

David Lode

# **Abenteuer Wirklichkeit**

## **Die Filme von Andreas Dresen**

**SCHÜREN**

# Inhalt

1. Vom Theaterkind zum Filmstudenten	8
Die Lehrjahre im «Stillen Land»: HFF-Studium und Wendezeit	18
Mehr als nur ein dokumentarischer Blick: KONSEQUENZEN – PETER, 25 (1987)	18
Der Eklat: WAS JEDER MUSS ... (1988)	20
Export der Heimat: Jenseits von KLEIN WANZLEBEN (1989)	24
Die Mauer umfilmen	28
ZUG IN DIE FERNE (1989)	29
SO SCHNELL ES GEHT NACH ISTANBUL (1990)	33
2. Die «Wende» als großes Theater:	
STILLES LAND (1991/92)	37
Synopsis	40
Visionen gegen das Warten oder «Wir können nicht»	41
Bretter, die das Leben bedeuten: Rollentausch Bühne – Realität	46
Das Wunder von Berlin und die «Sendboten» einer neuen Zeit	48
3. Das Leben des Anderen:	
DAS ANDERE LEBEN DES HERRN KREINS (1994)	52
Synopsis	54
«Die Stasi ist mein Eckermann»: Das Täter-Opfer-Verhältnis	55
Die «Wende» frisst ihre Kinder	58
Das Problem der Abwicklung	60
4. Ungleiches Paar:	
Der TV-Film MEIN UNBEKANNTER EHEMANN (1994)	63
Synopsis	66
Kontrast-Programm: Fremde Welten, eine Wohnung	67
5. RAF, Renft & Rottmann:	
RAUS AUS DER HAUT (1997)	72
Synopsis	76
Spiel mit Genres	77
Rebellion oder Rückzug?	79

<b>6. Am Scheideweg – Karriere oder Konkurs:</b>	
<b>NACHTGESTALTEN (1998/99)</b>	84
Synopsis	93
Episodenreigen – Konstrukt Realität und immer: die Menschen	93
Stadt der Gegensätze: Kalte Nacht, warmer Augenblick	98
<b>7. Der solidarische Blick:</b>	
<b>DIE POLIZISTIN (2000)</b>	106
Synopsis	113
«Du musst dir 'ne dickere Haut zulegen»: Idealismus vs. Berufsalltag	113
«Bullen = SS = Schweine?»	117
Der magische Realismus: Die Hoffnung Menschlichkeit	120
<b>8. Das Experiment Film:</b>	
<b>Mit HALBE TREPPE (2001/02) ganz nach oben</b>	123
Synopsis	129
«Die Ehe ist doch kein Marathon»	130
«Neue Küche, neues Glück?»	131
Die Poesie im Alltag	133
Die Fortuna vom Power-Tower	134
Spiel mit Identität oder Wenn die Masken Wahrheit tragen	136
Das Abenteuer Wirklichkeit – Zwischen Fiktion und Dokumentarstil	138
Dresen und Dogma 95	140
<b>9. Die Routine des Neulings:</b>	
<b>HERR WICHMANN VON DER CDU (2002/03)</b>	146
Die Inszenierung	149
Die Botschaft	150
Die Wählerschaft	154
Der besondere Blick	156
<b>10. Wie ein Fisch auf dem Trocknen:</b>	
<b>WILLENBROCK (2004/05)</b>	158
Synopsis	162
Der Don Juan im «walking on sunshine»	163
«Happiness is a warm gun»: Selbstjustiz statt Staat	168
«Das Leben ist doch schön?»	173

## 11. Das Leben Parterre:

SOMMER VORM BALKON (2004/05)	175
Synopsis	181
Projektion Sehnsucht: «Roland oder Ronald?»	182
Alkohol bis zum Sanitärer in der Not	185
Was nicht passt, wird angepasst: Das Thema Selbstpräsentation	188
Der Mehrgenerationenkonflikt: Das Thema Alter	190

## 12. Mit WOLKE 9 (2007/08) auf <Wolke 7> in Cannes

Synopsis	199
Jungbrunnen Liebe mit 70	200
Sex im Alter oder «Weiß du eigentlich, wie 80-Jährige miteinander vögeln?»	205
Modethema: Alter – Kalkulierter Skandal?	208

## 13. Film als Filmthema:

WHISKY MIT WODKA (2007/08)	210
Synopsis	214
Das Leben: Ein <falscher Film>?	215
Epilog des Lebens oder immer wieder «Und, bittel!»	221

Klappe, die Vierzehnte oder Versuch eines Schlusses	226
---	-----

Bibliografie	227
--------------	-----

Filmtitelübersicht	237
--------------------	-----

Filmografie	240
-------------	-----

Abbildungsverzeichnis	248
-----------------------	-----

## 2. Die ‹Wende› als großes Theater: STILLES LAND(1991/92)



Ursprünglich soll er ‹Provinztheater› heißen. Doch das finden Andreas Dresen und seine Co-Autorin Laila Stieler zu diffamierend. Auf den Filmtitel bringt ihn sein Vater Adolf Dresen: angeregt durch die Lektüre des Romans ‹Der stille Don› und Wolf Biermanns Lied ‹Das Land ist still – noch›.

Thorsten Merten als  
Regisseur Kai

‹Stille› meint in diesem Fall eigentlich beides: ‹Still sein› als poetische Größe im Gegensatz zu einer eher lärmenden Gesellschaft, die wir jetzt haben, wo jeder lauter als der andere sein will. Still aber auch in dem Sinne von Lähmung: Also, es bewegt sich nichts. Es geht nicht mehr vor und nicht zurück.<sup>22</sup>

22 aus Interview mit Andreas Dresen auf der Doppel-DVD DEBÜTFILME.  
STILLES LAND



Stille Appelle: Horst (Horst Westphal)

Der Film ist weniger ein Dokument der Ereignisse 1989/90, sondern vor allem eine Reflexion über jene Zeit: durch eine DDR-Generation, die diesen Umbruch bewusst erlebt und auch mitgestaltet hat. Geprägt ist diese Sicht natürlich von der eigenen Biografie der Autoren. Speziell die Erfahrung mit selbst verfassten kritischen Artikeln und Aufrufen, die mal am HFF-Brett aufgehängt werden, dann aber wieder verschwinden, reflektiert Dresen in der Figur des älteren Schauspielers Horst.

Dessen Thesen verschwinden immer wieder von den Tafeln im Theaterfoyer und jede Handlung, jede Äußerung unterliegt der Beobachtung durch den allzeit anwesenden, aber immer im Hintergrund agierenden Parteisekretär. Doch warum die Wahl des Theatersujets?

Mit dem Theater wollten wir eine Mini-DDR bauen, in der der Vorgang der Umbruchzeit eine gewisse Symbolkraft bekommt. (...) Wir wollten uns im Film von den vordergründigen Ereignissen lösen und die Reaktion der betroffenen Leute zeigen. (...) Mich interessieren die Geschichten von Menschen, nicht die große künstlerische Attitüde.<sup>23</sup>

Dresen verwendet zwar große Sorgfalt bei der Recherche für seine Stoffe, realisiert seine Projekte aber dann recht zügig: sehr zum Vorteil seiner Filme, die dieser Spontaneität ihre Lebensfülle und vor allem Aktualität verdanken. Nach etwa zweimonatiger Recherche Anfang 1991 an ostdeutschen Provinztheatern und dem Sammeln von Geschichten, die sich während der Umbruchzeit 1989/90 dort ereignet haben, kehren Dresen und Stieler mit genügend Material für einen Spielfilm zurück. Die erste Drehbuchfassung entsteht innerhalb von zwei Wochen, und auch die weitere Arbeit am Film kommt schnell voran – nicht zuletzt durch den Druck des Produzenten Wolfgang Pfeiffer, der das Drehbuch bis zum Juni beim Kuratorium Junger deutscher Film einreichen will.

Dass sich die Finanzierung für dieses Projekt trotz Dresens Unbekanntheit vorerst relativ problemlos gestaltet, liegt ganz sicher auch am gewählten Thema: Filme über die DDR und

23 «Neue Visionen müssen her». Interview von Eberhard von Elterlein zu STILLES LAND, in: *Berliner Morgenpost*, 08.10.1992

die Wendezeit liegen im Trend.<sup>24</sup> Noch dazu, wenn sie von jungen Ostdeutschen erzählt werden. Alles in allem hält sich das Budget in Grenzen: rund 1,5 Millionen DM für einen 35-mm-Kinofilm. Doch auch hier kommt es zu unvorhergesehenen Zwischenfällen. So steigt das DEFA-Studio, das den Film mit 300.000,- DM mitfinanziert, wenige Wochen vor der Realisierung aufgrund fehlender finanzieller Mittel aus. Pfeiffer nimmt daraufhin einen Kredit auf und stellt einen Nach-Antrag in Mecklenburg-Vorpommern, um den Film doch noch zu ermöglichen. Glücklicherweise wird dieser Antrag dann während der Dreharbeiten bewilligt. Nach einem Vorabdreh im Oktober, fällt die erste Klappe am 25. November 1991. Drehschluss ist Ende Januar 1992. Gedreht wird in Anklam und Potsdam.

STILLES LAND ist ein Ensemblefilm, der teilweise aber nur mit einem Schauspieler und Dresen als Anspielpartner gedreht wird – aufgrund der vielen Theaterverpflichtungen der Akteure. Das Ensemble besteht sowohl aus einer Reihe junger Schauspieler als auch aus Darstellern, die auf eine jahrzehntelange Bühnenerfahrung zurückblicken. Fast alle der Akteure kennen die im Film dargestellte Situation aus eigener Erfahrung in der DDR.

Die beiden Hauptfiguren werden von noch unbekanntem Jungdarstellern gemimt.

Thorsten Merten, der nach dem Studium an der Schauspielschule «Ernst Busch» ein Engagement am Schweriner Theater hat, spielt den Regisseur Kai.

Jeannette Arndt, Schauspielstudentin an der Filmhochschule in Babelsberg, mimt Kais Regieassistentin und Muse Claudia. Die Rolle des Intendanten Walz verkörpert Kurt Böwe, der sowohl im Theater als auch im Kino der DDR zu einem bekann-

Erste Begegnung: Kai und Claudia (Jeannette Arndt)



24 Allein ein Blick auf die Produktion der Jahre 1990/91 legt davon beredetes Zeugnis ab. Um nur einige Beispiele zu nennen: Es entstehen die Dokumentarfilme DIE MAUER (Jürgen Böttcher), NOVEMBERDAYS (Marcel Ophüls) sowie Spielfilme vorrangig ehemaliger DEFA-Regisseure zum Thema des politischen Umbruchs 1989/90 wie VERFEHLUNG (Heiner Carow), DAS LAND HINTER DEM REGENBOGEN (Herwig Kipping), MIRACULI (Ulrich Weiß) oder DIE ARCHITEKTEN (Peter Kahane), der allerdings schon 1989, direkt während der Zeit des Mauerfalls, realisiert wird. Daneben gibt es auch eher klamaukartige Werke wie beispielsweise GO TRABI GO von Peter Timm, der allerdings kein ehemaliger DEFA-Regisseur ist.



Kurt Böwe

ten und beliebten Darsteller avancierte. Neben Engagements am Maxim-Gorki-Theater, der Volksbühne Berlin und später dann für fast 25 Jahre am Deutschen Theater, tritt er auch in Kinorollen auf: wie in *DER NACKTE MANN AUF DEM SPORTPLATZ* (Konrad Wolf), *JADUP UND BOEL* (Rainer Simon) oder *MÄRKISCHE FORSCHUNGEN* (Roland Gräf).

Daneben gibt es einige Schauspieler, die, zumindest zeitweise, in Schwerin gastiert haben: neben Thorsten Merten, Horst Westphal (Horst), Wolf-Dieter Lingk (Parteisekretär) und Mathias Noak (Felix).

*STILLES LAND*, gleichzeitig Debüt- und HFF-Abschlussfilm, hat am 7. Mai 1992 auf dem Filmkunstfest Schwerin Premiere und kommt Anfang Oktober in die Kinos. Die Mehrzahl der Kritiken feiert den Film. Bedacht wird das Werk nicht zuletzt mit dem Deutschen Kritikerpreis 1992 und dem Hessischen Filmpreis im gleichen Jahr. Doch in den Kinosälen bleibt es leider recht still um diesen Spielfilm-Einstand des jungen Regisseurs. Nur etwa 15.000 Zuschauer lassen sich von dieser sensibel erzählten Alltagsgeschichte aus den letzten Tagen der DDR begeistern.

Bei *STILLES LAND* habe ich immer das Gefühl einer vertanen Chance. Weil ich glaube, es hätte ein für jene Zeit wichtiger Film sein können, der aber aus unterschiedlichen Gründen jene Leute nicht richtig erreicht hat, für die er gedacht war. Ich glaube, dass der Film von seinem Herzen, seiner Seele her sehr, sehr ehrlich ist.<sup>25</sup>

## Synopsis

«Es gibt Anklänge von Kai an Iskremas [aus Mittas LEUCHTE, *MEIN STERN*, LEUCHTE], weil der auch als Künstler zwischen die Zeiten gerät. In dem Fall ist das allerdings ein Schauspieler, der dann später auch versucht, Regie zu führen. Er ist in so einer kleinen Stadt, die immer mal von Weiß- und mal von Rotgardisten besetzt wird und wo er immer irgendwie versuchen muss, durchzukommen. Wir haben über den Film öfter gesprochen, als wir *STILLES LAND* entwickelt haben. Und es gibt auch Anklänge in der Filmmusik von *STILLES LAND* an LEUCHTE, *MEIN STERN*, LEUCHTE.»

25 «Über seinen Schatten springen». Interview von Frieder Schlaich, in: <http://www.schnitt.de/233,1003,01>

Eine Kleinstadt in der DDR im Herbst 1989. Der junge Regisseur Kai Finke (Thorsten Merten) tritt sein erstes Engagement an einem Stadttheater an. Enthusiastisch beginnt er seine Arbeit. Er hat sich Großes vorgenommen: die Inszenierung des Stückes «Warten auf Godot» von Samuel Beckett. Doch sein Idealismus trifft auf Zurückhaltung und Gleichgültigkeit seitens des Theaterensembles und Intendanten Walz (Kurt Böwe). Hier herrscht Stille, so still, dass man den Stift des Schauspielers Horst (Horst Westphal) hört, der ständig Protestschreiben verfasst, die ungelesen bleiben. Das Warten ist längst zu einem Zustand geworden, der sich nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Alltag abspielt. Überschattet von den politischen Ereignissen des beginnenden Umbruchs in der DDR versucht Kai, seine Inszenierung immer wieder auf die jeweilig aktuellen politischen Ereignisse umzuarbeiten. Dabei verliert er den Blick für alles andere aus den Augen – einschließlich seiner Freundin, der Regieassistentin Claudia (Jeannette Arndt). Schließlich fährt die am Abend des 9. November 1989 ohne ihn nach Berlin und kehrt mit einem neuen Liebhaber, Thomas (Burkhard Heyl), aus West-Berlin zurück. Mit ihm verlässt sie schließlich die Kleinstadt.

Kai dagegen bleibt an dem Ort, an dem er ist.



Vorhang auf für die Vision

## Visionen gegen das Warten oder «Wir können nicht»

«Das Land ist still», ruft der Schauspieler Horst durch den Saal, als sich das Theaterensemble zum Beginn der neuen Saison 1989/90 versammelt hat. Statt auf die Ereignisse in Ungarn oder in der Prager Botschaft einzugehen, zählt der Intendant Walz lediglich die mäßigen Besucherzahlen der vergangenen Spielzeit auf. Der Zustand am Theater lässt sich mit Lähmung, mit Gleichgültigkeit beschreiben. Rückzug, Neid und, nicht zuletzt, Alkohol sind der sichtbare Ausdruck dafür. «Bis bald in Hollywood», der Ausspruch der Schauspielerin Uschi (Petra Kelling), wird zur

Ensemblefilm:  
Hans-Uwe Bauer, Mathias  
Noack, Horst Westphal,  
Petra Kelling (v.l.n.r)





Slapstick mit Klorollen  
(unten)

sarkastischen Antwort auf alles, was für ihre Person nicht in Erfüllung gegangen ist. Denn im Gegensatz zu anderen Kollegen mit tragenden Rollen an großen Theatern hat sich ihr Traum von einer Schauspielerkarriere und großen Charakterrollen nicht erfüllt. Ihre Bretter, die die Welt bedeuten, befinden sich mitten in einer provinziellen Kleinstadt.

Ein Zustand, in dem Konflikte schwebeln, aber der Zeitpunkt eines Ausbruches unbestimmt ist. Eine Insel für Akteure, deren Aktionen wirkungslos bleiben, und ein Ort für Träumer, deren Visionen nicht Wirklichkeit werden. In diese Situation tritt nun ein Neuer: Kai.

Sein Vorhaben, die Arbeit an einem so doppelbödigen und auch politisch brisanten Stück wie «Warten auf Godot», wird zum Vorboden des kommenden

Aufbruchs – vorerst allerdings erfolglos. Statt zu agieren reagiert er stets neu auf die politischen Ereignisse und ändert sein Regiekonzept beständig um.

Die Figur Kai mutet dabei vorerst wie ein Klischee an: das des leicht aufmüppigen Intellektuellen, irgendwo zwischen Polit-Clown und Hippie. Doch in der Mischung aus Naivität, Sturheit und durchaus charmantem Protestler kommt er einem Typus nahe, der zumindest Ende der 1980er Jahre in der DDR durchaus real ist.

Dass die Figur bisweilen fast karikaturhaft überzeichnet wirkt, liegt ganz sicher auch an der ursprünglichen Intention, STILLES LAND als komischen Film zu konzipieren: inklusive der von Dresen geschätzten Slapstickeinlagen.<sup>26</sup>

«Ich dachte, das soll eine Komödie werden über die Wendezeit. Ursprünglich gab es noch viel mehr Slapstickszenen. In dem Film ist kaum noch was drin. Man sagt das immer so schön: Komische Szenen darf man nicht komisch spielen, weil Komik aus einer inneren Ernsthaftigkeit resultiert. Es gab zum Beispiel eine Szene, wo Theo

26 Beispiele hierfür finden sich in einer Reihe von Filmen: ob nun der mit dem Weinöffner jonglierende Niyazi in SO SCHNELL ES GEHT NACH ISTANBUL, der mit Kochlöffeln trommelnde Farouk in MEIN UNBEKANNTER EHEMANN oder die gesamte Figur des tragikomischen Hendryk Peschke in NACHTGESTALTEN.

Nachrichten hört, dass die Grenze nach Tschechien zu ist. Und er steht gerade unter der Dusche und schüttelt mit einem Shampoo und hört zu. Und beim Schütteln kommt das Shampoo nicht nach unten, sondern nach oben und er kriegt es ins Auge, was natürlich sehr brennt. Er geht zurück und strauchelt gegen den Umschalthebel von der Dusche und schaltet von lauwarm auf ganz heiß. Das treibt ihn nach vorne, aber das Auge ist ja noch halb zu und er stößt mit dem Zeh gegen die gemauerte Kante von der Dusche und stolpert, schlägt lang hin und kracht mit dem Kopf gegen die Waschmaschine. Das ist eigentlich ein Super-Slapstick, wo sich einer in kürzester Zeit alle möglichen Verwundungen zuzieht. Das hatten wir auch gedreht, mit hohem Aufwand und ganz vielen Schnitten. Nur, man hätte gar keinen Schnitt machen sollen, dann wäre es wahrscheinlich am lustigsten gewesen. Wenn man sich die besten Chaplin-Filme anguckt, dann sieht man, dass der gerade solche Nummern in der Halbtotale macht. Und dann ist es auch gut. Man kann das nicht technologisch oder schnitttechnisch herstellen.»

Kai fällt auf in der Kleinstadt. Seine erste Begegnung mit den Ortsansässigen in der Kneipe endet mit einer blutenden Nase. Kurz darauf trifft er mit Claudia zusammen. Die beiden kommen sich in Folge nicht nur näher, weil sie miteinander arbeiten, sondern auch, weil sie sich noch einen Blick von außen auf die Verhältnisse vor Ort erhalten haben. Hoffnung verbindet beide, auf Veränderung und Einflussnahme: auf ihr Leben, auf ihre Arbeit.

Kai will mit seiner Inszenierung etwas bewirken, ein Verständnis beim Publikum, und Claudia, die nur aufgrund fehlender Alternativen in der Provinz ist, wünscht sich einen Ortwechsel: «Mal sehen, ob Godot noch kommt», meint sie.

Herausgehoben innerhalb der gesamten Filmerzählung ist die Darstellung ihrer körperlichen Annäherung. Soeben hat das Theaterensemble, auf Wunsch des Regisseurs, recht erfolglos versucht, eine Petition zu verfassen. Niedergeschlagen sitzt Kai am Ende vor der Schreibmaschine, vor sich ein leeres Blatt. Die Berührung durch Claudia lässt ihn auf die Zeilenumbruchtaste drücken. Claudia wird zur Muse.

Die Szene ist bewusst theatralisch und wirkt daher fast wie ein märchenhaftes Element. Doch das Liebesmärchen hält im Grunde nur eine Nacht. Kais Konzentration gilt ganz der Premiere seiner Inszenierung.

STILLES LAND zeigt Alltagsprobleme der Figuren, thematisiert das sich stets Wiederholende von Abläufen bei der Arbeit, persönlichen Verhältnissen oder auch Eigenarten in



Muse einer Nacht –  
Die Theatralik der Szene

einem durchaus unterhaltsamen Wechsel aus Tragik und Komik.

Auffallend bereits in diesem Debütfilm ist, dass Dresen keine Helden zeichnet, mit denen eine Identifikation restlos möglich wäre. Vielmehr identifiziert man sich mit einzelnen Wesenszügen seiner Protagonisten. Eine Schwarz-Weiß-Zeichnung mit eindeutigen Entscheidungen, Pro und Contra eines Charakters, ist der Figurenkonzeption des Regisseurs und Autors fremd. Man könnte daher auch viele seiner Werke als Ensemblefilme bezeichnen: aus dem Ensemble der Figuren und ihrer Positionen entsteht das Verständnis für die Geschichte und vor allem für die Belange seiner Helden.

STILLES LAND erzählt von großen politischen Umbrüchen, aus Sicht einer Kleinstadt in der Provinz. Dresen lässt die Pro-



vinzialität spürbar werden, nicht nur durch seine Figuren, sondern vor allem durch den Ort selbst: Anklam und Umgebung. Die verlassen wirkende neblige Landschaft wird zur Metapher des Films. So umhüllt der Nebel nicht nur den Ort, er schließt ihn gleichsam auch ein und lässt die Stadt zur Enklave werden, außerhalb derer sich die große Weltpolitik abspielt.

Die Theatergemeinde als Mikrokosmos der DDR-Gesellschaft ist abgeschlossen von der Außenwelt. Verdeutlicht wird dieser Zustand vor allem durch das ständige Versagen der Kommunikationsmittel Telefon und Fernsehen.

Hier verbindet sich die Erzählsymbolik durchaus mit einer realen Erfahrungswelt des Nicht-Funktionierens bzw. Abgeschottet-Seins. Stichwort: «Tal der Ahnungslosen»<sup>27</sup>, das sich nicht nur auf die Region um Dresden beschränkte, sondern auch Teile Vorpommerns betraf.

Statt ARD und ZDF flimmern das SANDMÄNNCHEN und die Antrittsrede des neuen, für wenige Wochen amtierenden SED-Generalsekretärs und Staatsratsvorsitzenden Egon Krenz über den Bildschirm – wenn es überhaupt ein Bild gibt. Das Ensemble versucht, sich provisorisch zu behelfen, bevor der Schauspieler Theo (Asad Schwarz) nach Ost-Berlin fährt, um eine größere Antenne zu besorgen. Hier wird er im Zuge der Ereignisse im Oktober 1989 festgenommen. Der Vorgang, eine Fernsehantenne zu besorgen wird so zum Politikum, zu einer, wie es Lennart Paul nennt – «Revolutionslegende»<sup>28</sup> – als Protesthaltung gegen das System: gegen

«Das Land ist still»

27 Bezeichnung für Gebiete in der ehemaligen DDR, in denen man keine Radio- oder Fernsehübertragungen aus der BRD empfangen konnte und von daher als schlechter informiert galt als diejenigen mit West-Empfang. Vor allem auch deshalb, weil man der DDR-Berichterstattung mit großer Skepsis bezüglich ihres objektiven Wahrheitsgehaltes begegnete.

28 «Wie die Antenne zur Revolutionslegende wird». Artikel von Lennart Paul, in: *Der Tagesspiegel*, 10.10.1992

das Schweigen und für die, in jenen Tagen überall zu hörende, Forderung nach Meinungs-, Rede- und Pressefreiheit. Bei aller Komik «geben sich die Figuren dem Lachen des Publikums, aber nicht der Lächerlichkeit preis. Ihre Geschichten sind ein Teil der Geschichte des Herbstes 1989, auch wenn sie mit der Fernsehwirklichkeit von Großdemonstrationen und Maueröffnung nicht mithalten können.»<sup>29</sup>

## Bretter, die das Leben bedeuten: Rollentausch Bühne – Realität



«Verbindung von Kunst und stinknormaler Welt»

Ich fand es irre komisch, wenn ich, als Sohn von Theaterleuten, in der Kantine saß, und um mich rum hockten die Schauspieler mit ihren bunten Kostümen, die ich ja alle aus der Märchenvorstellung kannte. Und nun plötzlich quatschten die ganz normales, alltägliches Zeug. Mich interessiert diese Verbindung von Kunst und stinknormaler Welt.<sup>30</sup>

STILLES LAND spielt mit der Verfremdung von Realität und Fiktion. Doch der Film geht dabei weit über eine bloße Verwechslungskomödie hinaus. Theaterrolle und Privatperson, Fiktion und Wirklichkeit vermischen sich im Laufe der Filmhandlung immer mehr zu einem existenziell werdenden Konflikt.

«Warten auf Godot» wird zum Spiegelbild für den Zustand der Schauspieler selbst.

29 «Wie die Antenne zur Revolutionslegende wird». Artikel von Lennart Paul, in: *Der Tagesspiegel*, 10.10.1992

30 «Die DDR? Das war doch Woody Allen in Reinkultur!». Interview von Hans-Dieter Schütt, in: *Neues Deutschland*, 08.08.1994

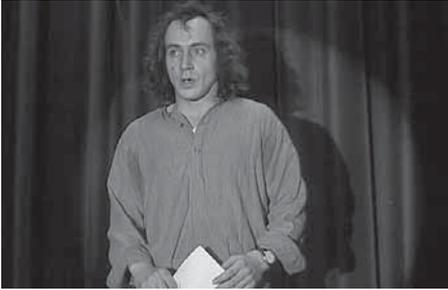
Wenn Horst zu Beginn der Proben fragt, ob die Ausweglosigkeit des Dramas in den Köpfen oder Umständen stattfindet, wird im Laufe des Films deutlich, dass sowohl die äußere als auch innere Ausweglosigkeit beginnen, eine ganz reale Einheit für die Schauspieler zu werden: mit spürbaren Folgen für ihre Motivation.

Die Theaterproben entwickeln sich zu einer seelischen Tour de force. Als Kai mit den Darstellern Horst und Uschi die wohl markanteste Stelle des Beckett-Stücks probt: «Wladimir: Wir können nicht. / Estragon: Warum nicht? / Wladimir: Wir warten auf Godot.», wird die Nähe zwischen Rollenfigur und realer Person deutlich. Horsts emotionaler Ausbruch ist Ausdruck seiner persönlichen Situation. Er kann nicht länger warten. Ihm fällt dazu nichts mehr ein, wie er sagt. Während Kai gerade diese Emotionen für seine Inszenierung nutzen will, bemerkt er nicht, dass Horst längst nicht mehr nur seine Figur spielt, sondern sich selbst in Wladimirs Situation widerspiegelt. Zu einem späteren Zeitpunkt scheitert auch der junge Schauspieler Felix (Mathias Noack) bei seiner Verkörperung des Knechts Lucky. Er bricht förmlich auf der Bühne unter der Anforderung zusammen, den Wechsel zwischen fiktiver Figur und eigener Person länger aufrechtzuerhalten. Bezeichnenderweise sitzt er dabei direkt an der Bühnenrampe: am sichtbaren Grenzbereich und -übergang zwischen Kunst und Wirklichkeit. Auch diese Szene interpretiert Kai als gelungene Darstellung der Rolle. Immer dann also, wenn die Schauspieler gerade nicht spielen, überzeugt das den Regisseur restlos.



«Wir können nicht»:  
Grenzbereich Kunst und  
Wirklichkeit





Die Petition oder  
Die Zeit ist reif



## Das Wunder von Berlin und die «Sendboten» einer neuen Zeit

In *STILLES LAND* gehen nicht nur, bedingt durch das Thema der politischen Umbruchsphase, Fiktion und Realität ineinander über, sondern auch Alltagstristesse und wundersam anmutende Ereignisse.

So wird die öffentliche Verbreitung von Kais Petition vor dem Publikum im Theatersaal zu einem unverhofften Erfolg. Die Spannung zwischen dem visionären Regisseur, der erwartungsvoll und zugleich furchtsam in den Zuschauer-raum blickt, und den Zuhörern, die schließlich seinem Text mit Beifall und Standing Ovations zustimmen, wird durch den Wechsel von Großaufnahmen von Kais Gesicht und Halbtotalem vom Zuschauersaal wirkungsvoll in Szene gesetzt.

Aber sowohl der lautlose Demonstrationszug durchs nächtliche Anklam, im Gegensatz zu den lautstarken Protesten in den Metropolen der DDR, als auch die Entscheidung von Walz, die Petition schließlich doch an die Verantwortlichen abzuschicken, sind Momente, die entrückt jeglicher DDR-Realität erscheinen. So still das Land, so still auch die Form des Protestes. Dresden erzählt ohne vordergründig politische Attitüde vom Herbst 1989.

Der gesellschaftliche Umbruch zeigt sich, neben dem Protest in Form von Mahnwache oder Demonstration, besonders in der Darstellung ehemaliger Autoritäten. Die Unentschiedenheit von Walz und dem Parteisekretär hinsichtlich anstehender Entscheidungen und ihrer Teilnahme an der Demonstration lassen ihre steigende Unsicherheit spürbar werden.

Auch diese Haltung ist dem Regisseur Dresden keineswegs unbekannt. Er erinnert sich an einen Vorfall im Herbst 1989 in der Kantine der HFF «Konrad Wolf»:

Jemand kam an meinen Viertisch, legte mir einen Aufruf vor die Nase und sagte: «Unterschreibst du?» Ich saß da und dachte: «Das ist jetzt der Punkt. Wenn du das unterschreibst, war es das vielleicht mit deinem Studium» (...) Und plötzlich sitzt man in diesem Tohuwabohu mit seinen Gewissensqualen und überlegt wie der Intendant in Stilles Land: «Der Text, der da steht, ist richtig. Unterschreibe ich oder unterschreibe ich nicht?»<sup>31</sup>

Auch die Polizisten sind hier eher komische Staffage als bedrohliche Machtinstanz. Verharmlosung? Wohl kaum, denn ihnen stehen die, im Film nicht gezeigten, staatlichen Organe entgegen, von denen der Schauspieler Theo nach seiner Verhaftung in Ost-Berlin berichtet. Die Provinz erscheint hier, mit ihren kleinen und eher harmlosen Staatsvertretern, plötzlich wie ein schützendes Refugium gegenüber der bedrohlichen Situation außerhalb.

Höhepunkt der Filmgeschichte, wo das Märchen sprichwörtlich wahr wird, ist der Abend des 9. November. Das Theaterensemble beschließt, mit dem hauseigenen Bus nach Berlin zu fahren. Dresen bewahrt die Szene vor bloßer Sentimentalität und purer Hurra-Euphorie durch Ironie: durch die bereits mehrfach spürbaren Einschränkungen innerhalb des Theaters selbst.

Der Motor des Busses springt nicht an. Das Ensemble bleibt, wo es ist. Diese Nacht führt aber auch zur Trennung zwischen Kai und Claudia, die ohne ihn nach Berlin fährt.

Zurück kehrt sie mit Thomas, einem PR-Mann aus West-Berlin. Sein Auftritt wird mit Bildern etabliert, die gemeinhin mit dem Gegensatz Ost-West assoziiert sind: der smarte Westler, der in der grauen Einöde mit einem roten Opel vorfährt, die mitgebrachten Ananas auf der grauen Tischdecke der Kantine und vor allem die Fülle an Ideen und Möglich-



Das Wunder vom  
9. November: Aufbruch ...



... oder Abschied

31 Netenjakob, Egon: *Es geht auch anders. Gespräche über Leben, Film und Fernsehen.*, Berlin 2006, darin: Mit der Wende fing es erst an.; S. 425



«Sendbote» einer neuen Zeit:  
Thomas (Burkhard Heyl) aus  
West-Berlin

keiten, die in Gestalt seiner Person an das Ensemble herangebracht werden. Die Begegnung beider Welten spielt mit Klischees, ohne zum Klischee zu werden. Vor allem deswegen, weil es zu keiner offenen Auseinandersetzung zwischen Kai und Thomas kommt.

Einzig in einer Szene, kurz vor der Premiere, versucht Kai in einem hilflosen Wechsel aus Be- und Entschuldigungen, die gescheiterte Beziehung mit Claudia zu retten, wenn er offen fragt, was sie an ihrem neuen Freund findet. «Worüber wollt ihr euch denn unterhalten?», fragt er sie polemisch, «Über Mickey Mouse-Hefte und Kaugummibilder?»

Die Figur des West-Berliners, der sich engagiert für die Werbung von «Warten auf Godot» einsetzt, gewinnt vielmehr positive Bedeutung für den weiteren Verlauf der Geschichte und wird, wie es der Intendant Walz formuliert, zu einem «Sendboten der neuen Zeit» – oder vielleicht sogar Godot?

Und der «Sendbote» schafft es, Zuversicht in das resignierte Theaterensemble zu bringen.

Er wird zur Projektionsfläche sämtlicher Sehnsüchte, wenn er den Schauspielern von ihren Möglichkeiten erzählt. Auch filmtechnisch ist diese Szene herausgehoben. Während Thomas' Stimme allmählich ausgeblendet wird, sind in Großaufnahmen die Gesichter der Schauspieler zu sehen, die ihm hoffnungsvoll zuhören.

Doch, und das bewahrt die Figur Thomas vor bloßer Stilisierung, auch er scheitert an diesem Ort. Nicht zuletzt aufgrund der fehlenden Kommunikationswege.

Sein mehrmals erfolgloser Versuch, mit einer Fernsehredaktion Kontakt aufzunehmen, wird allmählich zum Running Gag. Das Wunder hat auch hier seine Grenzen. Die Premiere ist schlecht besucht und das Stück wird bald abgesetzt.

Von der Wiederholung gleicher, oft hoffnungslos erscheinender Abläufe erzählt Dresen immer wieder in seinen Filmgeschichten. In STILLES LAND steht der Regisseur Kai am



Ende mitten auf der Straße, unentschieden, welche Richtung er wählen soll. Der Ort ist nun keine Enklave des verordneten Stillstands mehr. Claudia entscheidet sich, ihn zu verlassen und abzureisen.

Kais Entschluss, an diesem Ort zu bleiben, ist nun eine freie persönliche Entscheidung.

Doch ist sein Verharren Zeichen eines ungebrochenen Idealismus, sich dort einzubringen, wo man ist, oder hat sich Kai längst im Zustand bloßen Wartens eingerichtet?

Das Finale -  
Die Entscheidung

«Er findet eigentlich zu sich selbst. Und er entschließt sich, an diesem Ort zu bleiben und dort seine nächste Inszenierung zu machen. Im Prinzip ist er ungebrochen. Da waren wir vom ursprünglichen Filmtitel «Provinztheater» ausgegangen. Provinz kann überall sein, auch in New York. Das hängt immer davon ab, wie man sich selber fühlt, was man daraus macht. Wenn man die richtige Einstellung hat, kann die Welt im kleinsten Dorf zu finden sein.

In gewisser Weise knüpft es auch an KLÄRUNG EINES SACHVERHALTES an und sagt: «Es nützt nichts, immer wegzugehen. Dann läuft man immer nur den nächsten Problemen in den Arm. Also kann er auch in diesem Nest da bleiben.»»