auf einmal das Schicksal eines Musterschülers aus Berlin an, der den Mund aufmacht und gegen die bestehenden Verhältnisse protestiert:

„Frank, mathematisch begabt, FDJ-Sekretär der Schule und Sohn eines Betriebsdirektors, beginnt sich in der 10. Klasse für die Neue, Regine, zu interessieren. Er begegnet ihr mehrfach im Fahrstuhl des Hochhauses auf der Berliner Fischerinsel, wo auch seine Familie wohnt. Als sie, leistungsschwächste Schülerin, mehrere Tage fehlt, will er sich um sie kümmern und entdeckt, dass sie ihre Geschwister betreut. Ihre Mutter liegt im Krankenhaus, die vier verschiedenen Väter haben sich davongemacht. Er unterstützt sie und setzt sich für sie ein. Als sie Kindergärtnerin werden möchte, fordert er ein öffentliches Gespräch über Leistung und Eignung heraus. Dabei stößt er auf den energischen Widerstand der Direktorin und wird aus der FDJ ausgeschlossen, was ihm Abitur und Studium unmöglich macht. Seine einflussreichen Eltern verschaffen ihm einen Platz in einer Spezialklasse an der Technischen Universität Dresden. Nach anfänglichem Zögern nimmt Frank an, wodurch er Regine, seine Freunde und Ideale verrät.“<sup>42</sup>

*Im Stich lassen* träfe es wohl besser als *verraten*, eignet sich aber begrifflich weniger zur dramatischen Zuspitzung. Die findet in der Handlung ohnehin bereits 75 Drehbuchseiten früher statt, wenn Frank (Rolf Lukoschek), zu allem entschlossen, seinen Aufruf zur öffentlichen Diskussion „Über die Ungerechtigkeit in der Schule *oder* wem nützen Zensuren?“<sup>43</sup> an die Wandzeitung heftet. Mit dieser, durch die beginnende Liebe zu Regine (Barbara Sommer) beflügelten, couragierten Aktion bewirkt der 16-Jährige, dass die Schuldirektorin (Karin Gregorek) nicht weniger als „ihre Autorität – und damit die des Systems – gefährdet sieht und jede Diskussion, jede Kritik rigoros im Keim erstickt“<sup>44</sup>.

Eine vergleichbare (zumindest potenzielle) Mächtigkeit wie jene, die in *Das Mädchen aus dem Fabrikstuhl* dem jungen Helden zugeschrieben wird, galt in der DDR für so ziemlich jede künstlerische Äußerung, die sich nicht in den Bahnen der engstirnigen (kultur)politischen Vorgaben bewegte. Was fürchteten die ‚führenden Genossen‘ des Landes eigentlich, zumal die Rezeption von Kunst ja alles andere als ein natives Grundbedürfnis der *Arbeiter und Bauern* in ihrem *Staat* war? Selbst der Film (von Lenin als die „wichtigste aller Künste“<sup>45</sup> bezeichnet) entfaltete in der DDR nur in Ausnahmen seinen vorgeblich massenwirksamen Charakter, am wenigsten die artifizielleren DEFA-Stoffe, deren subversive Anspielungen sich dem ‚normalen‘ Kinopublikum oft nicht einmal erschlossen. Deshalb ist es im Rückblick erstaunlich, was sich so alles im Netz der ideologischen Kontrollinstanzen verding – so dass auch jemand wie Herrmann Zschoche, der außer mit *Karla* (DDR 1965/90), *Bürgerschaft für ein Jahr* (DDR 1981) und *Insel der Schwäne* (DDR 1983) kaum explizit systemkritische als unruhestiftende aber, bei aller Ambivalenz, konstruktive Stoffe realisierte, immer wieder Probleme mit seinen Filmen bekam (die allerdings sehr wohl ein Millionenpublikum erreichten). Gerade weil es ihm dabei stets um Offenheit – und dabei auch um die Freiheit der Kunst – gegangen war und nicht um klammheimliche Subversivität. Vielleicht stecken im Aufbegehren von Frank in *Das Mädchen aus dem Fabrikstuhl* sogar entfernte autobiografische Züge des Regisseurs als junger Mann (ein wenig ähnlich sehen sie sich ja), dem in seinen knapp dreißig DEFA-Jahren vor allem daran gelegen war, seine Begabungen dafür einzusetzen, was ihm als Mensch wichtig war. Ein Künstler, der sich, ganz unelitär, als Teil der Gesellschaft sah und so wirkte, gleichwohl ohne – wie die Figur Frank am Ende des Films – jemals Freunde und Ideale aufzugeben (oder mehr).

Aushalten ließen sich die Konflikte wohl deshalb, weil bei Zschoche immer die Liebe im Spiel war, manchmal im

engeren, vor allem aber im weiteren Sinne. Die kam immer direkt und unverstellt in seinen Filmen vor und strahlte, ebenso wie sein feinsinniger Humor, kraftspendend aus ihnen heraus – in den besten bis heute. Zschoches noble, weil nie berechnende Verführungskunst bestand darin, die Zuschauer nicht mit Botschaften zu überrennen, sondern „zum Tanz zu bitten“ und den eigenen Gefühlen Raum zu geben – (damals) junge Leute schwärmen noch heute, wie sie im Kino saßen und mitten ins Herz getroffen wurden. So etwas muss man sich als Regisseur erst einmal trauen und dann auch noch können!

Eine solche Ausstrahlung konnte *Das Mädchen aus dem Fahrstuhl* nicht mehr entwickeln, aber der Film ist ein Beispiel für die kafkaesken Winkelzüge der DDR-Kulturpolitik: Zschoches letzte DEFA-Produktion wurde *zu spät gedreht, weil sie früher nicht gedreht werden durfte*. Denn er

„wollte die Erzählung *Das Mädchen aus dem Fahrstuhl* schon 1988 verfilmen, aber im Für und Wider der internen Diskussionen um das Szenarium setzte sich eine ablehnende Meinung durch, man sah in [] [dem Stoff] einen ‚frontalen Angriff auf das Volkssystem‘“.

Als 1989 die Zeit endlich dafür gekommen war, entschied ein „Runder Tisch“ über die weiteren Produktionen des Studios<sup>7</sup>, und auf einmal erschien derselbe Stoff nicht mehr radikal genug (dem angesichts der realen Ereignisse kaum widersprochen werden konnte). Doch Zschoche überzeugte das Gremium davon, dass die Geschichte immer noch stimme und in ihrer zentralen Aussage allgemeingültig sei. Die Freigabe wurde erteilt, der erste Drehtag der „Retzlaff-Produktion Film 00/0870“ fand am 1.12.1989 im Babelsberger Atelier „Große Nord“ statt<sup>8</sup>.

Dieser, Zschoches letzter DEFA-Film wurde zwar ein – wie immer – aufrichtiges, zugleich aber bescheidenes Werkfinale, mit dem sich ein thematischer Bogen schließt, an dessen Anfang *Karla* steht, in dem es dem Regisseur schon

einmal um „Wahrheit und Lügen, Verschweigen und Ehrlichkeit in der Gesellschaft am Beispiel der Erziehung von Jugendlichen“<sup>9</sup> ging. Ob sich das Bildungssystem der DDR anders entwickelt hätte, wenn jener aufrüttelnde und ermutigende Film damals zugelassen worden wäre, ist Spekulation; dass die „sozialistische Bildung und Erziehung“ an ihrer Dogmatik gescheitert ist, gleichwohl eine historische Tatsache, die in der Gegenüberstellung der beiden Filme auch formal deutlich wird: Die stilsicher in schwarzweiß und Totalvision<sup>10</sup> fotografierte Verfilmung einer großen Hoffnung (Kamera: Günter Ost) findet fünfundzwanzig Jahre später ihr desillusioniertes Pendant – gedreht in schlichtem Normalformat und auf Orwo-Farbmateriale, das diese Bezeichnung kaum verdient (Kamera: der Autor dieses Textes). *Das Mädchen aus dem Fabrikstuhl* wurde zur Veröffentlichung zugelassen, aber auch diesen Film hat – wie *Karla*, der verboten wurde – kaum jemand gesehen.

### *Unvollendete Gegenwart*

Dies und vieles andere ahnten wir auf unserer Fahrt nach Berlin am 9. November 1989 natürlich nicht. Doch wurde uns an diesem Abend klar, dass wir – wenn das Projekt nicht gestoppt wird oder wir es selbst aufgeben – in eine surreale Drehsituation geraten würden. Es ist ja nicht ungewöhnlich, Filme über Epochen zu machen, deren historische Ausgänge bekannt sind, und dennoch eine ‚unwissende‘ Erzählperspektive einzunehmen. Doch wir waren mit unserer Geschichte in einen Prozess geraten, der sich parallel zu unseren Dreharbeiten in Realzeit vollzog, ohne dass es jemals einen Status quo gab oder der Verlauf der Ereignisse abzusehen gewesen wäre. Dennoch herrschte schnell Einigkeit darüber, das Drehbuch nicht zu aktualisieren, ein Schritt, der ein streng chronologisches Arbeiten verlangt hätte und mit einem hohen Maß an planerischer Unsicherheit verbunden gewesen wäre. Wir konnten aber auch nicht so tun, als würden wir nicht mitbekommen, was

„da draußen“ passierte. Die Herausforderung, der wir uns zu stellen hatten, bestand in der Frage: Wie erzählt man eine Vergangenheit, wenn sie eigentlich noch keine ist, sondern allenfalls so etwas wie eine unvollendete Gegenwart? Auch wenn die im Drehbuch aufgezeigten Konflikte in der aktuellen Wirklichkeit keine Bedeutung mehr hatten, blieb die Geschichte in ihrer Metaebene, nämlich da, wo sie so grundsätzliche Fragen wie etwa „Was bestimmt den Wert eines Menschen?“<sup>11</sup> thematisiert, durchaus relevant (und sogar vorausschauend): Wenn der aufmüpfige Held seinen Rückzieher macht und sich anpasst, um sein eigenes Fortkommen zu sichern, deutet die Handlung implizit bereits die nützlichen Verhaltensmuster der (damals noch) Zukunft an: Dieser junge Mann wird sich nicht mehr einer herrschenden Ideologie unterwerfen müssen, sondern – jedenfalls im übertragenen Sinne – den Gebrauch der Ellenbogen einzuüben haben, um seine Ziele zu erreichen. Auch sein Wunsch nach Chancengleichheit für die (heute so genannten) bildungsfernen Schichten wird dem in der Leistungsgesellschaft mutmaßlich Erfolgreichen künftig seltener in den Sinn kommen werden. Der Satz, den die maßlos enttäuschte Regine in der vorletzten Sequenz des Films zu Frank sagt, ist nichts als die schlichte Wahrheit und zugleich Programm: „Du lebst eben auf ’nem anderen Stern“.<sup>12</sup>

Eine derartige – galaktische – Distanz zu unserem Stoff entstehen zu lassen, versuchten wir unbedingt zu vermeiden. Die gewonnene geografische Entgrenzung (zur DEFA fuhr man inzwischen über Westberlin) ließ uns bei der kreativen Arbeit an neue und ungeplante Grenzen stoßen: Das gestürzte Land verschwand auch optisch rasant, und mit ihm unsere im Drehplan festgelegten Außenmotive, die notwendig waren, um visuell authentisch zu erzählen. Täglich drehten wir gegen ein sich veränderndes Stadtbild (Autos, Kleidung, Werbung) an, das es mehr und mehr unmöglich machte, ein glaubhaftes DDR-Ambiente zu

reproduzieren. Diesen Film doch noch zu drehen hieß ja auch, sich der eigenen Geschichte zustellen und das abzubilden, was man gerade los wurde. Mit auktorialer Hybris, distanzierter Ironie oder Zynismus wäre das nicht gut gegangen, sondern nur mit Aufrichtigkeit, Empathie und Genauigkeit – Prinzipien, die Zschoches ganzes Werk bestimmen. Für die Kameraarbeit von *Das Mädchen aus dem Fabrstuhl* bedeutete dies, klare Bilder zu finden, die nicht bewerten, und visuell nicht ‚klüger‘ sein zu wollen, als es die Protagonisten der Geschichte sind. Die optische Konzeption setzte dabei auf ein plausibles (DDR-)Licht und bewegte Bilder, um die Unruhe, Anspannung und aufgestaute Energie in und zwischen den jugendlichen Charakteren innerhalb ihrer erstarrten Umgebung anschaulich zu machen.

Die Zusammenarbeit mit Herrmann Zschoche war vom ersten Moment an von einem – nicht nur professionellen – Grundvertrauen bestimmt, was erstaunlich und in der DEFA nicht selbstverständlich war, zumal wir uns erst wenige Wochen zuvor persönlich kennengelernt hatten und – auch beruflich – verschiedenen Generationen angehörten: Zschoche hatte sein Filmstudium im selben Monat aufgenommen, in dem ich geboren wurde, sein Debüt (*Das Märchenschloss*, DDR 1961) realisiert, als ich zur Schule kam, und drehte nun, 1989, seinen zwanzigsten Kinofilm; ich gerade meinen zweiten. Und obwohl unser Kontakt bei *Das Mädchen aus dem Fabrstuhl* nur deshalb zustande kam, weil Zschoches langjähriger Kameramann Günter Jaeuthe mit einem anderen Projekt befasst war, hatte es – jedenfalls aus meiner Perspektive<sup>13</sup> – irgendwann zu einer Zusammenarbeit kommen ‚müssen‘.

Es war Marx persönlich, der per Telegramm ins DEFA-Studio nach Babelsberg rief:

*„urgent*

*montag 30.10. abholung ca. 8.40 taxi schmiedel zu  
drehplanbesprechung mit produktionsleiter und motiffestlegung*

*rhinow – gruss marx aufnahmeleiter defa  
retzlauffproduktion*<sup>14</sup>

In den folgenden Monaten erlebten wir vieles, mit dem man bei einer Filmproduktion lieber nicht konfrontiert werden möchte. So herrschte – verständlicherweise – eine allgegenwärtige Aufgeregtheit darüber, was um den eigentlichen Dreh herum passierte, wodurch vielen im Team die Konzentration auf die Arbeit schwerfiel.

„Es kam [] bei der Arbeit eine so nie erlebte Unruhe auf, ein Chaos von Gedanken und Gefühlen, daß nur mit größter Anstrengung weitergedreht werden konnte.“<sup>15</sup>

Eine viel diskutierte Frage war die Zukunft der DEFA, bisher ein VEB<sup>16</sup> mit festangestellten Mitarbeitern, die – ob sie drehten oder nicht – ihren Arbeitsplatz behielten und ein regelmäßiges Gehalt bezogen. Sukzessive wurde klar, dass das nicht so bleiben würde; die eine oder der andere (vor allem Ältere) im Drehstab äußerte bereits Existenzängste. Gemessen daran erwiesen sich die aktuellen Arbeitsprobleme als lösbar: Der vorübergehend abhanden gekommene Hauptdarsteller tauchte ebenso wieder auf, wie unsere Filmklasse ungeduldiger, kaum zu beruhigender Schüler gebändigt werden konnte, die lieber etwas erleben wollten, als im Atelier langweilige FDJ-Versammlungen nachzuspielen. Arbeitsfotos aus diesen Monaten zeigen, dass sich Herrmann Zschoche kaum aus der Ruhe bringen ließ und den Dreh souverän beherrschte.

In Erinnerung bleibt auch, diese Zeit aus der einzigartig verfremdenden Perspektive einer Filmproduktion erlebt zu haben, die das zum Thema hatte, was sich in der Realität gerade auflöste. Unser filmisches „Wende“-Abenteuer endete am 3. Juli 1990<sup>17</sup> mit der DEFA-Studioabnahme<sup>18</sup> – kurz nach Vollzug der Währungsunion und auf den Tag genau drei Monate vor dem Beitritt der DDR zum Geltungsbereich des Grundgesetzes der Bundesrepublik Deutschland.

### *Das Fremde und das Eigene*

Der 3. Oktober 1990 war für mich auch in beruflicher Hinsicht ein „Tag der deutschen Einheit“ – zum ersten Mal arbeitete ich für eine ‚Westproduktion‘. Noch bei der DEFA angestellt, hatte ich das Angebot angenommen, einen Dokumentarfilm mit dem Arbeitstitel *FDJ - Fremde deutsche Jugend* (R: Jo Schäfer) über Jugendliche aus den nunmehr „neuen Bundesländern“ zu drehen – ein, wenn man so will, non-fiktionaler Epilog zu *Das Mädchen aus dem Fabrikstuhl* mitten aus dem real existierenden Leben der verschwundenen DDR. Mit überwiegend dokumentarischen Arbeiten ging es auch in den nächsten Jahren weiter.

Herrmann Zschoche machte währenddessen mit dem öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehen und seinen Produzenten Bekanntschaft – nach dreißig Jahren volkseigenem Kino eine neue und ungewohnte Erfahrung, obwohl es damals noch verbindlicher zuzuging (und die verantwortlichen Redakteure mochten, was sie taten – auch weil die Quote noch nicht alles war). Nach mehreren Serienfolgen und einem Fernsehfilm für verschiedene Sender bekam Zschoche 1994 von Sat.1 das Angebot, ein Movie für das Format „Der große TV-Film“ zu drehen, in dessen Mittelpunkt ein 14-jähriges Mädchen (Anne-Sophie Briest) stand. Die Redaktion setzte auf die große Erfahrung bei der Inszenierung von jugendlichen Laiendarstellern. Thematisch galt es ein eher gewöhnungsbedürftiges Terrain zu erkunden, das der Titel des Films *Natalie - Endstation Babystrich*<sup>19</sup> nicht verklausulierte. Gleichwohl erwies sich das, wenn auch übersichtlich gebaute Drehbuch nicht als vordergründig flach und reißerisch, sondern war (gemessen an den Maßstäben des Privatfernsehens) geradezu von einem sozialen Realismus getragen:

„[Mit dem Film] greift Sat.1 ein weiteres aktuelles Problem auf: Kinderprostitution. *Natalie - Endstation Babystrich* basiert auf einer realen Geschichte, stellt jedoch die Emotionalität in den

Vordergrund. Dem Zuschauer soll auf diese Weise ein affektiver Zugang zur Problematik eröffnet werden. [] Ganz bewußt steht ein Mädchen aus scheinbar stabilen Familienverhältnissen im Mittelpunkt der Geschichte. Denn – so wird am deutlichsten klar: Kinderprostitution ist leider ein fester Bestandteil unserer Gesellschaft.<sup>420</sup>

In einigen Aspekten wies der Stoff sogar Parallelen zu *Das Mädchen aus dem Fabrikstuhl* auf: Natalie lebt zwar in der Nähe von Frankfurt am Main, ist aber in einer ähnlichen Lebensphase wie es Regine von der Berliner Fischerinsel war. Beide Mädchen stehen vor einer ungewissen Zukunft, und ihr Leben wird durch Störfälle mit möglichen existenziellen Folgen erschüttert.

„[] Hinter der gutbürgerlichen Fassade bahnt sich eine Katastrophe an. Die 14-jährige Tochter Natalie fühlt sich vernachlässigt und ungerecht behandelt. Wegen der Asthmaerkrankung der jüngeren Tochter Vanessa konzentriert sich die Aufmerksamkeit der Eltern auf die Schwester, während Natalie oft die Wutausbrüche des Vaters abbekommt. Als die Gymnasiastin über eine Schulfreundin den charmanten Nico kennenlernt, ist sie nur allzu empfänglich für dessen Zuwendung. Zu spät erkennt sie, dass Nico ein Zuhälter ist. Natalie landet schließlich auf dem Babystrich. Als Georg Teuchert, ein Freund der Schneiders, hinter Natalies Doppelleben kommt, schafft sie es, dem Rotlichtmilieu zu entkommen.“<sup>421</sup>

Dass mich Herrmann Zschoche für dieses Projekt als Kameramann vorschlug, freute mich. Es ging nach Wiesbaden, Drehbeginn 10.5.1994. Schon bei den Vorbereitungen war zu spüren gewesen, dass bei der TaunusFilm, die den Film produzierte, ein unaufgeregtes und vertrauensvolles Arbeitsklima bevorzugt wurde (was bei diesem Thema keinesfalls unwichtig war). So lief vieles wie gewohnt; bis auf die unselige technische Vorgabe, die

damals aufkam, den Film im Doppelformat zu drehen (nämlich in 4:3 und 16:9 – zum einen, um dem damals aktuellen TV-Format zu entsprechen, zum anderen als Option für künftige Auswertungen). Für die Inszenierung, die Bildgestaltung und den Schnitt war dies eine im Grunde unlösbare Aufgabe, die uns einige Nerven kostete und zu vielen gestalterischen Kompromissen zwang.

Aber auch inhaltlich musste sich Zschoche hier und da überwinden, über den eigenen Schatten zu springen. Fünf Jahre nach *Das Mädchen aus dem Fabrstuhl* fiel ihm – trotz allerbesten Absichten – das aufrichtige Engagement für *Natalie - Endstation Babystrich* erkennbar schwerer. Vielleicht hatte die Desillusionierung darüber zugenommen, sich als Regisseur nicht mehr so einbringen zu können, wie es früher selbstverständlich gewesen war (die Besetzung des Films beispielsweise entsprach nicht durchgängig seiner Wahl).

Ohnehin war Herrmann Zschoche ja einer der wenigen Regisseure seiner Generation, die nach der Entlassung aus der DEFA weitergearbeitet bzw. einen Neuanfang als Freischaffender unternommen hatten. Dazu, um mit Mitte fünfzig aufzuhören, wäre er wohl auch kaum bereit gewesen, und das Argument, dass an die Stelle der ideologisch motivierten Einflussnahme nun die Gesetze des Marktes getreten waren, zu einfach, um es nicht mindestens zu versuchen. Weshalb Zschoche auch bei *Natalie - Endstation Babystrich* wie gewohnt professionell und kollegial arbeitete, keine der Figuren bloßstellte und seine Darsteller behütete. Aber er verschwendete sich nicht mehr. Stattdessen war latent (besonders außerhalb der eigentlichen Drehzeiten) ein Anflug von Resignation zu spüren: ein finaleres und weiseres „Was machen wir eigentlich hier?“ als das selbstironische von 1989/90 bei *Das Mädchen aus dem Fabrstuhl*, das die damalige Arbeitssituation noch launig reflektiert hatte. Anders als bei unserem ersten gemeinsamen Film war die fachliche Kommunikation – etwa

während der Fahrten zum Set, auf denen alle Absprachen für den jeweiligen Drehtag getroffen wurden – deutlich sparsamer geworden, wodurch es hin und wieder schwierig war, sofort alle notwendigen Ansagen für den Aufbau von Licht und Kamera zu tätigen. Es war anderes als „Sat.1 Ihr privates Programm“<sup>22</sup>, nach dem Zschoche der Sinn stand: Nach einer kurzen Verständigung über das Nötigste klappte er sein Drehbuch zu, lächelte verständnisvoll über meinen Arbeitseifer und vertiefte sich in die Anzeigenseiten des Kunstmarktes.

*Natalie - Endstation Babystrich* wurde zu einem großen Erfolg für den Sender, oft wiederholt und auf DVD veröffentlicht. Auch wenn die Kritik – von „Allzu glatt“ bis „Bitteres Drama“<sup>23</sup> – nicht allzu angetan war, wurde die Qualität der Inszenierung überwiegend positiv wahrgenommen. Alles andere wäre Herrmann Zschoche auch nicht gerecht geworden.

### *Peripetie*

Nach diesem Film gingen wir wieder getrennte Wege, sahen uns ab und an privat und drehten in den folgenden Jahren – zu anderen Zeiten und in verschiedenen Konstellationen – je einen *Tatort* und in Wien *Kommissar Rex*. Zschoches beruflicher Ausstieg als Regisseur folgte nach knapp einem Dutzend Episoden der Serie *Kurklinik Rosenau* – ein Schritt, der kaum einem Mangel an Angeboten geschuldet sein dürfte. „Man sieht [] den ganzen Film vor seinem geistigen Auge, und vielleicht findet man es viel interessanter [] die Handlung noch einmal zu wenden [].“<sup>24</sup> Er wollte einfach etwas anderes machen und sah nun den Zeitpunkt dafür gekommen. Denn die Peripetie muss sich entwickeln, „nämlich so, daß die späteren Ereignisse sich aus den vorangegangenen mit Notwendigkeit oder innerer Wahrscheinlichkeit ergeben“<sup>25</sup>, und so wandte sich der Regisseur a.D. mit Vergnügen seiner anderen großen Leidenschaft zu: Die Bilder seines Fühlens, Denkens und Forschens waren

jetzt statisch, um einiges älter als der Film, oft in Öl gemalt und – allem Anschein nach – äußerst inspirierend, was diverse eigene Fachpublikationen, besonders aber Herrmann Zschoches nicht nachlassende Begeisterung für die Kunst eindrucksvoll unter Beweis stellen.

---

### Quellen

- <sup>1</sup> Syd Field: *Das Handbuch zum Drehbuch*. Frankfurt am Main 1993, S. 47.
- <sup>2</sup> Das Mädchen aus dem Fahrstuhl. In: filmportal.de, online: [http://www.filmportal.de/film/maedchen-aus-dem-fahrstuhl\\_eb95b322dad0482494ffe64c1bb75055](http://www.filmportal.de/film/maedchen-aus-dem-fahrstuhl_eb95b322dad0482494ffe64c1bb75055) (Zugriff am 12.7.2014).
- <sup>3</sup> Das Mädchen aus dem Fahrstuhl (Videodatei 00:35:44–00:35:47) Text weicht geringfügig vom Drehbuch (Fassung 15.9.1989) S. 52 ab.
- <sup>4</sup> Progress Film-Verleih: Das Mädchen aus dem Fahrstuhl, Presseinformation, 1991, S. 4.
- <sup>5</sup> Günther Dahlke, Lili Kaufmann (Hg.): ... *wichtigste aller Künste. Lenin über d. Film. Dokumente u. Materialien*. Übers. aus d. Russ.: Christiane Mückenberger. Berlin 1970.
- <sup>6</sup> Progress Film-Verleih: Das Mädchen aus dem Fahrstuhl, Presseinformation, 1991, S. 5.
- <sup>7</sup> Die innerbetriebliche Atmosphäre im DEFA-Studio für Spielfilme war in jenen Tagen nicht nur von Aufbruchsstimmung getragen. Im Windschatten der Ereignisse machten sich auch abgestandene Gedanken Luft und einige Mitarbeiter fühlten sich zu Verbalattacken auf die „Kollegen Filmkünstler“ ermuntert.
- <sup>8</sup> Gemäß „Disposition für Freitag, den 1.12.89“, Retzlaff-Produktion, Dokument vom 30.11.1989.
- <sup>9</sup> F.-B. Habel: *Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme*. Berlin 2000, S. 311.
- <sup>10</sup> „Technik und Filmformat entsprachen dem lizenzpflichtigen CinemaScope [] und waren damit kompatibel.“ In: Wikipedia, online: <http://de.wikipedia.org/wiki/Totalvision> (Zugriff am 12.7.2014).
- <sup>11</sup> Knut Elstermann Die Arroganz der Macht. In: *Filmspiegel*, 10/1990, S. 15.
- <sup>12</sup> DEFA-Drehbuch Das Mädchen aus dem Fahrstuhl (Fassung 15.9.1989), S. 126.
- <sup>13</sup> Die persönliche, in ihrem positiven Fatalismus nicht ernst gemeinte Geschichte unserer Annäherung verlief in fünf Stufen: 1) als HZ 1965 Karla realisierte, wurden einige Szenen des Films in der Aula meiner Schule in der Nähe von Potsdam gedreht: interessant, wenn man elf Jahre alt ist und so etwas noch nie erlebt hat (der Regisseur war mir damals nicht aufgefallen); 2) fünfzehn Jahre später spielte mein jüngerer Bruder eine Rolle in Und nächstes Jahr am Balaton (seitdem war HZs Name in der Familie geläufig); 3) Anfang der 1980er-Jahre lud mich Günter Ost (Kameramann von HZ Engel im Fegefeuer DDR 1965 und Karla) als Volontär zur DEFA ein und wurde mein erster und wichtigster Lehrer an der Kamera; 4) im Sommer 1989 drehte ich Motivsuche (R: Dietmar Hochmuth), mein Debüt bei der DEFA, eine Film-im-Film-Geschichte, für die uns die gerade angelaufene Grüne Hochzeit (DDR 1989)

---

geeignet erschien, die Tradition des DDR-Jugendfilms zu ironisieren: wir bepflasterten dreißig Meter eines Bauzaunes in Berlin Mitte mit dem Plakat von HZs Film und amüsierten uns, wie unser – vaterwerdender – jugendlicher Held in einer Szene so wütend dagegentritt, dass es bis in die Hauptverwaltung Film zu hören gewesen sein musste; 5) ein Vierteljahr später arbeiteten wir ‚endlich‘ in einem Team.

<sup>14</sup> Deutsche Post Originaltelegramm der Aufnahmeleitung (Bernd Marx) vom 27.10.1989.

<sup>15</sup> Progress Film-Verleih: Das Mädchen aus dem Fahrstuhl, Presseinformation, 1991, S. 5.

<sup>16</sup> Abkürzung für Volkseigener Betrieb.

<sup>17</sup> Gemäß „Endfertigungsplan“, Retzlaff-Produktion, Dokument vom 24.4.1990.

<sup>18</sup> Die Filmpremiere fand am 10. Januar 1990 im „Progress Clubkino Felix“ im Palais am Festungsgraben statt (Einladung, Dokument vom 27.12.1990).

<sup>19</sup> Unter dem Titel wurde 1994 dieses TV-Movie als zunächst abgeschlossene Geschichte gedreht. Wegen des großen Erfolgs entwickelte Sat.1 daraus eine Reihe mit vier weiteren Episoden (Natalie II-V), deren verschiedene Titel jeweils den Begriff *Babystrich* enthalten. Die Fortsetzungen wurden wie Natalie I von der TaunusFilm produziert, aber von anderen Teams realisiert und zwischen 1997 und 2003 von Sat.1 erstausgestrahlt.

<sup>20</sup> Sat.1 Presseinfo: Natalie - Endstation Babystrich, Editorial von Thomas Teubner, 1994.

<sup>21</sup> Natalie - Endstation Babystrich. In: Video.de, online: <http://www.video.de/videofilm/natalie-endstation-babystrich-dvd-kauf/170278> (Zugriff am 15.7.2014).

<sup>22</sup> Slogans der Marke Sat.1. In: Slogans.de, online: <http://www.slogans.de/slogans.php?BSelect%5B%5D=570> (Zugriff am 16.7.2014).

<sup>23</sup> Überschriften der Zeitungskritiken von Johannes Hölzel (25.11.1994) bzw. Joachim Seidel (27.8.1995), Quellen unbekannt.

<sup>24</sup> Burkhard Driest: Poetik des Filmdramas für Drehbuchautoren. Frankfurt am Main 2001, S. 144.

<sup>25</sup> Aristoteles: Poetik. Leipzig 1961, S. 22.

Jede Menge Perspektiven. Der Regisseur Herrmann Zschoche ist 2014 bei *CineGraph Babelsberg* erschienen (Hg. Anna Luise Kiss) – für die vorliegende Fassung wurde der Text geringfügig überarbeitet.