

13. internationales forum des jungen films

berlin
19. 2. – 1. 3.
1983

14

BUSCH SINGT

Sechs Filme über die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts

Teil 1: Aurora-Morgenrot

Teil 2: Nur auf die Minute kommt es an

Teil 3: 1935 oder Das Faß der Pandora

Teil 4: In Spanien

Teil 5: Ein Toter auf Urlaub

Teil 6: Und weil der Mensch ein Mensch ist

Format	35 mm, schwarz-weiß und Farbe
Länge	Teil 1: 49 Minuten Teil 2: 49 Minuten Teil 3: 53 Minuten Teil 4: 54 Minuten Teil 5: 66 Minuten Teil 6: 54 Minuten
Gesamtlänge	325 Minuten

Land	DDR 1981/82
Produktion	Fernsehen der DDR in Zusammenarbeit mit der DEFA Gruppe 67 und der Akademie der Künste der DDR

Idee und künstlerische Leitung	Konrad Wolf
Autoren	Reiner Bredemeyer, Erwin Burkert, Ludwig Hoffmann, Peter Voigt, Konrad Wolf
Regie	Peter Voigt (1. und 6. Teil) Erwin Burkert (2., 4. und 6. Teil) Konrad Wolf (3. und 5. Teil)

Regieassistentz	Doris Borkmann
Kamera	Eberhard Geick, Lothar Keil, Ernst Oeltze, Hans Eberhard Leupold
Kameraassistentz	Reinhard Grünewald, Klaus Niedergesäß, Günter Saar
Beratung und Mitarbeit	Julian Marcos, Armand Meppiel, Karl Siebig, Maja Turowskaja
Schnitt	Evelyn Carow, Ulla Kalisch, Monika Klein
Schnittassistentz	Lotti Brösicke, Jana Burkert, Valentine Kern
Ton	Harry Hapke, Werner Klein, Bernd Runge, Wilfried Rube
Trickgestaltung	Hans Moser, Thomas Rosié
Typografie	Rainer Menschik
Recherchen	Carmen Bärwald, Peter Vatter
Sprecher	Jürgen Holtz, Ulrich Teschner, Jutta Hoffmann
Aufnahmeleitung	Jürgen Draheim, Reinhard Schrade
Produktionsleitung	Peter Schwartzkopff
Produktion	Hans Joachim Funk

Uraufführung	21. November 1982, Internationale Dokumentar- und Kurzfilmwoche Leipzig
--------------	---

Eine Chronik in Liedern

Von Ludwig Hoffmann

Der Sänger und Schauspieler Ernst Busch hat ein Werk hinterlassen, für das es keinen Vergleich gibt – eine Chronik in Liedern, handelnd von den Kämpfen und vom Leben in einer Epoche, die seine eigene Lebenszeit war. Geboren 1900 in Kiel als Sohn eines Arbeiters und in seiner Jugend selbst Arbeiter, wurde er im Berlin der 20er Jahre zu einem Schauspieler und Sänger von hohem Rang und unverwechselbarer Eigenart, zur Stimme des deutschen Proletariats. Im Exil faßte er den Plan, seine Gesänge unter dem Titel 'Lied der Zeit' als Chronist auf Schallplatten zu bringen. Im spanischen Bürgerkrieg setzte er seine Plattenarbeit fort, bis er in die Hände der Hitlerfaschisten fiel und zu einer Zuchthausstrafe wegen 'Vorbereitung zum Hochverrat' verurteilt wurde. Nach Kriegsende nahm Busch seinen Plan sofort wieder auf. Er gründete die Schallplattenfirma 'Lied der Zeit', in der alte und neue Busch-Titel herauskamen. Als das Theater ihn wieder ganz in Anspruch nahm (Deutsches Theater, Berliner Ensemble), übergab er die Firma dem Staat. Seine Gesundheit zwang ihn, nach klassisch zu nennenden Darstellungen (u.a. Mephisto, Azdak, Galilei) die Bühne zu verlassen. Bis zu seinem Tode im Jahre 1980 widmete er sich mit einer Energie ohnegleichen der Weiterführung seines Vorhabens, in Gesängen ein 'Tonbild' einer Epoche zu zeichnen.

Busch war als Sänger vielseitig: Neben dem Kampflied steht das Liebeslied, neben Legenden, Balladen das Couplet und der Song. Was er in seine Plattenserien aufnahm, unterwarf er einer strengen Prüfung. Und jedem Plattenheft gab er eine Textdokumentation bei, die das Lied in Beziehung zur Zeit setzt. Busch war als Sänger Aufklärer, aber er lieferte seine Gesänge dem Hörer mit höchstem Kunstsinn und als perfekte Arbeiten ab. Sie können in ihrer Art klassisch genannt werden.

Wenige Tage nach Buschs Tod stellte Konrad Wolf seine Idee vor, das Oeuvre des Sängers zum Ausgangspunkt und hauptsächlich Inhalt einer Filmserie zu wählen. Wolf folgte der Intention von Busch, die Beziehung von Lied und Zeit aufzuhellen, die Zeit im Lied hörbar zu machen.

Die Filme BUSCH SINGT handeln von der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts, so wie die Mehrzahl der von Busch gesungenen Lieder. Sie folgten den Zeitläufen nicht wie der Chronist, sondern nehmen das Recht der Kunst wahr, im Erzählen zu springen, Assoziationsketten aufzubauen, Details auszuleuchten usw. Sie sind auch weniger Dokumentarfilme, als vielmehr Filmcollagen, in denen Gesang und Sprache, Bild und Text einander vermitteln, mit den Liedern des Ernst Busch als durchgehende und dominierende Schicht.

Die Serie ist so konzipiert, daß ihre Teile in Gegenstand und Stil autonom voneinander sind, im Inhalt aber eine Einheit bilden. Das Leben Ernst Buschs verbindet alle Teile miteinander.

Inhalt

1. Teil. **Aurora — Morgenrot.** Der Film führt in die ersten zwei Jahrzehnte des Jahrhunderts. Sie treiben auf den ersten Weltkrieg zu. Die Revolution von 1905 in Rußland kündigt den Roten Oktober an. In Deutschland beenden die Arbeiter und Soldaten mit der Novemberrevolution den Krieg. Aber die Spartakuskämpfer um Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg werden niedergeschlagen. Mit der Gründung der Weimarer Republik kehrt scheinbar wieder Ordnung ein, aber es ist eine Ordnung, die den Keim einer nationalen Katastrophe in sich trägt. Ernst Busch ist Metallarbeiter in Kiel.

2. Teil. **Nur auf die Minute kommt es an** umfaßt den Zeitraum von Buschs Ankunft in Berlin 1927 bis zu seiner Emigration im März 1933. Der Film benutzt ausschließlich das Repertoire von Busch aus dieser Zeit und, soweit vorhanden, in den alten Aufnahmen. Es ist die Zeit der großen Krise, des Heraufziehens der faschistischen Gefahr, des Kampfes um die Einheit der deutschen Arbeiter. In dieser Zeit beginnt die lebenslange Freundschaft zwischen Busch und Eisler, die Zusammenarbeit mit Brecht, Tucholsky, Weinert.

3. Teil. **1935 oder Das Faß der Pandora.** Der Film leuchtet das Jahr 1935 aus. In Deutschland werden die Grundlagen für den nächsten Weltkrieg gelegt: die Einführung der Wehrpflicht, des Arbeitsdienstes, Beginn der Aufrüstung. Mit den Nürnberger Rassengesetzen wird die Vernichtung der jüdischen Bevölkerung vorbereitet. Es ist ein scheinbar 'normales' Jahr. In Wirklichkeit hat der nächste Krieg bereits begonnen.

Die Gesänge des Ernst Busch kommentieren die Ereignisse dieses Jahres und warnen vor dem Krieg.

4. Teil. **In Spanien** hielt sich Busch von März 1937 bis Juli 1938 auf. Er sang für die Internationalen Brigaden und die Soldaten der republikanischen Armee, gab Schallplatten und das Liederbuch 'Canciones de las Brigadas Internacionales' heraus. Der Film ist im heutigen Spanien gedreht worden und zeigt Schauplätze des Geschehens, das die Lieder beschreiben. Zu Fotos und Filmaufnahmen aus dem Bürgerkrieg sind Interviews montiert, in denen ehemalige Verteidiger der Republik vom Krieg gegen Franco und von ihren Schicksalen erzählen.

5. Teil: **Ein Toter auf Urlaub.** Für Ernst Busch beginnen die Jahre des Schweigens, als er vor den vorrückenden deutschen Truppen 1940 von Belgien nach Südfrankreich deportiert wird und dort in Lager kommt. Bei einem Fluchtversuch faßt ihn die Polizei und übergibt ihn der Gestapo. Polizeigefängnis Berlin-Alexanderplatz, Verurteilung in Moabit, Zuchthaus Brandenburg, aus dem Busch 1945 von Sowjetsoldaten befreit wird. Am 1. Mai steht Busch vor seiner Wohnung, die unverändert ist. Das erste Konzert vor den Vertretern der Alliierten.

Der Regisseur Konrad Wolf geht dem Weg Ernst Buschs mit der Kamera nach. Sein eigener Weg hatte ihn aus Moskau, wo er mit seinen emigrierten Eltern lebte, in den Reihen der Roten Armee nach Berlin geführt.

6. Teil. **Und weil der Mensch ein Mensch ist.** Der sechste Film erzählt vom schweren und schönen Anfang nach der Zerschlagung des Faschismus. Er schließt die Chronik der ersten Jahrhunderthälfte und führt in unsere Zeit herüber. Er handelt von der großen Arbeit, die Busch nach der Befreiung beginnt, als Leute nach Hause kommen, die entscheidend geholfen haben, daß die DDR entstand. Es ist auch die Zeit des ersten Atombombenabwurfs auf eine japanische Stadt.

In dem Haus, in dem Busch seine letzten Jahre gelebt hat, ist seine Zeit, ist die Welt anwesend in Dokumenten, seine Arbeit und die anderer. Als Busch und Eisler weit in den Fünfzigern sind, beginnen sie wieder die Arbeit an Tucholsky.

Der Film endet mit: Und weil der Mensch ein Mensch ist. Und mit Worten von Konrad Wolf: Ernst Busch, der Arbeiter.

Erste Gedanken zur Konzeption der Filme

Von Konrad Wolf

Ernst Busch ist ein Künstler, wie unser 20. Jahrhundert nur wenige kennt. Er war unverwechselbar er selber, einmalig, unwiederholbar: der Klang seiner Stimme, die Art zu sprechen, sein Denken, sein Gefühl, ja selbst sein Äußeres. Dieser Mann war ein Arbeiter Zeit seines Lebens. Und das heißt: er hat gearbeitet, seine Sicht auf die Welt war die eines Arbeiters, sein Denken, sein Tun, seine Leidenschaft waren so, daß Arbeiter aller Länder sich in ihm wiederfanden. Dieser im Januar 1900 geborene Mann hat einmal über sich selbst gesagt: Ich gehe mit dem Jahrhundert. Damit hatte er auf einfache Weise recht. 1917 war er siebzehn Jahre alt, 1933 - dreiunddreißig, 1945 - fünfundvierzig ... Das stimmt auch auf eine andere Weise. Er ist gewachsen, wie die Arbeiterbewegung gewachsen ist, auf allen Kontinenten. Aber da muß auch widersprochen werden. Der Genosse Ernst Busch ist nicht bloß mitgegangen mit dem Jahrhundert, er hat das Jahrhundert vorangebracht.

Wenn wir die Lieder dieses Mannes hören — die bekannten, die weniger geläufigen, die unbekannten — was für ein Bild unserer Epoche wird da vor unseren Augen lebendig: Kleine Gefechte, große Schlachten, Schicksale einzelner, Taten von vielen, Treue und Standhaftigkeit, Feigheit und Verrat, Niederlagen und Siege — große wie kleine —, Zeiten, bevor Arbeiter ihre Herrschaft errichten konnten und unsere Zeit. Und was spricht nicht alles aus ihnen: Liebe und Achtung, Spott und Hohn, Stille und Schrei, Witz wie Trauer, Mahnung wie Appell. Welche völlige Abwesenheit von Fanatismus und Fatalismus. Welche Allgegenwart von Vernunft. Welche Fülle der Themen, welcher Reichtum der Mittel, welche Genauigkeit der Haltungen.

Ernst Busch hat seine Liedproduktion schon in den Exiljahren als Chronik einer Epoche angelegt und diesen Plan bis zu seinem Lebensende betrieben. Der vorgesehene Film wird Chronikcharakter haben, wenngleich die Erzählweise oder die Abfolge der Teile gegenwärtig noch nicht fixiert werden können. Auf jeden Fall wird es kein Film über Ernst Busch, sondern ein Film mit Ernst Busch als einem Chronisten und Kämpfer dieser Zeit.

Denkbar ist eine Erzählung von heute aus, dem Bekannten, hin zum Jahrhundertanfang, zum Unbekannten, denkbar auch die einfache Chronologie. Auch eine Ordnung in Teile unter politisch-philosophischen Gedanken bietet Vorzüge. Wie auch immer: Ausgangspunkt, Grundmaterial müssen die Lieder von Ernst Busch sein. Ihnen zugeordnet werden die Bilder: Überlieferte Film- und Fotodokumente, speziell für diesen Film gedrehte Dokumentaraufnahmen, andere künstlerische Dokumente.

Fünf Versuche, den Sänger Ernst Busch zu beschreiben

Von Jürgen Schebera

Sechs Filme BUSCH SINGT. In jedem Teil etwa 20 bis 25 Lieder, ergibt für das Gesamtunternehmen rund 120 Lieder. Geht denn so etwas überhaupt? Stellt sich nicht Eintönigkeit, Ermüdung ein? Man denke: ein fast sechsstündiges Liederprogramm eines einzigen Mannes!

Und auch jetzt wieder tritt ein, was noch immer bei der Begegnung mit Busch — bei seinen unvergeßlichen Live-Auftritten, beim Anhören einer Schallplatte oder beim zufälligen Erfassen seiner Stimme in einem Rundfunkprogramm — sich herstellte: atemlose Spannung, geradezu ungeheure Aktivierung, Spaß, Nachdenklichkeit und das Verlangen, hinter die Dinge zu kommen. Das oft benutzte „Man kann sich ihm nicht entziehen!“ also auch diesmal im Kinosessel. Woraus resultiert Ernst Buschs Wirkung?

1. Chronik in Liedern, Balladen und Kantaten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Diesen Titel gab Busch seinem ehrgeizigsten Projekt, der Schallplattenreihe 'Aurora', an der er in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens arbeitete, und zu der es international kein Gegen-

stück gibt. Zeitgeschichte im Lied festzuschreiben, die Lieder auf Schallplatten zu bewahren, damit eine musikalische Chronik herzustellen – dieses Ziel verfolgte Busch bereits seit 1930. Doch die Platten der Firma 'Homocord' in Berlin bis 1933, die wenigen Aufnahmen der Exiljahre und selbst seine 1947 gegründete eigene Firma 'Lied der Zeit' (der Chronikgedanke, hier ist er wieder!) blieben nur einzelne Mosaiksteine eines Programms, das ab 1960 mit 'Aurora' systematisch realisiert wurde. Bis zu Buschs Tod waren bereits mehr als 200 Lieder erschienen, Irene Busch wird die Reihe mit Aufnahmen aus dem Nachlaß fortführen. Buschs Gesänge reflektieren die Jahre von 1900 bis in die fünfziger Jahre des Jahrhunderts hinein. Große historische Drehpunkte dieser Epoche – Revolutionen, Befreiungskämpfe, die beiden Weltkriege – sind mit ganzen Liedgruppen bedacht, hier wird Zeitgeschichte über das Lied transportiert, in künstlerischer Überhöhung präsent; und das Liedgenre gewinnt durch die historische Reflexion politische Dimension. Kein weltverlorener Kunstgesang, kein Schlagergeträller, kein Männergesangsvereins-Elend – hier entstand ein Repertoire, ein Gebäude von Liedern, das künstlerisches und politisches Programm ist. Aufgebaut von einem Kommunisten, zudem einem Mann mit fast universaler Kenntnis der Arbeitermusikbewegung, der viele vergessene Lieder (wer singt heute außer Busch Lieder von Reinitz, Wolpe oder Vogel, um nur drei Komponisten zu nennen?) wieder populär gemacht hat. Und der selbst Lieder geschrieben hat, Texte wie Musiken, die nahtlos sich an die Seite der Großen stellen dürfen.

Ein musikalischer Chronist unseres Jahrhunderts: hier beginnt seine Wirkung bereits mit dem, *was* er singt. Viele Zeitereignisse erhalten in diesen Liedern eine neue Dimension, viele der Lieder zwingen zum erneuten Nachdenken über Vergangenheit und Gegenwart. Dieser Wirkungsfaktor multipliziert sich in den sechs Filmen, da hier die Lieder eine zusätzliche optische Ebene erhalten. Keine Filmmusik (in welcher dramaturgischen Funktion auch immer) sind diese Lieder, sie bilden – die Filmemacher mögens bitte verzeihen – die hauptsächliche Ebene, die Bilder sind für mich diesmal Begleitung, die übliche Beziehung zwischen Bild und Musik im Film ist umgekehrt. Der optische Kommentar zu Buschs Gesängen ist immer dort am stärksten, wo er nicht das Lied lediglich 'pur' mit dokumentarischem Material illustriert (also etwa: Busch singt das 'Seifenlied', auf der Leinwand sieht man Wahlplakate der Jahre 1928 bis 1930; Busch singt das 'Bankenlied', der Film präsentiert Berliner und New Yorker Bank- und Börsenmilieu). Wenn Busch Eislers harte 'Ballade von der Knüppelgarde' singt und dazu die Farbkamera behutsam die heute noch sichtbaren verrosteten Befestigungsstrümmern nahe Verdun abtastet (ich erinnere Resnais' Auschwitz-Kamerafahrten in *Nuit et brouillard!*), stellt sich spannungsgeladene Assoziation zwischen Gesang und Bild her. Auch dokumentarisch geht das: Ich habe noch nie so bewegt über den VII. Weltkongreß der Komintern 1935 in Moskau nachgedacht wie hier. Georgi Dimitroffs Hauptreferat im Originalton, plötzlich läuft nur noch das Bild weiter und Ernst Busch übernimmt mit dem 'Einheitsfrontlied' die akustische Führung. Am stärksten aber werden die Filme dort, wo sie stark antihetisch montieren, wo über das Bild ganz neue Dimensionen der Lieder erschlossen werden. Dimensionen, die sich nur in der Kopplung mit dem Medium Film herstellen lassen. Und die dann von schlagend entlarvender Größe sind, wenn etwa gegen Buschs eindringliche Interpretation des 'Moorsoldatenlieds' Bilder von Görings schmierig-pompös inszenierter Hochzeit im Berliner Dom gesetzt werden, oder (für mich die stärkste Sequenz aller sechs Filme!) aus einem von Buschs Tonfilmschlagern ('Der erste Schritt vom rechten Weg kann nur ein Walzer sein' – 1932) der zweite Vers zitiert wird, während auf der Leinwand der Demagoge Dr. Goebbels 1935 im Berliner Sportpalast posiert, zu den von Busch voller 'Charme' präsentierten Zeilen „Du fühlst nicht, wie langsam sich alles schon dreht/wenn du's merkst, ist es längst schon zu spät/Du fühlst nur eins: wie schrecklich gern man bald wieder geht/den zweiten Schritt, den dritten Schritt vom rechten Weg!“. Der unbedeutende Schlager wird solchermassen plötzlich zur schrecklichen Voraussage kommenden Unheils.

2. Ernst Busch und sein Gesangsstil

Haben wir konstatiert, daß ein Teil seiner Wirkung aus dem resul-

tiert, *was* er singt, so ist entscheidend für die Faszination *wie* Busch singt. Sein unvergleichlicher (in des Wortes wahrstem Sinne: mit keinem anderen vergleichbarer!) Gesang ist ein Stück Musikgeschichte unseres Jahrhunderts, ein Höhepunkt proletarischer Kunst. Fragen wir nach, was diese niemals durch ein Gesangsstudium trainierte Stimme so unikat werden läßt.

Am Anfang steht Ernst Buschs künstlerische Grundhaltung. Sie ist revolutionär im höchsten Sinne. Der da singt – signalisiert der Vortrag –, weiß, wovon er singt. Aus eigener, oft bitterer Erfahrung mit diesem Jahrhundert gewonnen ist sein Grundgestus: ein harter, kräftiger, scharfer, aggressiver Ton. Freilich verfügt er auch über zarte und zarteste Nuancen, wo solche angebracht sind. (Man denke etwa an das 'Gegenlied' zu Von der Freundlichkeit der Welt', während die Kamera das Mahnmal der Käthe Kollwitz auf einem flandrischen Soldatenfriedhof ins Bild holt). Zum zweiten tritt mit Busch stets ein singender Schauspieler auf, kein Belcanto-Sänger herkömmlicher Art. Von den ersten Theaterjahren an war es für den Schauspieler klar, daß Text und Textverständlichkeit bei einem Lied mindestens ebenso wichtig sind wie die Musik. Dem Theater geschuldet ist auch Buschs souveräner Wechsel vom Singen zum Sprechen und umgekehrt sowie die Kultivierung seines norddeutschen Idioms, das die Klarheit und angenehme Härte seines Organs unterstreicht. (Wie z.B. das Wienerische der Weigel stets auch ein Teil ihrer Unverwechselbarkeit ausmachte). All dies sind Grundlagen für Buschs Gesangsstil, nun kommt seine Stimme hinzu: mit einem erstaunlichen Umfang aus der Tiefe bis hoch in den tenoralen Bereich, einer breiten Ausdrucksskala von zarten Lyrismen bis zu schneidender Härte und dem unverwechselbaren Timbre des Organs. Buschs ganz eigene Handhabung des Wort-Ton-Verhältnisses hat sein Freund Grigori Schneerson anhand von Erich Mühsams 'Der Revolver' beschrieben (im Filmgekontert teils mit Revolutionsbildern, teils mit einer nationalistischen Kinderpostkarte): „Er ist mit dem seltenen Vermögen begabt, nicht nur ein Wort, nicht nur eine Silbe, sondern auch einzelne Buchstaben, nicht nur Vokale, sondern auch Konsonanten, auszusingen“. Wieder also: Bruch mit der Vortragsweise des Belcanto, dem 'Schöngesang', dafür ein neuer, politischer, nur ihm eigener Stil, aufbauend auf seiner herrlichen Stimme.

Die Filme präsentieren Liedaufnahmen aus einem Zeitraum von mehr als fünfzig Jahren, eine seltene Gelegenheit also, die Entwicklung des Sängers Ernst Busch miterleben. Von den noch jungenhaft-unbekümmerten Schlagerliedern (u.a. im Zitat aus Lupu Picks Film *Gassenhauer*) über die erhaltenen frühen Kampfliedintonationen (herrlich, wie er die 'Ballade von den Säckeschmeißern' singt, original zitiert aus Joris Ivens' Zuidersee-Film *Nieuwe Gronden*) zu den erhaltenen Tondokumenten des Exils und der ersten Nachkriegsjahre (große Dimension entsteht, wenn Bilder vom Leben im gewöhnlichen Faschismus 1935 konfrontiert werden mit der sehnsuchtsvollen Ballade des aus der Heimat getriebenen Emigranten 'Gruß an die Mark Brandenburg aus der Ferne') führt die Entwicklung des 'jungen' Busch. In vielen Aufnahmen der sechziger und siebziger Jahre hören wir dann den 'reifen' Busch, mit unverminderter stimmlicher Physis (für mich stets das Wunderbarste, wie er noch mit siebzig Jahren gesungen hat!) und nun mit der Erfahrung eines kampferfüllten Lebens, die in den Gesang einfließt. Zum Beispiel in das berühmte Lied 'Der heimliche Aufmarsch', von dem keine historische Aufnahme mit Busch existiert und das er erst nach 1960 für 'Aurora' produzierte. Wieviel ureigenes Erleben fließt ein, wenn er die Zeilen „Arbeiter, Bauern, nehmt die Gewehre, nehmt die Gewehre zur Hand/zerschlagt die faschistischen Räuberheere, setzt alle Herzen in Brand!“ fast beschwörend singt. Die Kopplung mit der Schlußsequenz aus Trivas' Film *Niemandesland* von 1930, wo das Lied nur orchestral gespielt werden durfte, ist eine ausgezeichnete Idee, quasi eine Korrektur der Filmzensur nach mehr als fünfzig Jahren. Apropos: „Herzen in Brand setzen“ – auch das könnte als Metapher über Buschs Gesängen stehen.

3. Busch/Eisler – Eisler/Busch

Eine ungewöhnliche Montage zweier Tonaufnahmen führt die

wichtigste musikalische Partnerschaft des Sängers vor: das 'Bankenlied' erklingt. Zunächst singt Hanns Eisler Strophe und Refrain (in seiner gleichfalls unnachahmlichen Art, den Gestus des Liedes genau vorgebend), danach hören wir Busch mit den gleichen Passagen, und hautnah kann man nachvollziehen, wie Ernst Busch seine Interpretation erarbeitet hat, bei genauester Beachtung der musikalischen Vorgabe. Allein über diese Sequenz lohnt es, länger zu handeln.

Es gibt viele 'große' Busch-Lieder, Hanns Eislers Kompositionen zählen fast ausnahmslos dazu. Die Zusammenarbeit der beiden Künstler von 1929 bis zu Eislers Tod 1962 war ein Glücksfall für die Entwicklung des Liedes im 20. Jahrhundert. Busch war Eislers idealer Interpret, sowohl für die dynamisch-aggressiven Kampflieder der Jahre zwischen 1929 und 1935, für die Kabarettsongs und Balladen als auch für die 'Neuen deutschen Volkslieder' von 1949/50. Daß beispielsweise Eisler 1956/57 wieder beginnt, Tucholsky-Texte zu komponieren, geht auf die 'Bestellung' solcher Lieder durch Busch zurück, dabei entstand auch 'Der Priem', jenes Lied, mit dem der erste Film beginnt.

Der Sänger, der dem Komponisten Lieder abfordert und der Komponist, der diese Lieder seinem Sänger auf den Leib schreibt — da haben wir das Paar Busch/Eisler. Es wäre eine Spezialstudie wert, zu untersuchen, wie Eislers große Kampflieder für die Stimme und den Gesangsstil von Busch 'maßgeschneidert' sind, gleich ob es sich um die Lieder aus der Weimarer Republik handelt, oder um jene 1956/57 komponierten Lieder nach Majakowski, von denen der 'Linke Marsch' zu den größten Würfen im Schaffen der beiden Freunde gehört. Herrlich, wie das Lied im Film lediglich von Majakowskis Kopf begleitet wird, der Dichter vollzieht den Gesang mit. Wie Busch hier den Marschrhythmus gestaltet, jene 'stampfenden Eisler-Bässe' der Begleitung mit den kräftigen Melodiebögen seiner Stimme kontert, das wird wohl auch noch in hundert Jahren nicht übertroffen werden.

Zahlreiche Gesprächsauszüge werden original zitiert, Eisler über Busch, Busch über Eisler — es bleibt kein Zweifel daran, wie sehr diese beiden Männer sich mochten, sich brauchten, sich gegenseitig künstlerisch anregten und anspornten. Fast die Hälfte aller Lieder (mit Ausnahme des Spanienteils) stammt aus der Feder von Hanns Eisler. So zeigt auch die Musikauswahl die Bedeutung jener Zusammenarbeit. Doch mehr noch als diese quantitative Gewichtung zählt die Qualität: Man höre Buschs Vortrag solcher Eisler-Lieder wie 'Roter Wedding, Stempellied' (das, wie auch weitere Stücke, bei denen dies möglich war, in verschiedenen Versionen Buschs erklingt; zuerst a capella aus einer Rundfunksendung der sechziger Jahre, danach in der historischen Schallplattenaufnahme von 1931), 'Der Graben' oder 'Lied vom SA-Mann!' Man lausche der Lust und den Untertönen Buschs, wenn er Eislers Tucholsky-Lieder interpretiert, etwa die 'Feldfrüchte' oder 'Wenn die Igel in der Abendstunde!'. Beim letztgenannten Lied gibt es wieder eine feine optische Entgegensetzung: zu Eisler/Tucholskys Nonsens-Stück werden Bilder vom Deutschen Sängerbundfest 1928 gezeigt — da ist wieder jene neue Dimension des Liedes hergestellt, über die schon an anderer Stelle gesprochen wurde.

Ein Glücksfall für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts: die Filme vermitteln viel vom Reichtum der Beziehung zwischen Busch und Eisler.

4. Über den Umgang mit Liedern

Es gehörte zu seinen eisernen Prinzipien, daß Busch ständig an Liedern weiterarbeitete, veränderte, feilte. Gleich Brecht gab es für ihn nichts Fertiges. Beim Erarbeiten einer Interpretation — und Eisler gestand Busch dies stets gern zu, wußte er doch, daß das Lied dabei zumeist gewann — kürzte der Sänger mitunter, änderte schwer singbare Text- und Musikpassagen, immer darauf bedacht, klar und verständlich zu sein. Man vergleiche die Chorfassung von 'Roter Wedding' (in der historischen Aufnahme singt die Agitproptruppe 'Das rote Sprachrohr') mit Buschs Fassung aus den fünfziger Jahren, dort sind nicht nur einige melodische Floskeln der Strophe verändert, auch die Gesamtaufassung ist schwungvoller, aggressiver als die eher gemächliche Choraufnahme. Der Film vermittelt auch die Genesis des berühmten 'Solidaritätslieds' von Buschs erster Interpretation im Film *Kuhle Wampe* 1931 über seine Spanienfassung 1937 bis hin zur Nachkriegsauf-

nahme von 1947 und der fast sinfonischen Variante aus den sechziger Jahren.

Oft probierte Busch auch die Mischung von Sprache und Gesang — über den außergewöhnlichen Schauspieler kann hier nicht gehandelt werden. Texte, die er gesungen hatte, führte er oft wieder in ihrem lyrischen Original vor. Auch für diese Arbeitsmethode gibt es im Film schöne Beispiele — sowohl Brechts Gedicht 'An die Nachgeborenen' (zuerst vom Dichter selbst gesprochen, während die 'finsteren Zeiten', das Jahr 1935, optisch durch faschistisch verführte Kindergesichter des Berliner Mozartchors zitiert werden; später von Busch gesungen) als vor allem 'Der anachronistische Zug oder Freiheit und Democracy'. Busch hatte das Gedicht in der Vertonung von Paul Dessau gesungen. Gleichmaßen intensiv aber spricht er den Brechtschen Text. Ernst Busch in dieser Sequenz: akustisch gemischt mit der Sondermeldungsfanfane des mißbrauchten Liszt und optisch gekontert von Bildern einer Autofahrt Hitlers durch ein Spalier jubelnder Menschen, erzeugt er atemlose Beklemmung, wenn er den Text 'Knochenhand am Peitschenknauf/Fährt die Unterdrückung auf' grundenlos hart in den Raum setzt.

So lassen die Filme auch ahnen (denn das Maß der geleisteten Arbeit kann nur der detaillierte Vergleich der Liedfassungen völlig belegen), was Konrad Wolf auf der Trauerfeier für Ernst Busch so bewegend als das Bestimmende dieses Mannes formulierte: Ernst Busch, der Arbeiter. Daß man all diesen Gesängen die enorme Arbeit nicht anmerkt, daß sie leicht und souverän daherkommen, ist ein weiterer Vorzug von Buschs Kunst.

5. Canciones de las Brigadas Internacionales

Und Buschs Spanienlieder! Wir alle sind mit ihnen aufgewachsen, haben die Emotionen des internationalen antifaschistischen Volkskrieges über Buschs Gesang aufgenommen. Diese Lieder sind ebenso Bestandteil der Weltkultur wie Picassos 'Guernica' oder Hemingways 'Wem die Stunde schlägt'. Entstanden unter den Bedingungen des Kampfes, gesungen inmitten der Interbrigadisten und im Radio (sowohl über spanische Stationen als auch im deutschen Freiheitssender 29,8), gesammelt und herausgegeben im legendären Liederbuch 'Canciones de las Brigadas Internacionales' und schließlich 1938 in Barcelona auf vier Schallplatten aufgenommen — sind sie Buschs wohl unmittelbarster kämpferischer Beitrag gewesen. Viele Texte stammen von ihm ('Mamita mia' oder 'Ballade der XI. Brigade'), auch komponiert hat Busch viele Stücke ('Am Rio Jarama', 'Abschied von der Front'). Unter seinen Mitarbeitern waren Hanns Eisler, Paul Dessau (dessen 'Thälmannkolonne' in Buschs Interpretation rasch zu dem Spanienlied wurde und es bis heute geblieben ist), Erich Weinert, Willi Bredel und viele weitere Textdichter und Komponisten verschiedener Nationen, deren Lieder Busch bearbeitete. Großartig sein Gedenken 'Hans Beimler, Kamerad', das auf das alte preußische 'Ich hatt' einen Kameraden' einen neuen Text setzt und damit zum bewegendsten Lied wird, Trauer und Zuversicht vereindend.

Der Spanienteil zählt zu den Höhepunkten des sechsteiligen Films. Buschs Lieder — man kann sie wieder einmal in ihrer Gesamtheit hören — und die bewegendsten Filmdokumente potenzieren sich, wenn Roman Karmens und Joris Ivens' optische Chronik des Spanienkrieges an die Seite des musikalischen Chronisten Busch tritt. Dies sehend und hörend, gilt unverändert, was Willi Bredel kurz vor seinem Tod für die 'Aurora'-Edition von 1963 schrieb: „Erheben wir uns zu der Höhe des Liedes unserer Zeit. Werden wir endlich der Größe dieser Lieder wert. Und lassen wir aus der Kraft dieser Lieder neue, bessere Taten erstehen.“

In seinem Film *Ich war neunzehn* hat Konrad Wolf 1968 eines dieser Lieder schon einmal verwendet. Unmittelbar nach der Befreiung aus faschistischer Gefangenschaft wird ein deutscher Kommunist von der Roten Armee als Bürgermeister eines kleinen Dorfes eingesetzt. Er sitzt auf einem Bauernhof, die Sonne brennt auf sein von Leid gezeichnetes Gesicht. Eine Bitte hat er noch an die abziehenden Rotarmisten im Lautsprecherwagen: „Spielt mir das Lied noch einmal“. Und die abgespielte Platte

erklingt: „In dem Tal dort am Rio Jarama ...“ Die Kamera entfernt sich rasch, immer kleiner wird der Mann, während die Musik mehr und mehr an Kraft gewinnt: „Und einmal dann, wenn die Stunde kommt/Da wir alle Gespenster verjagen/Wird die ganze Welt zur Jarama-Front/ wie in den Februartagen!“

Ich habe mich damals meiner Tränen nicht geschämt. Buschs Kunst, seine Stimme, die bei jenen letzten Verszeilen eine Oktave höher steigt, einem Fanal gleich, hatte mich bis ins Innerste bewegt.

An vielen Stellen der sechs Teile BUSCH SINGT stellen sich ähnlich große Wirkungen her. Es ist gut, daß wir diese Filme haben.

*

Der Deutsche

Von Konstantin Simonow

Auf einer kalten Bühne sang ein Deutscher. Er, den sein Germanien bereits zum Tode durch den Strang verurteilt hatte, der in Spanien verwundet wurde, der fünfmal im Buch der Lebenden gestrichen und schon fünfmal dem Tribunal der braunen Peiniger entwichen – er, der im blut'gen Dornenkranz in der Gestapogruft geschmachtet, ward nun als Held des Widerstands, bestaunt, gepriesen und geachtet. Er sang den Trümmern von Berlin vom Traum Madrids, von Spaniens Tränen. Das lange Schweigen war für ihn wie sieben Jahre Quarantäne. Er wechselte des Leibes Hülle, Ausweise, Kleider, Stimme, Gang, doch in der Seele dunkler Stille klang jahrelang derselbe Sang. Der röchelte zuweilen heiser und fieberte auf nacktem Brett, quoll derber, aber niemals leiser im Schmerz auf dem Prokrustesbett. Nach langer Zeit erscholl er wieder in diesem Saal, ergrimmt, erbittert. Wer ihn erkannte, war erschüttert, doch mancher schlug die Augen nieder. Gehüllt in tiefes Schweigen stand er über dem, der ihn geschunden, und legte Freunden still die Hand auf Male ihrer alten Wunden. Noch von dem Licht Madrids besonnt sah ihn die deutsche Metropole – mit Lederjacke und Pistole und zähem Kampfgeist der Rotfront. Der Sänger schien nicht nur zu singen, er sang und kämpfte, stark und kühn, und seiner trock'nen Lippen Schwingen war wie des heißen Schlachtwinds Glühn. Nach dem Konzert sah man uns zwei, mich und den Deutschen, still und müd' durch Straßen gehn, wo ich im Mai des Jahres fünfundvierzig schritt. In seinen Adern floß mein Blut. Wir gingen durch die tote Stadt, die gestern unser Fluch zertrat, die heute Asche war und Schutt. Glaub't's mir, wir gränten uns zu zwei'n, daß er, gefangen und bezwungen, im Jahre dreiunddreißig sein Berlin nicht freigesungen.

(1949)

(Deutsch von Peter Berg)

Die Stimme als Legitimation, als Parteidokument

Von Konrad Wolf

(...) Ernst Busch, der Arbeiter. Ich habe kein genaueres Wort für ihn gefunden. Arbeiter – im Sinne der Klasse und im Wortsinne des Arbeitens. Jeder, der sich ihm näherte, mußte wissen, daß er sofort in Arbeit gezogen wird. Als seine Kunst schon klassisch geworden war, unterwarf Busch noch immer jede seiner Aufnahmen der striktesten Selbstaufsicht. Eine Platte, die er endlich freigab, ließ ein Gebirge von Versionen hinter sich. Die vielen Platten, die Busch in Verbindung mit der Akademie herausgebracht hat, gehören zum kostbarsten Besitz der sozialistischen Kunst unseres Landes, ja der Welt des Fortschritts.

Die Akademie hatte das Glück, einem Mann wie Busch Werkstätte zu sein. Bei unseren Veranstaltungen war er der verlässlichste Mitarbeiter. Busch haßte folgenloses Reden und leere Repräsentation. Ich gestehe, daß ich in Akademiesitzungen, an denen Busch teilnahm, oft beunruhigt war: Stehlen wir ihm jetzt die Zeit? Sagen wir Nützliches, Praktisches, Verwertbares?

Allein das Gesicht von Busch war ein unerbittlicher Filter gegen Phrasen und Selbstgefälligkeit. Mit dem Wort Kommunismus ging er sparsam um, es war ihm zu teuer. Kunst war für den ehemaligen Werkzeugschlosser, etwas Perfektes abzuliefern, das Menschen brauchen können. Er machte da keinen Unterschied zu anderer nützlicher und gekonnter Arbeit. (...)

Wo Busch war, war ein Energiezentrum. Ich weiß keinen in unserer Akademie zu nennen, mit dem sich Menschen so unterschiedlichen Naturells und ästhetischen Standpunkts verbunden haben – Becher und Brecht, Eisler, die Helli, Wolf, Ihering und Cremer, Heartfield, Weinert, Dessau, Hermlin – und dann die Jünger in der Akademie und die Jugend sowieso. Dabei war Busch nie das, was man gesellig nennt. Er machte es seinen Freunden nicht bequem, er war anstrengend und sein Zorn gefürchtet. Er verband *durch Arbeit*, und hier, in der Arbeit, konnte er beispiellos unduldsam sein. Busch hat es sich nie leicht gemacht, und es ist ihm auch bei uns nicht immer leicht gemacht worden. Weil er offen gefochten hat, auch mit Gleichgesinnten. Aber zu keiner Stunde ließ er Zweifel darin aufkommen, auf welcher Seite der Barrikade er steht. In der Klassenfrage kannte er keine Kumpanei. Gerade in Zeiten, die manchem undurchsichtiger scheinen und einige wankend gemacht haben, war es gut, einen Genossen wie Ernst Busch neben sich zu wissen. Er ist ein Maß. Wer die Fronten wechselt, verläßt auch ihn, wer sie nicht mehr sieht, hat von ihm nichts begriffen.

(...)

Busch, der Arbeiter. Der Theatergeschichte hat er Arbeitergestalten hinterlassen, die definitiv sind. Den Pawel und später den Ijapkin aus der 'Mutter'!, den Arbeiter in der Pariser 'Carrar', zweimal den Franz Rasch, als jungen Mann in der Uraufführung der 'Matrosen von Cattaro' und nach dem Krieg mit der gesammelten Geschichtserfahrung des Revolutionärs. Wer kann seinen Fučík vergessen, Busch im 'Sturm' oder in der 'Winterschlacht'? Aber Busch war kein Spezialist für Arbeiterrollen oder Bühnenkommunisten. Er brachte die Philosophie und Lebenskenntnis der Klasse in Figuren unterschiedlichster sozialer oder historischer Prägung ein.

Mit dem Galilei verkehrte er souverän, das heißt einfühlsam und überlegen. Dem Mephisto teilte er etwas von dem Spaß mit, mit dem sich der Rationalist Busch in der Fabel bewegte. Dem verlotterten Azdak, furchtsam, bestechlich, genußsüchtig, fügte Busch den Gestus des Partisanen hinzu. Als Brecht auf den Proben zum 'Kreidekreis' von Studenten gefragt wurde, ob sich Busch wohl auch an die Verfremdungstechnik halte, antwortete er: Der braucht die Grammatik nicht mehr, er kann deutsch. Natürlich hatte Brecht, wenn er von neuer Schauspielkunst handelte, immer auch Ernst Busch vor Augen.

Busch arbeitete als Schauspieler mit naiven Verfremdungen, die in nichts anderem bestehen als in der Unfähigkeit, in einer Figur den Klassenstandpunkt zu ihr zu unterschlagen. Dabei waren seine Mittel universell. Trainiert. Auf dem höchsten Standard. Gewiß hat Brecht von Helene Weigel und Ernst Busch gelernt, was das ist: realistisches Detail auf der Bühne. Und ob-

wohl Busch immer mittels Theater lehren, bewegen, aufklären wollte, geriet ihm keine Figur zur 'Sprachröhre des Zeitgeistes'. Da war immer, was Kunst ausmacht, ein nicht ganz erklärbares Vermögen, Lebendiges zu erzeugen, Reichtum, Fülle, Menschlichkeit und Glanz auszubreiten. Busch hat keine schätzbaren Bur-schen gespielt, er nahm Rollen an wie Zöglinge, er liebte sie. Mit Zartgefühl zeigte er ihre Schwächen, ihre Stärken potenzierte er. Und der Jago, höre ich. Ein Erzschorke, gewiß. Aber selbst das Böse setzt seinen Gegensatz voraus, und der will mitgespielt werden. Menschen, Figuren, Rollen annehmen heißt nicht, sie freizusprechen, aber wohl, sie zu vertreten.

Sein früher Abschied von der Bühne und vom Film hat uns viel gekostet. Ich habe ihn beim Goya-Film immer wieder gebeten, die Rolle des Jovellanos zu spielen, die eigens für Busch hineingekommen war. Er wollte nach den, übrigens von ihm verlangten, Probeaufnahmen nicht; es gäbe genug Komödianten, die besser 'draufliegen' würden, und was ihm in den 20er Jahren ohne Mühe gelungen sei, bereite ihm jetzt Quälerei. Und am Schluß des Briefes, der eine Bitte um Entlassung aus einem Versprechen war, steht der sibyllinische Satz: „Und jeder, der Ruhm haben will, muß sich beizeiten von der Ehre verabschieden und die schwere Kunst üben, zur rechten Zeit zu gehn.“ Das herbe glückliche Leben des Arbeiters Ernst Busch hat vieles erfahren, Haß der Feinde, Liebe der Genossen, die Ehre zu ihrer Zeit, und den Ruhm schon zu Lebzeiten.

(Rede auf der Trauerfeier für Ernst Busch, Juni 1980)

Die Großen Legenden

Gespräch mit Regisseur Peter Voigt

(...)

Frage: Sie fassen Ihre Assoziationen manchmal sehr weit, bis in die Dritte Welt, bis zur Tereschkova im Kosmos. Liegt darin nicht eine Gefahr der Überforderung des Zuschauers, der das gewohnte Maß an Deutlichkeit nicht erhält? Man kann doch nun wirklich nicht davon ausgehen, daß jedermann in diesem Lande mit Ernst Buschs Repertoire lebt.

Voigt: Ich halte das nicht für so schrecklich, wenn man den Zuschauer fordert, selbst auf die Gefahr hin, ihn bisweilen zu überfordern. Die viel größere Gefahr, und die akute, sehe ich da, wo man den Zuschauer durch Unterforderung zur Schläfrigkeit erzieht. Und von einem schläfrigen Zuschauer haben wir nichts mehr zu erwarten. Mir scheint es eher vorteilhaft, wenn man seine Phantasie in Bewegung setzt, wenn das filmische Angebot geistige und emotionale Wendigkeit aufweist.

Und gottlob sind die sechs Filme ja ganz verschieden: Wer nach dem ersten Film meint, hofft oder fürchtet, daß es so weitergeht, der irrt sich. Er wird sehen, daß es ganz verschiedene Methoden gibt, sich über Busch und seine Lieder ein Verhältnis zu Geschichte zu verschaffen. Der zweite Film bringt das Repertoire von Busch aus den zwanziger Jahren bis 1932, und dazu das passende klassische Dokumentarmaterial – zum 'Stempellied': Arbeitslose, zum 'Seifenlied': Wahlkampf, und so fort. Diese Methode hat schon mit dem ersten Film nichts zu tun. Der dritte Film, über das Jahr 1935, enthält auch fast ausschließlich Dokumentarmaterial dieses Jahres. Aber die Gesänge verhalten sich anders dazu. Manchmal steht das Lied fast verquer zum Bild, in Kon-terposition. Wenn im zweiten Film das Bildmaterial auf den Gesängen sitzt wie der Schuh auf dem Fuß, dann stehen hier Schuh und Fuß sozusagen nebeneinander.

Der vierte Film: Da hat Lothar Keil in Spanien die historischen Landschaften des Bürgerkrieges gedreht und erinnernde Interviews. Und wenn dann die Gesänge von Busch dazu kommen, sind sie genau geortet und weisen sich aus als poetische Dokumente.

Im fünften Film entdeckt Eberhard Geick die Überreste des Internierungslagers Gurs, die Knopffabrik in Brandenburg, und Konrad Wolf steht da und sagt: „Hier war das!“ Die Gesänge als poetische Reflexion. Das ist Spurensicherung, der Spanienfilm und dieser, und doch ganz verschieden.

Der sechste Film, in seinem collagierten Vortrag, steht wieder

in Nachbarschaft zum ersten. Ins Zentrum gerückt ist diesmal Busch selbst – 'das herbe, glückliche Leben des Ernst Busch', wie Konrad Wolf sagte.

Sie sehen, jeder ist ganz für sich ein Film. Jeder muß auch für sich dasein können. Das war Wolfs erklärte Absicht.

Frage: Worin bestand Konrad Wolfs Teilnahme und Anteilnahme am Projekt?

Voigt: Es ist sein Projekt. Ganz und gar. Wir haben uns mit seinen Absichten identifiziert. Zugleich sah er darauf, daß jeder dabei die Freiheit hatte, sein Eigenes zu machen.

Für seine Filme, den dritten und den fünften, brachte er sich seine Mitarbeiter mit, vom Spielfilm. Die Schnittmeisterin Evelyn Carow und seine Assistenz-Regisseurin Doris Borkmann. Für mich war interessant, zu sehen, wie diese Spielfilmleute das für sie neuartige Dokumentarmaterial angingen. Es war manchmal ein schönes 'Mal sehn, was passiert, wenn –', wenn man also zu einem Lied ein bestimmtes Dokumentarbild stellt. Material-Experimente. Eberhard Geick hatte in Südfrankreich einen kühnen Drachenflieger aufgenommen – ohne Absicht für irgendwas. Nun waren diese Aufnahmen einmal da, und Doris Borkmann legte probenhalber dazu das 'Lob des Revolutionärs' und ein Spanienlied: Für mich eine der gelungensten Passagen im ganzen Zyklus.

So war natürlich nicht das durchgängige Prinzip der Arbeit, aber es wurde phantasiert am Montagetisch. Ich sah Konrad Wolf Tag um Tag da hocken, grübeln, probieren, verwerfen, neu bauen. Mit exemplarischer Intensität und Ausdauer, und mit einem geradezu sinnlichen Vergnügen am Material.

Frage: Wie verhielt sich Konrad Wolf in der Zusammenarbeit? Als Dokumentarist war er doch Gast.

Voigt: Ich zögere sehr, auf alle Filme des Zyklus den Begriff 'Dokumentarfilm' anzuwenden. Unbedingt dokumentarisch sind für mich der zweite und der vierte Film, beide von Erwin Burkert konzipiert. Da sind auch die Lieder, aus den zwanziger Jahren und von Spanien, dokumentarisch. Für die anderen Filme habe ich keinen Begriff anzubieten, aber darauf kommt es auch nicht an.

Konrad Wolf kenne ich nur aus dieser Arbeit, und ich habe nie eigentlich etwas gemerkt von seiner vielbesprochenen Wortkargheit und Reserviertheit. Bei aller Besonnenheit der offenste und zugänglichste Mensch. Immer ging eine Ermutigung von ihm aus, die Ermutigung zu Kompromißlosigkeit und angemessener Provokation. Das ist heutzutage goldwert. Dabei hatte er ein gutes Gespür dafür, was dem Zuschauer erklärt werden muß und wieviel offenbleiben darf – eine immer schwierig zu findende Balance. Das kam mir für die Arbeit am ersten Film sehr zustatten. Wolf hatte einen immensen Respekt vor der Arbeit anderer. Er kannte natürlich das gefährliche Gewicht seiner Autorität in unserem Team. Aber das veranlaßte ihn zur Zurückhaltung. Ich kann mich nicht erinnern, jemals erlebt zu haben, daß Konrad Wolf das erste Wort nahm. Wenn etwas zu beurteilen oder zu beraten war, ließ er erst die anderen reden. Damit vermied er Anschluß-Meinungen. Er konnte mit seiner Autorität umgehen, sie handhaben.

Frage: Was fehlte dem Team, als Konrad Wolf starb?

Voigt: Schwierige Frage. – Der sechste Film war noch nicht angefangen. Wir wollten ihn zu dritt machen. Wolf, Burkert und ich, jeder ein Kapitel in der eigenen Vortragsart. Wir haben ihn nun zu zweit fertiggestellt, wobei wir uns in der Nähe von Konis Vorstellungen und Konzeptionen gehalten haben.

Was Konrad Wolf für das Team bedeutet hat, wurde nach seinem Tod sehr schnell spürbar. Nicht so sehr der Verlust an Arbeitsleistung und Beratung – das kann jeder nachvollziehen –, ich meine noch etwas anderes. Es war vor allem ein atmosphärischer Verlust. Es wurde klar, welche kostbare, zur Produktion drängende Atmosphäre von diesem Mann ausgegangen war. Das ist nicht in Kürze zu schildern. Es war eine Atmosphäre von Offenheit, Vertrauen und Kameradschaft, in der künstlerische Arbeit ihre glücklichste Voraussetzung hatte. Sonntag Nr. 47, 21.11.81. Das Gespräch führte Regine Sylvester

Feingefühl, Maß und Musikalität

Die Schnittmeisterinnen Evelyn Carow, Ulla Kalisch und Monika Klein im Gespräch mit Günter Netzeband

Netzeband: Wassili Schukschin, der als Schauspieler, Autor und Regisseur dem Kino wunderbare Filme geschenkt hat, sprach zum Ruhme seiner Schnittmeisterin davon, daß beide, Regisseur und Schnittmeisterin, gemeinsam nachdenken, Feingefühl für Maß und Musikalität entwickeln, dahin streben, hinter dem Sujet das zu entdecken, was den Wert eines Films ausmacht. Die Schnittmeisterin als Verbündete des Regisseurs am Schneidetisch. Da geht es eben nicht darum, einfach Geschichten zusammenzukleben.

Carow: Das war Koni Wolfs Meinung auch. Ich habe viel mit ihm zusammengearbeitet. Es war eine gute Partnerschaft. Er legte immer Wert darauf, daß man ihm erstmal ein Angebot machte. Er hat das Thema bezeichnet, das und das muß dabei herauskommen; versuchen Sie mal, machen Sie mal! Es war merkwürdig, daß er mir dann erklärt hat, was ich warum so montiert habe, obschon er längst der Meinung war, es sei nicht gut. Dann haben wir uns der Sache gemeinsam genähert, probiert. Diese Haltung findet man heute selten. Koni hat mir mal gesagt, das deutsche Wort Schnitt bedeutet Wehtun, und im Russischen heißt es Montage, und das ist etwas Gutes, Elegantes, Schöpferisches. Er konnte mir kein besseres Kompliment machen, als mit der Äußerung, meine Schnitte hätten ihm nie wehgetan. Er wisse, daß er immer mehr hineinbringen möchte in eine Sache, und ich hätte ihm geholfen, das richtige Maß zu finden, ohne ihn zu verletzen. Und das ist eigentlich auch die Aufgabe der Schnittmeisterin. Jedenfalls empfinde ich es so.

Monika Klein: Ich möchte auch sagen, daß in der Vorstellung vieler Regisseure die Schnittmeisterin eine Kleberin ist. Ich habe mit Peter Voigt an den Filmen 1 und 6 gearbeitet und habe das Erlebnis einer wirklichen Partnerschaft gehabt. Sicherlich geht jeder Regisseur an ein Unternehmen anders heran. Wir haben vieles zusammen gemacht, einiges habe ich allein gemacht. Und er hat es akzeptiert.

Diese völlige Selbständigkeit des Arbeitens, die mit Vertrauen zu tun hat, gehört zu einer produktiven Zusammenarbeit. Man wird aufgefordert, Eigenes zu machen.

Und das habe ich, muß ich offen sagen, nicht oft kennengelernt. Nun hängt die Arbeit natürlich sehr von der Thematik ab. Wir kommen ja von unterschiedlichen Institutionen und machen unterschiedliche Filme, Spielfilme, Dokumentarfilme, Lehrfilme und so weiter. Es gibt natürlich auch Filme, für die ich als Schnittmeisterin nicht allzuviel tun kann, eine ausgesprochene Klebearbeit mache.

Ulla Kalisch: Ich habe mit Erwin Burkert die Teile zwei und vier gemacht. Wir kannten uns vom Fernsehen durch einige gemeinsame Beiträge. Es ist eben etwas anderes, wenn ich einen Beitrag mache, der in zwei Tagen fertig sein muß. Was da die Kollegen vorrecherchiert haben, das erzählen sie mir, und dann muß ich es eben machen. Bei den Busch-Filmen war es eine Sache, die ich mit erarbeiten konnte. Ich habe mit Erwin Burkert erst viel überlegt, theoretisch gearbeitet, vieles ausgedacht, er hat mir viel erklärt; wir haben uns dann einen großen Teil des Archivmaterials angesehen. Der Spaß, den ich dabei hatte, brachte mir auch Ideen ein, und wir haben dann am Schneidetisch probiert. Es war eben eine gute Partnerschaft. Jeder hat was angeboten, und wir haben entweder verworfen oder genommen, oder aus ein, zwei Ideen ist eine ganz neue entstanden. Das passiert sehr oft ...

(...)

Carow: Für Koni war es immer wichtig, authentisch zu bleiben. Man möchte nicht zuviel verändern, weil man streng bei der Wahrheit bleiben will. Man kann natürlich nicht ein volles Sujet einfach übernehmen ...

Netzeband: Frau Carow, zum Authentischen eine Bemerkung. Es handelt sich ja zum großen Teil um Material der Naziwochenschau, was bedeutet, daß die Nazis sich so zeigten, wie sie sich selber sehen wollten. Es ist ein einseitiger, verlogener Blickpunkt, der Zeit und Wirklichkeit manipulierte, andererseits aber auch eine Wahrheit über die Zeit sagte, wie sie sich in den Bildern ausdrückt.

Carow: Ja, ja, aber Koni Wolf hatte da immer große Hemmungen, das zu werten. Das ist ja sein Problem gewesen. Er wollte nie abwerten und auch nicht aufwerten. Es ging ihm darum, daß das erhalten bleibt, was die Leute sich damals gedacht haben, so daß die Zuschauer sich nicht bemogelt fühlen, sondern sehen, wie es früher war. Und ich glaube, im dritten Teil ist es streckenweise recht gut gelungen. Wie auch im fünften Teil die Sequenz mit dem Gemüseanbau auf dem Alex. Wir lachen heute darüber, aber Koni sagte, das ist Zeitkolorit, und so etwas muß rein.

Netzeband: Natürlich ist es heute komisch, Bilder vom großen Gemüsebeet auf dem Alexanderplatz zu sehen und einen emphatischen Sprecher dazu zu hören, der den Zuschauer auf der 'Ernährungsstrecke' für den 'Endsieg' mobilisiert. Nur heute wird eine Haltung zu dem Material beim Zuschauer hervorgerufen – nicht nur durch die Distanz, die die Aufnahmen provozieren, sondern primär durch Ernst Busch.

Carow: Ja, mit und durch Busch entlarvt sich auch so viel. Da müssen wir gar nicht viel machen oder dazutun. Das ist eben das Ehrliche und Interessante dabei.

(...)

Netzeband: Kehren wir zur Praxis des Filmemachens zurück. Am Anfang war nicht das Wort, nicht das Bild, sondern die Musik: die Stimme von Ernst Busch. Wie ging denn das für Sie so vor sich. Welche Probleme brachte dieser ungewohnte, umgekehrte Vorgang des Filmemachens mit sich?

Klein: Es gab zuerst eine Musikmontage der einzelnen Teile. Also das, was unbedingt an Musik oder Gesang rein mußte. Dann mußte versucht werden, es zu 'bebildern'. Und da kamen die ersten Schwierigkeiten, Strophen wurden umgestellt, weil die Reihenfolge nicht paßte, einige Lieder sich als zu lang erwiesen. Oder es wurde ganz auf etwas verzichtet. Die Tonkonzeption war das Manuskript.

Netzeband: Es gibt im Spanienfilm neben dem Heroismus viele Elemente von Tragik, Schmerz und Traurigkeit, wie es die antifaschistischen Kämpfer in der Realität ja auch erfuhren. Das gilt auch für Konis Episoden über den Krieg in der Sowjetunion im fünften Film.

Carow: So sah das Leben eben aus. Die Gerichtsverhandlung in Moabit wiederum ist ausgesprochen heiter und lustig. Wir hatten zwei, drei verschiedene Fassungen. Wir sagten uns zuerst, das könne man vielleicht doch nicht so ins Lächerliche ziehen, und später, warum eigentlich nicht? Und ich finde es gut, daß man auch mal lachen kann. Für Lachen war Koni immer. Er hat für alle seine Filme kleine 'Nummern' gemacht, dann hat er sie langsam reduziert. Erst mußte er immer seinen Spaß haben. Im Teil fünf zum Beispiel konnte er sich unbändig darüber freuen, wie der ehemalige Rotarmist das Lied vom Apfelkönig singt. Der hätte mit dem Singen nicht aufgehört, hätte Koni nicht gesagt: „Danke schön“! Das mußte rein, obgleich Leute sagen, der Teil sei unausgeglichen, es sei zuviel drin.

Netzeband: Natürlich könnte man, wenn man eine ästhetische Elle anlegt, sagen, Konis Film DAS FASS DER PANDORA ist geschlossener als dieser. Doch alle, mit denen ich sprach, wollen Konrad Wolf, der hier erstmals – mitunter rührend ungeschickt – als Moderator fungiert, nicht missen, wollen Gesicht und Stimme dieses Menschen aufbewahrt wissen.

Carow: Und wie hat er sich gestraubt, das zu machen! Wir haben eine Karte von ihm aus Frankreich, da hat er geschrieben: „Wer hat mir dies nur angetan?“ Wie ein kleiner Junge kam er immer mit seinen Texten und fragte: „Kann ich das etwa so sagen?“

Klein: Er war darin bis zuletzt immer sehr unsicher, bis zur Abnahme.

Carow: Ich glaube, der Teil lebt sehr. Wenn man nur an eine Sequenz denkt, wo er am Zaun lehnt und sagt: „Nie wieder Krieg und Faschismus!“ Es ist die Stelle auf dem Bauernhof, wo *Ich war neunzehn* gedreht worden ist. Das kann natürlich keiner so wie er sagen, aus dem ganzen Herzen heraus. Das war ja auch Zeit seines Lebens sein größtes Anliegen.

Klein: Es ist für uns unschätzbar, daß er selber moderiert hat.

Carow: Die Wirkung stellt sich nicht nur her, weil wir Koni Wolf noch einmal im Bild sehen, sondern dadurch, wie dieser Teil ist – mit all seinen Ecken und Kanten. Jedem gerecht werdend, nichts vergessen, alles bewahren. So ist dieser Film. Es war ja auch der Schwierigste. Denn Busch hat in dieser Zeit nicht gesungen. Koni kam damals in den Schneiderraum, und er fragte uns, was sollen wir nur damit machen, wo Busch nicht singt. Und dann hatte Kohlhaase eines Tages die Idee mit dem Tonband, auf dem Busch seine Geschichte erzählt. Und ich finde das gut. Natürlich ist, beispielsweise, die Episode mit dem Internierungslager Gurs zu lang. Aber er wollte, daß das alles für die Nachwelt nicht verlorengeht. Denn wer weiß heute noch davon? Wolf war da sehr beharrlich. Er bestand darauf.

(...)

Klein: Es ist eben eine ganz andere Art von Darstellung der Geschichte der Arbeiterbewegung und von Weltgeschichte, vor allem natürlich des Hitlerfaschismus. Eine andere Art insofern, als der Kommentar äußerst sparsam ist und einem nicht ständig gesagt wird, wie man etwas zu sehen oder zu begreifen hat. Die Komposition des Materials ist so, daß die Zuschauer richtige Schlüsse selber finden können. Und dabei hilft ihnen Ernst Busch.

Carow: Koni Wolf hat ja auch einmal gesagt: „Wir sind gut beraten, Busch hat uns an der Hand.“ Und das ist wirklich aufgegangen. Wir haben zum Beispiel die Riefenstahl-Aufnahmen drin. Obgleich wir nichts von ihren pompösen Kitschbildern weggenommen oder reduziert haben, werden die Passagen eindeutig gewertet. Das erreicht eben Busch.

Klein: Ein großes Problem war auch, den Zuschauer nicht zu überfordern – durch die Fülle der Musik und der Bilder. Er sollte sowohl das eine wie das andere mitkriegen, die Musik hören und die Bilder in sich aufnehmen. Wir mußten uns der Musik unterordnen, und wir mußten auch nach den Texten gehen. Es gibt natürlich Dinge, wo man drüber weghören kann, aber in der Hauptsache ist Aufmerksamkeit gefordert für Worte und Szenen, die man unbedingt verstehen muß, um die Zusammenhänge zu begreifen.

Carow: Dafür das richtige Maß zu finden, das war bei vielen Teilen die Schwierigkeit. So haben wir den dritten Film nach der Vorführung noch mal umgeschnitten, ihn wesentlich ruhiger gemacht, weil der Einwand oft gekommen ist, man hätte Mühe, bei diesem Riesenangebot von Bild und Ton ständig beides gleich gut aufzunehmen. Inwieweit uns das voll gelungen ist, kann erst der Zuschauer beurteilen.

Kalisch: Ich möchte aus diesen und anderen Erwägungen heraus sagen, daß die Filme unbedingt auch im Kino gezeigt werden sollten. Im Kino sieht sich der Zuschauer dem Zwang ausgesetzt, aufmerksam zu sein. Er hat ja dafür bezahlt, den Film bewußt zu sehen. Und ich denke schon, daß die Faszination von der großen Leinwand und die Stille des Raumes eine intensive Rezeption möglich machen, nämlich Stimme und Bilder ganz zu erleben.

(...)

Netzeband: (...) Dieser Film auf die Musik und das Visuelle gerichtet, ist also etwas Seltenes. Und Konrad Wolf hat sich ja vor nicht allzulanger Zeit gegen öde Langeweile und Gleichmacherei als Folge der Inflationierung des Wortes im Film ausgesprochen. Diese Einsicht ist nun in die Praxis umgesetzt.

Carow, Kalisch, Klein: Wir widersprechen Ihnen nicht. Es ist schön, so etwas zu hören. Denn wir haben unsere Arbeit ja in diesem Sinn gemacht. Und das war möglich, weil sich ein gutes Kollektiv gefunden hat. Nicht nur wir als Schnittmeisterinnen, sondern die ganze Arbeitsgruppe. Es war eben ein Unternehmen, das von Koni Wolf sehr bedacht zusammengestellt worden ist. Das betrifft auch die Aufteilung, wer welchen Film macht. Das Ergebnis sieht man an den einzelnen Teilen, die nicht gleichförmig sind. Konrad Wolf bestand darauf: Jeder Film sollte sein Gesicht haben und die Handschrift seines Schöpfers nicht verleugnen. Er hat immer akzeptiert, was die einzelnen gemacht haben. Nur äußerst behutsam hat er Anregungen gegeben. Es war für uns eine in jeder Weise glückliche Zusammenarbeit.

Biofilmographie

Konrad Wolf (20. 10. 1925 - 7. 3. 1982), Sohn des Arztes und Schriftstellers Friedrich Wolf. Emigrierte 1933 mit seinen Eltern aus Deutschland, lebte seit 1934 in der Sowjetunion. Spielte als Kind eine Rolle in dem Film *Kämpfer* von Gustav von Wangenheim. 1945 Rückkehr nach Deutschland als Leutnant der Roten Armee, vorübergehend Stadtkommandant von Bernau bei Berlin. Nach 1945 Mitarbeit beim Aufbau der 'Berliner Zeitung', Kulturreferent der SMAD (Sowjetische Militär-Administration) für das Land Sachsen-Anhalt und Mitarbeiter des Hauses für Kultur der Sowjetunion in Berlin. 1949 Aufnahme eines Regiestudiums an der moskauer Filmhochschule WGIK in der Klasse von Grigori Alexandrow. 1951 Regieassistent bei Joris Ivens, *Freundschaft siegt* (Dokumentarspielfilm), 1953 Regieassistent bei Kurt Maetzig, *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse*. Seit 1965 Präsident der Akademie der Künste der DDR.

Filme:

1955	<i>Einmal ist keinmal</i>
1956	<i>Genesung</i>
1957	<i>Lissy</i> (nach dem Roman von F.C. Weiskopf)
1958	<i>Sonnensucher</i> (1972 aufgeführt)
1959	<i>Professor Mamlock</i> (nach dem Stück von F. Wolf)
1960	<i>Der geteilte Himmel</i> (nach dem Roman von Christa Wolf)
1961	<i>Der kleine Prinz</i> (Fernsehfilm, 1972 gesendet)
1964	<i>Ich war neunzehn</i>
1966	<i>Goya</i> (nach dem Roman von L. Feuchtwanger)
1968	<i>Ich war neunzehn</i>
1971	<i>Goya</i>
1974	<i>Der nackte Mann auf dem Sportplatz</i>
1976	<i>Mama, ich lebe</i>
1979	<i>Solo Sunny</i>
1981/82	BUSCH SINGT

Reiner Bredemeyer, geb. 1929. Seit 1961 Musikalischer Leiter am Deutschen Theater Berlin. Seit 1959 Musik zu Fernseh- und Dokumentarfilmen, darunter zu den Filmen *Der Krieg der Muien* (1974), *El golpe blanco* (1975) und *Kampuchea. Sterben und Auferstehen* (1980) von Heynowski und Scheumann.

Erwin Burkert, geb. 1929. Studium der Kulturpolitik. Tätigkeit am Ministerium für Volksbildung und im Zentralrat der FDJ. Mitarbeiter des DDR-Fernsehens. Liedertexte, Nachdichtungen, Programmdramaturgie. Eigene Filme ab 1964, darunter *Internationalisten* (1974, gemeinsam mit Peter Voigt) und *Ernst Busch – Arbeiter – Sänger* (1980).

Ludwig Hoffmann, geb. 1932. Studium der Theaterwissenschaft. Seit 1964 wissenschaftlicher Mitarbeiter/Abteilungsleiter für Darstellende Kunst an der Akademie der Künste der DDR. Veröffentlichungen u.a.: 'Deutsches Arbeitertheater 1918 - 1933' (Berlin 1961), 'Theateroktober' (1972), Erwin Piscator, 'Schriften' (Hrsg., 1968), Herbert Ihering, 'Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918 - 1933' (Hrsg., 1974).

Peter Voigt, geb. 1933. 1953 - 58 Regie- und Dramaturgieassistent am Berliner Ensemble. Ab 1961 freischaffender Regisseur für DDR-Fernsehen und DEFA-Dokumentarfilm; spezielles Genre: der Fotofilm. Ab 1969 Regisseur und Autor im Studio H & S.

Alle Texte ohne nähere Quellenangabe stammen aus der Broschüre 'Busch singt', herausgegeben von der Akademie der Künste der DDR, dem Fernsehen der DDR und dem Ministerium für Kultur, Berlin 1982 (Redaktion: Günther Netzeband)