

WENN DU GROSS BIST, LIEBER ADAM

Land	Deutsche Demokratische Republik 1965/90
Produktion	DEFA-Studio für Spielfilme, Arbeitsgruppe 'Roter Kreis'
Regie Buch	Egon Günther Helga Schütz, Egon Günther
Dramaturgie	Traudl Kühn
Kamera	Helmut Grewald
Musik	Wilhelm Neef
Bauten	Alfred Hirschmeier
Kostüme	Rita Bieler
Maske	Lothar Stäglich, Christa Grewald
Ton	Bernd Gerwien
Schnitt	Monika Schindler
Regieassistentz	Lothar Warneke
Kameraassistentz	Klaus Groch
Standphotographie	Kurt Schütt
Aufnahmeleitung	Oskar Ludmann, Heinz Schwoch
Produktionsleitung	Martin Sonnabend
Darsteller	
Adam	Stephan Jahnke
Tember	Gerry Wolff
Konstantin	Manfred Krug
Caroline	Daisy Granados
Erasmus	Rolf Römer
Eisenreich	Hanns Anselm Perten
Direktor	Wolfgang Greese
Minister	Günther Simon
Frau Sonnenberg	Mathilde Danegger
Regisseur	Fred Delmare
Regie-Assistent	Günther Junghans
Frau Tember	Christel Bodenstien
Gärtner Leopold	Walter E. Fuß
Journalist 'Frauenorgan'	Arthur Joop
Freundin von Konstantin u.a.	Marita Böhme
Uraufführung	6. Februar 1990, Akademie der Künste Berlin (DDR)
Format Länge	35 mm, Farbe, Cinemascope 78 Minuten
Weltvertrieb	DEFA-Außenhandel, Milastraße 2, Berlin 1058

Zu diesem Film

Ein Vater und sein Junge namens Adam bekommen in der Stadt Dresden von einem Schwan eine Lampe geschenkt. Zufällig entdecken sie das Geheimnis der Lampe. Wenn man sie auf Menschen richtet, vermag sie sichtbar zu machen, ob der Betreffende lügt oder die Wahrheit spricht. Lügt er, fliegt er in die Luft. Vater und Sohn unternehmen mehrere Versuche mit der Lampe.

Der extremste Versuch des Jungen wurde allerdings nicht gedreht, sondern von den Autoren nur konzipiert: Adam richtet die Lampe auf eine Gruppe von Soldaten, die gerade vereidigt werden. Ist es nun gut, die Lampe zu haben oder nicht? Auch ein Liebespaar prüft mit ihr seine Gefühle. Die Kraft der Lampe wird allmählich bekannt, und der Betrieb des Vaters will jetzt sogar die Lampe herstellen und beginnt die Serienproduktion des Modells, aber natürlich kann nur die Form der Lampe nachgeschaffen werden und nicht ihre Wunderkraft. Viele dieser Lampen stehen da, und Adam und sein Vater, die die Problematik dieser Wunderlampe erfahren haben, stellen ihre Wunderlampe zwischen die anderen, von keinem mehr herauszufinden.

Ein modernes Märchen über den problematischen Umgang mit der Wahrheit mit den Schauspielern Gerry Wolf, Manfred Krug, Marita Böhme und dem Kind Adam.

Fragen an Egon Günther nach der Vorführung von WENN DU GROSS BIST, LIEBER ADAM, 6.2.1990

Frage: Für mich war das ein ganz erstaunlicher Film, weil ich nicht vermutet hatte, daß bei der DEFA jemals sowas entstanden ist. Ich würde gerne etwas zu der Geschichte dieses Films fragen. Im ersten Insert, daß eingeblendet wurde, stand, der Film wurde 1965 begonnen, dann abgebrochen, dann verboten. Wie hat sich das abgespielt, Egon Günther?

Egon Günther: Indem er abgebrochen und verboten wurde!

Frage: Vielleicht etwas detaillierter!

E.G.: Wenn einem wirklich alles noch einfallen sollte - das ist schon kompliziert.

Die Neigung, den Film zu machen, war schon nicht zu groß, und es wurde eigentlich auch während des Drehens, während des Schreibens schon, doch immer wieder versucht: "Muß das sein?". Es wurde Einfluß genommen. Und als der Film dann fertig war, war er dann einfach nicht genehm, hat nicht gefallen. Und es wurden dann Versuche unternommen, durch Überzeugung, durch Herausfordern von Einsichten, durch Schnitt etwas zu retten. Der Film, der einfach versucht, etwas zu sagen, was uns damals wahnsinnig bewegte. Man kann mit Lüge nicht leben: der siebte Kreis der Hölle beginnt, indem man die Lüge mit der Wahrheit vertauscht (nicht immer, es ist sehr kompliziert). Und wir waren uns schon im klaren, daß man dieses Thema nicht so einfach realisieren konnte - es war aussichtslos, offiziell wurde ja nicht gelogen. Also mußte man einen Film ersinnen, der ständig andere Angebote macht. Sich immer wieder fröhlich gibt, oder Dialogwitze liefert.

Und indem man das versuchte zu schneiden, wurde eigentlich das Ansinnen immer deutlicher, so daß wir am Ende selber erschrecken. Und dann war es irgendwann zu Ende - richtig Sense!

Das Merkwürdige daran ist, daß wir, als wir jetzt den Film aus dem Archiv holten, eigentlich immer wieder auf fehlende Stellen stießen. Ich bin ganz sicher, daß wir damals nicht mit dem letzten Kraftaufgebot Wahrheiten verkünden wollten, sondern uns damals hin und wieder nichts oder nicht genug dabei dachten. Aber die Stellen waren alle in den Blechbüchsen verschwunden, selbst kleine Dialoge. (Die Balance zwischen Spaß und immer wieder das Übergehen - in diesem Film, der voller Nebenhandlungen steckt - immer wieder das eigentliche Thema anklingen zu lassen.) Alle diese Stellen waren mit einer unglaublichen Leidenschaft weggenommen. Ich weiß es echt nicht, wie es geschah! Und

so kamen wir auch auf diese Idee, die Texte - soweit sie uns einfielen, soweit sie im Drehbuch standen - zu rekonstruieren. Und diese beiden Szenen, wo man einfach die Keckheit so weit treibt, ohne sich des letzten Mutes (?) zu befleißigen, und an das allerheiligste Tabu rührt: die Vereidigung! Das wurde natürlich überhaupt nicht gedreht. Das war immer unser großer Wunsch, und die Szenen wurden schon nach kürzester Zeit aus dem Szenarium herausgenommen. Und immer wieder spielten wir mit dem Gedanken, es zu drehen und haben es dann natürlich nicht gedreht...

Aber alles das fiel wahrscheinlich dann auch allen ein, die bei diesem Stoff beteiligt waren. Und es gab dann einfach ein striktes "Nein!" Etwa so stellt sich mir das heute dar...

Nie ganz begriffen, warum man das nicht zuließ!

Frage: Wie ist denn dieses "Nein!" begründet worden? Gab es überhaupt Begründungen, gab es Gespräche bei der DEFA?

E.G.: Es gab unendlich viele Gespräche. Und es gab auch große Entzweigungen unter den Beteiligten, weil es - sowas ist natürlich schwer zu beschreiben und natürlich noch schwerer auszuhalten, daß alle, die beteiligt waren, sich auch z.T. gegenseitige Vorwürfe machten. Das ist ganz kompliziert, weil in uns war ja kein Wille, etwas gewaltsam zu tun - wir wollten was bereden. Wir wollten etwas zur Diskussion stellen. Es war kein organisierter Widerstand.

Und diese Entzweigungen liefen eben darauf hinaus, daß wir a) blutjung waren und natürlich Filme machen wollten. Und auch b) eine gewisse Leidenschaft nicht unterdrücken konnten, Dinge zu sagen, die man wohl nicht sagt. Es war einfach todtraurig, daß wir diesen Film nicht zu Ende kriegten und ihn dann nicht aufführen konnten. Diese schwer beschreibbare Stimmung lastete auf allen, und ich darf sagen: 25 Jahre lang! Man hat es merkwürdigerweise nicht vergessen. Ich gebe zu, daß ich es gelassener sehe seit einigen Jahren. Es ist nicht mehr so tödlich - es war auch so nicht tödlich. Es ist einfach weit zurück!

Es war auch so: es war ein Jahr - 1965 - wo immer wieder Leute kamen, die sagten: "Macht schnell! Es wird nicht so sein, wie ihr euch das denkt!" "Rast das mal runter! Dreht das mal rasch weg!" Und so war es dann auch!

Frage: Der Film ist abgedreht vor dem 11. Plenum?

E.G.: Der Film ist abgedreht vor dem 11. Plenum, kurz vor dem 11. Plenum. Und wurde geschnitten, gemischt, und meines Erachtens gab es ein Negativ, aber das Negativ ist wohl nicht mehr aufzufinden. Ist doch wieder da; o.k., das Negativ ist wieder da!

Frage: Als wir uns in der Arbeitsgruppe 'Verbotene Filme' im Filmverband diese ganze Staffel der 11. Plenum-Filme angeguckt haben und dann auf BERLIN UM DIE ECKE kamen, hat Wolfgang Kohlhaase im Gespräch anschließend gesagt:

"Wir haben diesen Film" - und er hat das auch auf andere Filme bezogen - "aus einer kritischen Solidarität mit dem Sozialismus heraus gedreht, und wir haben uns maßlos gewundert, daß die Gesellschaft das nicht haben wollte."

Ich glaube, daß ist das Credo aller gewesen, die damals Filme gemacht haben. Kann man das so sagen?

E.G. Mehr oder weniger. So streng würde ich es nicht sehen. Wir wollten einfach sagen: Leute, wenn ihr weiter lügt, könnt ihr weder in euren Familien, noch mit eurer Freundin, noch mit eurer Frau, noch in einem größeren Gesellschaftsverband glücklich werden. Wir waren viel naiver, als es vielleicht jetzt aussieht. Also diese staatstragende Absicht möchte ich mir nicht unterstellen.

Das ist uns gar nicht eingefallen, wir wollten Filme machen. Und litten natürlich unter dieser gottverdammten Lüge. Du kriegtest ja nie eine Antwort, die halbwegs aus Wahrheit bestand. Wohin man auch kam. So wurde dann auch dieser Film abgespeist. Und es wurden genauso Gründe vorgeschoben, die alle keine waren, an die ich mich nicht mehr so erinnere. Niemand sagte: "Ihr seid wohl wahnsinnig mit dieser Armeeszene!" Na, das

haben sie schon gesagt. Aber "Wie könnt ihr das hier machen! Wir verbieten das hier Kraft unseres Amtes!" Das war es ja nicht. Es glitt dann ins Nichts weg. Und sie ließen dich hängen wie einen Arsch. Gar nichts konntest du machen.

Helga Schütz: Ich denke, das war so eine Zeit, wo man Lust hatte zu fabulieren. Und wo man sich eigentlich losreißen wollte von Theorien, die aber noch existent waren. Da die ganzen Theorien noch rumschwirrten, was sozialistischen Realismus anbelangte, gab es gar keine so offene Zensur.

Es wurden unendliche Diskussionen geführt, was ja auch eine Szene belegt: Worüber man lacht, was komisch ist in dieser Zeit und was nicht komisch sein darf. Dann ging es eben bei so einer Idee wie der Lampe darum, daß es eindeutig sein muß. Und das ist ja eigentlich der Tod der Geschichte, wenn man dann zur eindeutigen Erklärung finden soll.

Ich empfinde die Zeit als ein Zwischenstadium, wo eine versteckte Zensur vor sich ging, bis es dann zu einer ganz offenen kam, wo man dann einfach gesagt kriegte, die Volksbildung sei dagegen, oder der sei dagegen. Also das war alles noch sehr verworren.

Frage: Welche Rolle/welchen Einfluß hatte eigentlich der tschechische Film damals auf Sie?

Helga Schütz: Ich glaube, er hatte einen großen Einfluß. Man wollte einfach etwas aus dem Land heraus. Man wollte französisch sein, oder auch tschechisch und polnisch.

E.G.: Es ist interessant, wie das dann die Partner so sehen. Es stimmt zum Teil. Wir hatten eigentlich zwei Schriften, die wir einfach heißverehrten. Das waren die 'Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit' von Brecht, und es war natürlich Bloch. Es war natürlich der tschechische Film, der eigentlich vormachte, wie man etwas sagt, was man eigentlich nicht sagen kann, ohne das man ein paar auf den Hut kriegt. Und wie versteckt man es in Kino. Rolf Römer machte später auch Filme, die ganz kinogemäß waren. Wie versteckt man Metaphern in Kinofiguren und sagt es trotzdem.

Wir erwischten uns dann aber auch plötzlich dabei, wie wir uns sagten: "Laß das doch mit diesen Fabeln! Sag doch mal wie das ist!" Und deshalb kamen dann auch solche Dialoge zustande, die der Greese dann sagt: "Ich bin ein Haufen hochbefähigter Unrat! Und das ist der Normalfall hier! Und ich bin ein Fixstern, wenn du mich auch nur anleuchtest." Das war uns dann schon wichtig. Aber das Ausgehen und das Vormachen von Vojtech Jasný *Wenn der Kater kommt* und ähnliche Dinge, das war schon eine starke Beeinflussung. Plötzlich merkte man, wie es vielleicht gehen könnte.

Frage: Gab es zwischenzeitlich für Sie die Möglichkeit, als *Abschied* oder *Der Dritte* vorlagen, in irgendeiner Weise auf ihren zweiten Film zurück zu kommen? Oder gab es vielleicht jemanden, der den Film ins Gespräch gebracht hat, gefragt hat: "Warum wird dieser Film immer noch nicht aufgeführt?"

E.G.: Er war weg, und ich habe ihn vor vier Wochen wieder gesehen. Seit 25 Jahren war er nicht da. Es gab mal eine ganz groteske Aufführung, bei der ich nicht dabei war. Mein Kameramann wollte noch reingucken, er wollte einer Regisseurin die Art von Bildern zeigen. Und er durfte ihn wohl sehen, doch ohne Ton. Das ist so spaßig, daß ich das gerne verbreite. Er sah ihn dann ohne Ton - das war die letzte Aufführung von dem Film. Und wie gesagt, vor vier Wochen sah ich ihn dann.

Es wurde dann auch nicht mehr davon geredet. Ich will Ihnen gerne gestehen, wir haben dann auch nicht mehr davon geredet, wir wollten einfach neue Filme machen. Die wurden dann aber auch verboten, der nächste war *Abschied*.

Frage: Haben Sie eigentlich den *Abschied* als eine Art Flucht von der Gegenwart gesehen?

E.G.: Alle, die sogenannte historische Filme machten, hätten gern zugleich auch einen Gegenwartsfilm gemacht. Es war eine merkwürdige Reihung, man machte eigentlich doch immer den Film, den man gar nicht wollte. *Abschied* wollte ich eigentlich schon

machen, weil einfach jahrelang nichts da war. Aber dazwischen, wie bei anderen Kollegen auch, waren immer Gegenwartsprojekte, von denen sehr wenig gemacht wurde.

Also *Flucht* gut - sicher. Was soll man tun? Auch *Abschied* war für meine Begriffe ein Gegenwartsfilm. Wenn mich überhaupt etwas interessiert hat, dann einen historischen Stoff so zu zerstören, oder so aufzumachen, daß er nicht mehr historisch ist. Weil nämlich das Historienkino wirklich nicht interessiert.

Frage: Würden Sie heute gerne einen Gegenwartsfilm bei der DEFA machen?

E.G.: Ja, immer wieder mal, klar! Sicher. Ich finde schon, daß das Kino durch Gegenwartsfilme lebt. Es besteht daraus, es definiert sich darin. Wenn man nicht die pure Unterhaltung will, die mir nicht sofort so liegen würde, sollte man Gegenwartsfilme machen. Wenn ich mich wirklich erlauben darf, Folgendes zu sagen - ich bitte das wirklich ernst zu nehmen - es ist nicht kokett gemeint. Es ist im Moment sicher schwierig mit der DEFA. Aber ihr Heil sollte sie in Gegenwartsfilmen suchen. Und zwar ganz schnell! Ich wundere mich, daß so etwas hier nicht zustande kommt, vielleicht fehlt die Initialzündung.

Als die Schleyer-Entführung drüben war - und dieses ungeheure Polizeiaufgebot über das Land herfiel - machten eben ein paar Regisseure sofort *Deutschland im Herbst*! Und wie immer der auch gewesen sein mag, es war ganz Blödsinniges dabei, aber es war eine rasche, unglaublich liebenswürdige Reaktion auf das, was Gegenwart bedeutet.

Wieso macht die DEFA, oder machen wir nicht sofort, ohne daß man die Bücher wieder an irgendwelche Institutionen schickt, sondern gleich schreibt und gleich dreht. Mit ganz wenigen Direktoren dazwischen. Ich würde schon glauben, daß das gut wäre.

Frage: Was für eine Fassung ist damals verboten worden?

E.G.: Da war der Film noch nicht fertig. Er war auseinander. Es sind ja nicht nur die Drehbuchseiten, sondern wir hatten ja eine endlose Anzahl von Büchsen durchzufilzen. Der Film war auf Null reduziert. Die sogenannte Arbeitsfassung war ja auch nicht vollständig. Ich hab' noch nie so viele Filmbüchsen auf einem Haufen gesehen.

Vom Geschnitten bis zur Mischung ist alles rausgefallen, was nicht drin sein sollte. Es kamen irgendwelche Büchsen mit Schnittkürzungen. Übriggeblieben sind jetzt nur die Reste, z. T. ohne Ton. Und wir konnten den Film so wie er war nicht mehr herstellen. Die Büchsen sind weg! Sie sind ausgeliefert, ich weiß nicht wohin. Ob sie einer bewußt weggenommen hat, oder beim Umsortieren... Wir haben zig Reste - die doppelte Kopie in Tänzen, in Schwereihen. Und das andere ist eben verschwunden. Und deswegen konnten wir ihn nicht mehr machen, wie er war.

Frage: Inwieweit kann man diesen Film, trotz der Schwierigkeiten, vielleicht so wieder herstellen, daß sich das normale Kinopublikum in diesem Film zurechtfinden kann?

E.G.: Dieser Film hat ja im Grunde genommen eine ganz kleine Fabel: Der Junge kriegt eine Lampe vom Schwan, die probieren sie dann aus, und wer lügt, schwebt. Keiner will sie daraufhin haben, und sie wird vernichtet. Das ist die Story.

In diesem Film werden zwei Höhepunkte gesetzt: die mir der Armee. Das müßte man drehen, also ich zweifle stark, daß da jetzt einer sagt: "Mach das mal!"

Weil er sonst seine Mitte nicht hat. Es wird ja nie über diese Dinge geredet. Aber es geht immer, daß man sagt: "Jetzt schwebt das noch! Jetzt nehmen sie sich nicht mal mehr die Mühe, es so gut zu machen!" Es kommt dann, nachdem viel Naivität gezeigt wird, zu dieser scharfen Nummer mit der Armee. Die also in allen Ländern dieser Welt natürlich eine scharfe Nummer ist. Das müßte man nachdrehen, und das könnte ich mir nicht vorstellen. Man müßte dann die anderen Stellen auch synchronisieren. Ich glaube, Greece lebt noch. Er lebt noch, das freut mich. Es ist beabsichtigt, den

Film in dieser Form in die Kinos zu bringen. Ich weiß nicht, mit wieviel Kopien, aber noch dieses Jahr, im ersten Halbjahr.

Frage: Es ist dann eine Sache des Geldes?

E.G.: Ich hoffe, daß es eine Sache des Geldes ist. Ich kann mich nicht so als Märtyrer fühlen, das ist einfach nicht wahr, und das wäre auch der DEFA gegenüber nicht gerecht, denn die Chancen, die man auch nach diesen Dingen hier bekam, waren immer ungeheuerlich. Ich kann von den staatlichen Leitern immer nur mit höchstem Respekt reden, die manchmal mehr Angst hatten als wir. Vielleicht, weil wir es nicht so abschätzen konnten. Sie gaben einem immer wieder die Chance. Das Schlimme daran ist nicht nur, daß man glaubte, Filme verbieten zu müssen, sondern daß man ganze Linien abbrach. Daß sich nichts entwickeln konnte. Auch die Filme, die Kurt Maetzig machte, gingen einfach nicht weiter. Und das, was wir versuchten, mit Komödien oder der sogenannten leichten Hand, oder auch der Satire, es wurde immer wieder abgerissen. Oder etwa nach *Schlüssel*. Der Film wurde angesehen, totgemacht mit Briefen, so wenig Kopien wie möglich kursierten dann unter Leuten, die es zu verantworten hatten. Es wurde immer wieder, verdammt nochmal, abgebrochen. Und diese fehlende Kontinuität ist vielleicht das - abgesehen von meiner höchst unwichtigen Person bei diesem Problem, ich weiß es von anderen Kollegen auch -, was mit großer Trauer empfunden wurde. Man glaubte den Leuten nicht, daß sie viel weniger destruktiv in ihrem Herzen oder in ihrer formalen Leidenschaft waren. Man sah in ihnen immer nur die Leute, deren Arbeit niedergewalzt werden mußte. Es war ein jahrelang andauernder Hexentanz, den man durchstand. Und die DEFA ist eine Institution, die trotz aller Dinge ein riesiges Beharrungsvermögen zeigte. Und ich wünschte mir, daß sich das erholt - so rasch wie möglich. Ich darf noch mal auf meinen Vorschlag zurückkommen: man muß jetzt drehen - wie heißt es -, "man muß das Eisen schmieden, solange es glüht!"

Frage: Doch mal den Rolf! Er muß ganz erschüttert sein.

Frage: Rolf Römer ist auch der Hauptdarsteller des zweiten Films, den wir heute im Programm sehen, *Jahrgang 45*. Manfred Krug sagte nach der Premiere von *Spur der Steine*, daß das Verbot dieses Films für ihn als Schauspieler damals der erste große Bruch mit der DDR gewesen ist. Wie ging Ihnen das damals, Rolf Römer?

Rolf Römer: Ich sitzte hier sicher stellvertretend für eine Reihe anderer Schauspieler, die in einer ähnlichen oder der gleichen Situation waren. Der Schauspieler braucht das Publikum, braucht also den Film, um an das Publikum heranzukommen. Wenn nun Filme, die man für sehr wichtig hielt, in die man mit Engagement eingestiegen ist, nicht stattfinden, ist das eine furchtbare Situation. Ich will das für mich nicht dramatisieren, aber es ist sicher so gewesen, daß man in einer bestimmten Situation seines Lebens, in einer bestimmten Altersphase, in einer bestimmten Entwicklung, durch Entscheidungen innerhalb der DDR-Szene - der Filmszene der DDR - an bestimmten Entwicklungen 100% gehindert wurde. Sicher wäre sehr vieles ganz anders verlaufen. Ich habe ja später auch selbst angefangen, Filme zu machen und zu schreiben. Wenn ich so einen Film sehe, denke ich sicher auch an andere Begebenheiten in meinem Filmemacherleben. Mein Film *Schuldig*, den ich damals für das Fernsehen machte, zeigte den ersten Selbstmord des DDR-Fernsehens. Dieser Film brachte mich damals zehn Jahre lang vollkommen aus dem Geschäft. Er hatte zwar seine Premiere, und die Resonanz im Land war enorm, aber vielleicht gerade deshalb konnte ich machen, was ich wollte. Die Bücher wurden abgelehnt, Regieaufträge gab es sowieso nicht mehr, und als Komödiant war man auf einmal auch nicht mehr so gefragt. Das ist schon alles sehr teuflisch und widerwärtig, wenn man es heute betrachtet. Ich kann auch nicht sagen, daß es da keinen Widerstand von den Filmleuten gegeben hat. Den hat es natürlich gegeben. Vielleicht haben wir es aber auch so unter der Maßgabe gesehen: dann machen wir halt etwas anderes! Machen

wir etwas Besseres! Man hat ja auch immer geglaubt, daß man sich vielleicht doch nicht ganz richtig ausgedrückt hat, daß man es vielleicht doch noch etwas besser könne. Wir haben dann entdeckt - Anne Katrin Bürger und ich -, daß man eine Chance hat im Lande über sogenannte musikalisch-literarische Programme, in deren Mittelpunkt Gegenwart stand. Die Säle waren voll. Dann hat man eine Reihe von Jahren eben das gemacht, obwohl wir eigentlich Filme machen wollten. Ich kann Egon da sehr gut verstehen. Ich erinnere mich an eine Geschichte: Egon sagte: "Dann machen wir doch einen ganz anderen Film! Die Schauspieler spielen umsonst, ich schreibe das Buch umsonst, ich werde auch Partner finden. Wenn wir nur die richtige Idee haben - und ich bin überzeugt, die hätte es gegeben - dann werden wir in einer Art Genossenschaft diesen Film herstellen und diesen Film dann anschließend verkaufen." Ohne Zensur, das war ja schließlich der tiefere Sinn dieser Überlegung. Dann bin ich natürlich in meinen jungen Schauspielerebenen noch begeistert zum Filmminister gerannt und habe gesagt: "Der Egon hat eine glänzende Idee, wir brauchen gar kein Geld!" - "Wieso?" - "Naja, wir brauchen kein Geld! Die Schauspielerspieler umsonst. Der Regisseur inszeniert umsonst, der Autor schreibt umsonst usw." Soviel zunächst zur Hilflosigkeit, die nachher natürlich sehr schnell in ein rigoroses "Nein!" umschlug, wie ich es damals erlebt... Das schlug sehr tiefe Wunden. Ich nehme für uns alle an, daß wir glücklicher gewesen wären, wenn ein Film vom Publikum nicht angenommen worden wäre, das ist ja immer das große Risiko, wenn man einen Film macht. Aber die Filmpolitik der DDR war eine schlechte, meine ich!

Auszüge aus dem Podiumsgespräch mit Egon Günther am 6. Februar 1990 in der Akademie der Künste, Berlin (DDR) aus Anlaß der Uraufführung seines Filmfragments.

Podiumsteilnehmer: Helga Schütz, Egon Günther, Rolf Römer

Helga Schütz über den Film WENN DU GROSS BIST, LIEBER ADAM

Mir sind nicht mehr viel Einzelheiten in Erinnerung von jenen 11. Plenumstagen und ihren Folgen. Es liegt alles tief im Brunnen, wie ein schwerer Stein. Heut, scheint mir, ist dieser Brunnen besonders tief, der Stein besonders schwer. Als hätte die damalige Zeit niemals Gegenwart besessen, verglichen mit dieser Stunde. Es könnte ja, während wir Filme ansehen, essen, arbeiten, grade etwas geschehn, was spätere Generationen mit Recht Fortschritte heißen dürften. Soviel Gewärtigkeit und Gegenwart wie heute gabs noch nie. Die Stasi aufgelöst, die Mauer geschleift, Kampfgruppenwaffen vernichtet. Jedenfalls in Dessau. Aber wo sind die von Potsdam? Ziviler Wehrersatzdienst? Wir sollten nächsten Montag die Wehrpflicht ganz abschaffen.

Und nun geht es plötzlich um einen Film, an dem ich vor einem Vierteljahrhundert ein bißchen mitgearbeitet habe. Er wurde damals mit vielen anderen in die Keller der Filmarchive gesteckt. Niemals aufgeführt. Verboten.

Der Film WENN DU GROSS BIST, LIEBER ADAM ist nicht fertiggestellt worden. Er ist Stückwerk geblieben. Einspruch und Verstümmelung setzten schon früh ein, schon beim Schreiben des Szenariums.

Wie war das damals?

Ich hatte die Filmhochschule mit Ach und Krach absolviert. Bekam nach den Zerwürfnissen dort keine Arbeit als Dramaturgin. Zum Glück gab es beim Kurzfilm Leute, die Szenarien für populärwissenschaftliche Filme bei mir arbeiten ließen. Das öffnete Türen zu Betrieben und Institutionen. Brachte Einblicke und Erfahrungen und auch Brot. Aber die Erfüllung war das nicht. Um etwas Eigenes zu tun, fing ich an, Geschichten zu schreiben.

Meist über Kinder. Kinderblicke legitimierten Unordentliches und offene Fragen. Unter den Erzählungen war eine, da ging es um einen kleinen Jungen und seinen Vater. Eines Tages bekommt dieser Junge von einem Schwan eine Taschenlampe. Es zeigt sich, die Lampe ist eine Lügenlampe. Wenn du den Lichtstrahl dieser Lampe auf Leute richtest, kannst du sehn, ob sie gelogen haben. Sie schweben nämlich, verlieren gleichsam den Boden unter den Füßen. Vater und Sohn starten eine Versuchsreihe. Sie probieren das Ding aus. Die Angelegenheit zieht Kreise, wird publik. Das Fernsehen berichtet. Die Lampe soll nachgebaut werden. Alles geschieht in der Stadt Dresden, auf der Brühlschen Terrasse, am Blauen Wunder, dort, wo es schön ist. Der Nachbau scheint zu mißlingen. Wäre das gut oder schlecht? Die Erwachsenen merken, welche Macht ihnen zufällt mit der Lampe oder wie sich solche Art Macht gegen sie richten könnte. Sie beschließen, jeder aus etwas anderen Gründen, das Ding zu vernichten. Adam und der Vater gehen einen ziemlich raffinierten Weg. Auch die beiden wollen die Lampe nicht mehr haben. Sie stellen das Geschenk des Schwans einfach unter viele andere gleiche, ganz gewöhnliche Lampen, die nur leuchten.

Egon Günther gefiel die Idee mit der Lampe, das Schweben, das Gespinnst der Beziehungen. Er hat die Story wesentlich erweitert und die komischen Seiten der Geschichte ausgeführt.

Wir lebten in jener Zeit schon (oder erst) vier Jahre von der Mauer umschlossen. Ohne jeglichen Kontakt nach draußen.

Ich sehe heute mit Rührung, wie dieser Film in beinahe trotziger Gebärde diese ummauerte Provinz an die Außenwelt festzubinden versuchte.

Breitwand. Musik. Tanz. Technische Raffinessen. Südliche Sonne. Babelsberg - ein kleiner Abglanz der Filmmetropolen.

Wir kramten in unserem eingeschlossenen Terrain nach Weinbergen, schönen Kleidern, alten Uhren, genauen Linealen, weißbeschürzten Haushälterinnen, schön tönenden Orgeln, exotischen Frauen, glänzenden Automobilen, barocken Kirchen und Schlössern. Händels 'Halleluja' und der Philosoph Plotin, sie gehörten uns. Wir behaupteten es. Der Film pochte darauf ... Und gab dagegen aber keine Auskunft, ob der kleine Adam Mitglied der Jungen Pioniere sei. Schon allein das lag neben dem Schema.

An den Dreharbeiten und an der Endfertigung habe ich, wie es üblich ist, keinen Anteil gehabt. Doch ich habe miterlebt, wie der Regisseur ständig zu konzeptionellen Stellungnahmen im Sinne der marxistischen Ästhetik genötigt wurde. Sogar während des Drehens kamen Herren nach Dresden gereist. Sie forderten Eindeutigkeit. Ein schmales Denkschema sollte die Filmhandlung fesseln. Alles, was drüberging, sollte weggeputzt werden. Sogar so ein harmloser Kraftfahrerwitz, wie: "Schalten ist kein Geheimnis, das kann jeder hören" wurde als Schlüsselsatz gegen die Stasi verstanden. Eine Zeitlang versuchten wir, bestimmten Anwürfen mit List zu begegnen, auch Taktieren war angesagt. Schnittvariationen.

Umsynchronisationen. Kommentarversuche. Bis eines Tages der Film ganz konfus und kaputt war. Man saß da und rekapitulierte beklommen die einstigen Ideen und fand, daß wichtige Szenen gar nicht gedreht worden waren. Sie standen nicht einmal mehr im Drehbuch. Wir hatten sie selber getilgt. Aus reiner Angst. Nach der Vorführung einer verstümmelten und gestutzen Fassung gab es keine Diskussion mehr. Die Filmbüchsen wurden aus dem Schneiderraum abtransportiert. Verbot. Ende.

Von da an herrschte Wachsamkeit in den Dramaturgenstuben. Die verbotenen Filme hatten ja viel Geld gekostet. Soweit durfte es nicht mehr kommen. Nun redeten nicht nur Kulturverantwortliche, sondern auch andere Ministerien und Fachbereiche mit. Sollte ein Film z.B. auf dem Dorfe spielen, so wanderte das Szenarium durch die Etagen des Ministeriums für Landwirtschaft.

In den folgenden 25 Jahren hat es von Zeit zu Zeit, in beinahe unerforschlichen Rhythmen, gute Augenblicke für Filme ge-

geben, dank der Leute im Studio, die ihr Handwerk liebten und zähe streiten konnten, doch immer auch schlechte - Zurücksetzungen, Verbote und Beinahe-Verbote. Das Defa-Archiv bewahrt Papiere, die das belegen.

30. Dezember 1965:

Auszüge aus Direktions-Stellungnahmen zu Rohschnittfassungen des Films WENN DU GROSS BIST, LIEBER ADAM

Die philosophische Grundidee, daß die menschlichen Beziehungen in unserer Gesellschaft auf Sauberkeit, Wahrheit und Vertrauen, eben auf Menschlichkeit beruhen und keines äußeren Hilfsmittels bedürfen (Lampe), muß für den Zuschauer entschieden konsequenter erfassbar und erlebbar gemacht werden. Gleichzeitig soll der Gedanke von der Veränderbarkeit und ständigen Weiterentwicklung dieser menschlichen Beziehungen zu wahrhaft sozialistischen spürbar werden.

1.

Dem dienen vor allem:

a. Die Vernichtung der Lampe muß eindeutig aus ethischen Grundprinzipien unserer sozialistischen Menschengemeinschaft notwendigerweise erfolgen, nicht aus Angst vor Enthüllungen oder als Folge eines 'allgemein humanistischen' blinden Vertrauens.

Die Lampenvernichtung ist eine aus dem Charakter unserer Gesellschaftsordnung hervorgehende notwendige Lösung im Film.

b. Alle Hauptgestalten müssen in ihren Haltungen und Handlungen eindeutig - wenn auch mehr oder weniger bewußt - Partei für die Verwirklichung des Sozialismus in der DDR ergreifen und dienen ihr mit ihren konkreten alltäglichen Taten sachkundig, leidenschaftlich und vorurteilslos.

2.

Der Komplex des Direktors Hohmann - Eisenreich wird grundsätzlich verändert. Das Walgan-Thema wird entfernt. Hohmann wird eindeutig als ein fähiger, moralisch-politisch und fachlich guter sozialistischer Werkleiter konzipiert.

3.

Figur und Komplex des Ministers wird konzeptionell so geführt, daß damit der Typ eines guten sozialistischen Wirtschaftsleiters getroffen wird. Die jetzige gesellschaftliche Unverbindlichkeit in der Führung und Darstellung des Verhaltens des Ministers wird aufgegeben ...

Der Grund, warum der Minister die Lampe vernichtet, wird entsprechend der Gedanken von 1. klar formuliert.

4.

Für die schwebenden Figuren in der Stadtmontage sind an einigen Stellen Begründungen zu finden. (Kleinbürgerl. Verfehlungen!) Details:

Dialog über Gegenwartsliteratur wird eindeutig gefaßt.

Text Tember gegen Adam 'Spielste wieder dekadent?' entfällt.

Text bei Ankunft des Ministers 'Erfolg im Kampf gegen Dreckspatz errungen ...' wird verändert.

Reaktion auf Mitteilung von Erasmus 'Destruktives Element?' wird der konkreten Situation entsprechend verändert.

Pissoir-Szene entfällt.

8. März 1966:

Aus dem Bericht des Direktors des Defa-Spielfilmstudios an den Parteisekretär in Auswertung der Diskussion um fehlerhafte Tendenzen in der Defa-Spielfilmproduktion.

Die Prüfung ergab, daß eine Reihe von Veränderungen notwendig sind:

1. Der gesamte Handlungskomplex um den 'Minister' war vor allem in Hinblick auf den Dialog konzeptionell zu überarbeiten.

Kürzungen und neuer Dialog (Schlußszene) eliminieren Unklarheiten in der Führung der Gestalt. Der Minister kommt jetzt zum Zwecke der Anleitung in den Betrieb, nachdem der frühere Direktor eine höhere Funktion übertragen bekommen hat. Er vermittelt Erfahrungen aus seiner größeren Übersicht heraus. In der Szene des Ministers mit der Kubanerin im Klubraum ist der Dialog: "Und grüßen Sie mir Ihre alten Eltern!" von der Banalität zu befreien.

2.

Bei der Montage des Komplexes 'Weinberg' ist auf Geschlossenheit der Konzeption und darauf zu achten, daß ihre handlungsfördernde Funktion nicht durch formale Verspieltheit beschädigt wird ... Beim Rohschnitt ist zu entscheiden, wie die den Komplex 'Weinberg' einführende Tanzszene sich stilistisch und konzeptionell einfügen läßt oder ob sie gestrichen werden sollte.

3.

Einige Dialogdetails (Reaktion auf Fernsehansage, Gespräch Tember-Minister im Auto z.B.) sind noch von unnötigen oder mißdeutbaren Formulierungen zu befreien.

4.

Nach den vorgenommenen Änderungen bleibt als wichtigster Komplex, der einer Überarbeitung bedarf, die Szene, in der die beiden Wirtschaftsfunktionäre vorgestellt werden ...

Es besteht die Gefahr, daß nicht klar wird, wie durch sein Schweben die negativen Charakterisierungen einer guten sozialistischen Wirtschaftsfunktionärs negiert, aufgehoben wird. Die relativ langen negativen Ausstellungen des Hohmann können eine negative Einstellung zu unseren Wirtschaftsfunktionären provozieren.

Da mit dem Regisseur keine Übereinstimmung zu der Veränderung der Szene besteht, ist bei der Vorführung des Materials Ende Dezember zu entscheiden, ob die Szene durch einen neuen Dialog zu verändern ist. Gegebenenfalls werden noch Nachaufnahmen erforderlich sein. Dadurch muß gesichert werden, daß die konzeptionelle Absicht der Autoren und des Regisseurs, in Hohmann einen moralisch, politisch und fachmännisch guten Direktor vorzuführen, klar und unmißverständlich auf der Leinwand erscheint.

Biofilmographie

Egon Günther, geboren 30. 3. 1927 in Schneeberg (Kr. Aue). Er lernte Schlosser und techn. Zeichner, 1944/45 war er Soldat, kurze Zeit in Kriegsgefangenschaft, besuchte einen Neulehrerkurs und studierte 1948 - 1951 an der Karl-Marx-Universität Pädagogik, Germanistik und Philosophie; arbeitete als Lehrer und Verlagslektor, schrieb Gedichte, Theaterstücke und Romane. 1958 - 1964 war Egon Günther Dramaturg und Drehbuchautor im DEFA-Studio für Spielfilme: *Ärzte* (1962), *Jetzt und in der Stunde meines Todes* (1963), *Alaskafüchse* (1964).

Sein erster Film als Regisseur: *Lots Weib* (1965), die Geschichte einer Lehrerin, die mit untauglichen moralischen Normen bricht, erregte bereits großes Interesse.

Günther inszenierte mit *Der Dritte* (1971) - Hauptpreis Karlovy Vary -, der Lebensgeschichte einer Frau, und *Die Schlüssel* (1972), der Liebesgeschichte zwischen einer Arbeiterin und einem Studenten auf einer Reise nach Polen, wichtige Gegenwartsfilme der 70er Jahre; bemerkenswert sind seine Literaturverfilmungen *Abschied* (1968) nach Becher, *Lotte in Weimar* (1975) nach Thomas Mann, *Die Leiden des jungen Werthers* (1976).

Mit seinen Fernsehfilmen nach Romanen von A. Zweig, *Junge Frau von 1914* (1969, zwei Filme) und *Erziehung vor Verdun* (1973, drei Teile) gab er eine epische Beschreibung deutscher Schicksale im ersten Weltkrieg. 1978 drehte er als Koproduktion des DDR-Fernsehens mit dem Schweizer Fernsehen 'Ursula', 1981 nach Feuchtwangers Roman eine 7teilige Fernseh-Serie *Exil*

Filme:

- 1964/65 *Lots Weib*
Buch: Egon Günther, Helga Schütz
- 1965 WENN DU GROSS BIST, LIEBER ADAM
- 1967/68 *Abschied*
- 1969 *Junge Frau von 1914*. 2 Teile
- 1970 *Anlauf*
- 1971 *Der Dritte*
- 1972 *Die Schlüssel*
Buch: Helga Schütz
- 1973 *Erziehung vor Verdun. Der große Krieg der weißen Männer*. 3 Teile
- 1974/75 *Lotte in Weimar*
- 1976 *Die Leiden des jungen Werthers*
Buch: Helga Schütz
- 1978 *Ursula*
Buch: Helga Schütz
- 1978 *Weimar, du Wunderbare* (Regie und Buch)
- 1981 *Exil*. 7 Teile
- 1981 *Euch darf ich's wohl gestehen* (Regie und Buch)
- 1982/83 *Krimistunde IV*
- 1982/83 *Krimistunde V*
- 1983 *Hanna von acht bis acht*
Buch: Klaus Poche
- 1984 *Morenga* (Regie und Buch, nach dem Roman von Uwe Timm)
- 1984 *Mamas Geburtstag*
Buch: Klaus Poche
- 1984/85 *Die letzte Rolle*
Buch: Klaus Poche

Helga Schütz, geb. 2. 10. 1937 in Falkenhain im Bober-Katzbachgebirge. Ab 1944 in Dresden; Grundschule und Gärtnerlehre. Ab 1955 in Potsdam; dort Besuch der Arbeiter- und Bauern-Fakultät. 1958 Abitur, anschließend bis 1962 Studium an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg, Fachrichtung Dramaturgie. Arbeitete als Szenaristin im DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme und im Spielfilmstudio der DEFA. Lebt als freischaffende Schriftstellerin in Berlin.

Preise:

- 1969 Heinrich-Greif-Preis I. Klasse (zusammen mit Peter Ulbrich)
- 1973 Heinrich-Mann-Preis der Akademie der Künste der DDR
- 1974 Theodor-Fontane-Preis

Werkverzeichnis (Auswahl):

- 1970 'Vorgeschichten oder Schöne Gegend Probstein'
- 1972 'Das Erdbeben von Sangershausen und andere Geschichten', Berlin, Weimar
- 1973 'Festbeleuchtung', Berlin, Weimar
- 1977 'Jette in Dresden', Berlin, Weimar
- 1980 'Die Erziehung zum Chorgesang', Berlin, Weimar

Filme (Buch):

- 1964 *Lots Weib* (Regie: Egon Günther), Buch zusammen mit Egon Günther
- 1965 WENN DU GROSS BIST, LIEBER ADAM (Regie: Egon Günther) Buch zusammen mit Egon Günther
- 1968 *7 Sätze über das Lernen* (Regie: Peter Ulbrich)
- 1971 *Stabwechsel* (Regie: Trutz Meinel) zusammen mit I. Ritterbusch

- 1972 *Die Schlüssel* (Regie: Egon Günther), Buch zusammen mit Egon Günther)
- 1976 *Die Leiden des jungen Werthers* (Regie: Egon Günther), Buch zusammen mit Egon Günther
- 1979 *Addio, piccola mia* (Regie: Lothar Warnecke)
- 1979 *P.S.* (Regie: Roland Gräf)
- 1979 *Ursula* (Regie: Egon Günther)

Hörspiel

- 1981 'Verbriefte Liebe'
Norddeutscher Rundfunk/Süddeutscher Rundfunk