

Dorett Molitor

## Zur Entstehung und zum Bestand der Szenographie-Sammlung des Filmmuseums Potsdam

### Einblick in die Produktion und das Szenenbild des gescheiterten Filmprojekts *Mutter Courage und ihre Kinder* (1955) von Wolfgang Staudte

#### Die Szenographie-Sammlung im Filmmuseum Potsdam

Am 9. Juni 1961 gab es im Ost-Berliner Clubhaus "Die Möwe" auf Einladung des Clubs der Filmschaffenden und des Studios für Spielfilme eine Unterredung zwischen Filmarchitekten, Publizisten, Kameraleuten, Trickspezialisten und dem damaligen Studiodirektor Albert Wilkening, in der "die nach Auffassung unserer Filmarchitekten bestehende Unterschätzung ihrer Tätigkeit und die in unserem Filmschaffen vielfach nachlässig behandelte Bildaussage" diskutiert und "der Wunsch nach besserer Publizierung der Arbeit des Filmarchitekten (oder, wie man betonte, des *Filmbildners*) auch in der Öffentlichkeit"<sup>1</sup> geäußert wurde.

Szenographie und Filmarchitektur gehörten spätestens seit Beginn der 1920er Jahre zu einem der künstlerisch bedeutenden Bereiche der Filmproduktion im Babelsberger Filmstudio. Obwohl stilbildend für jeden Film, hatte das Szenenbild zu Zeiten der DEFA und bis zu deren Ende jedoch nie den von den Künstlern beanspruchten Stellenwert.



(Abb. 1) Alfred Hirschmeier, *Bild 1, Einstellung 1-4*, Szenenbildentwurf zu Beyer 1962 *Königskinder*, s/w-Foto mit Einzeichnungen, Tempera, Slg. Alfred Hirschmeier, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

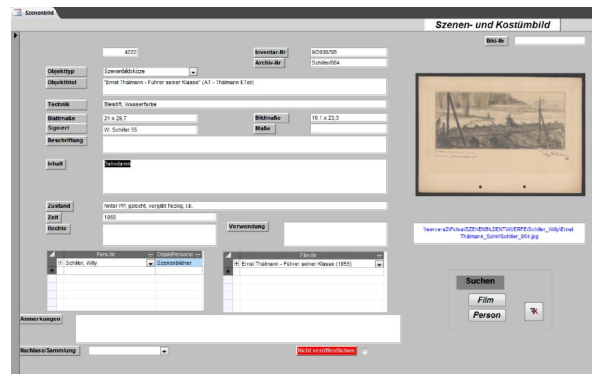
Die geringe Wertschätzung bedauerte Alfred Hirschmeier noch in einem Gespräch von 1990, auch vor dem Hintergrund der Querelen um die Einrichtung des Szenographie-Studiengangs an der Filmhochschule in Potsdam-Babelsberg,<sup>2</sup> und auch Paul Lehmann im April 1991 – der Privatisierungsprozess ist in vollem Gange – zur Eröffnung der Ausstellung *Szenenbild und Kostüme im DEFA-Film*, für die Lehmann die Kuratierung übernommen hatte:

"Ich freue mich, dass ich die Aufgabe bekam und bin dem Haus sehr dankbar, uns hier sichtbar zu machen, uns in Erinnerung zu bringen, denn was jetzt unter den Hammer kommt, darunter leiden sehr viele meiner Kollegen. Ich bin ja in der glücklichen Lage, im Rentnerberuf zu stehen, also nicht mehr vom Brot eines Produzenten abhängig zu sein. Aber die, die jetzt noch unter Dampf, unter Saft und Kraft stehen, die mit zum Teil 30jähriger Erfahrung [...] Man muss sich mal vorstellen, ein Beruf, der sich erst aufbaut mit Arbeits Erfahrung, mit Erfahrung im Umgang mit den einzelnen Stoffen, mit den künstlerischen Arbeiten, mit den Regisseuren, mit Geld, mit Ökonomie, mit Material [...] die heute nichts mehr zu tun haben, als Bildchen zu malen. Wobei ich das nicht unterschätzen möchte, wir haben Hervorragende dabei, die das perfekt können und davon also auch sehr gut leben könnten. Aber das, was wir eigentlich einbringen könnten in die Filmkunst, in europäische Filmkunst, das geht nun irgendwie den Bach runter oder verloren und darüber bin ich doch sehr erbost, über diese Haltung und diesen Zustand. Vor allem, wenn man auch langsam mitbekommt, wie Kollegen, die noch in Arbeit sind, feststellen, was sie einmal an diesem Beruf hatten, in der DEFA, wobei das nicht immer alles Zuckerschlecken war. Wir sind eigentlich eine Sparte, die mehr oder weniger halbherzig ernst genommen wurde. [...] Wir sind Bühnenbildner, Architekten gewesen oder aus ir-

gendwelchen Ecken sind wir hervorgekrochen und haben immer wieder gefordert, dass dieser Beruf auch an der Filmhochschule nun endlich zur Geltung kommt. Bis heute ist es nicht passiert, jetzt soll es passieren. [...] Wir waren also immer so eine schwierige Mannschaft, die immer nur Geld gefordert hatte, jeder Strich hat ja irgendetwas gekostet [...] wir waren die gut geduldete Gruppe (Einspruch aus Publikum: Nein, das stimmt nicht.) Nein, nein ich kenne diese Tendenzen [...] das mit der eingerichteten Wohnung und dass manchmal die Regieassistentin mehr zu sagen hatte oder den Regisseur noch beeinflusste – also den Tisch oder das Bild – worüber wir uns vorab wochenlang Gedanken machten. Nun komme ich auf eine der guten Seiten: Wir hatten – das war eigentlich das Schöne an diesem Beruf, in diesem Studio – die abgesicherten Vorbereitungszeiten, die zwar immer zu kurz waren, aber die wir genutzt haben und dies nicht als Privileg verstanden haben und uns darauf ausruhten. Diese hervorragende Schaffensperiode, diese Vorbereitungszeit, die uns immer über den Stoff mit dem Regisseur, mit dem Kameramann, mit dem Motiv, mit den vielen Auseinandersetzungen zusammen brachte oder frühzeitig auseinander wirbelte. Diese Zeit war so wichtig. Wenn man heute hört, dass ein Film in 14 Tagen vom Buch bis ins Atelier oder die ersten Aufnahmen, dauert, da kann keine Kunst – es kann durch Zufall noch Kunst – entstehen. Aber ich kann mir nicht vorstellen, dass eine ernsthafte Arbeit in 14 Tagen so über den Leisten geschruppt wird, weil kein Geld da ist oder so knapp gehalten wird, während wir – verschwenderisch wie wir nun mal waren – vier Wochen, acht Wochen Vorbereitungszeit hatten und uns natürlich das Beste aussuchten in der Zeit. Und das ist natürlich auch der Hintergedanke der jetzigen Produzenten, die sagen, wenn die also zu viel Zeit haben, kommen sie auf zu viel Ideen, also ganz schnell, damit sie erst gar nicht auf Ideen kommen können".<sup>3</sup>

Mit diesem Resümee charakterisierte Paul Lehmann einerseits die besonderen Bedingungen, unter denen die DEFA-Filmszenographen gearbeitet haben, andererseits beklagte er die ungewisse Zukunft der Künstler und des Studiosystems zu einem Zeitpunkt, an dem sich der gesellschaftliche Umbruch mit Medien-

numbrüchen traf und ein neues Zeitalter eingeläutet wurde.



(Abb. 2) Beispiel aus der BestandsDatenBank.

Seit 1990 gab es zum Szenenbild – oft gepaart mit Kostümbildentwürfen – acht Ausstellungen im Filmmuseum Potsdam, ob Personalausstellungen zu Alfred Hirschmeier oder Hans Poppe oder Übersichts-ausstellungen, die sich verschiedenen Themen oder Filmen widmeten. Diese rege Ausstellungstätigkeit belegt einerseits die aus Sicht des Filmmuseums unumstrittene Bedeutung der Szenographie für jede Filmproduktion, andererseits ist sie Ausdruck der stetigen Sammlungsbemühungen, verstärkt natürlich seit der Privatisierung der DEFA-Studios Anfang der 1990er Jahre.



(Abb. 3) Entwurf zur *Courage*-Inszenierung am Deutschen Theater, in: Christoph Funke *Der Bühnenbildner Heinrich Kilger*, Berlin 1975, Abb. 117.

Die Sammlungen des Filmmuseums verfügen heute über umfangreiche Bestände zu den Bilderwelten von DEFA-Spielfilmen. Etwa 15.000 Szenenbildentwürfe, Skizzen, Baupläne, optische Drehbücher und Motivfotos sowie Modelle von 48 Künstlern gewähren Einbli-

cke in die Arbeit von Szenographen und Filmarchitekten. Dazu gehören bedeutende Vor- und Nachlässe wie die von Alfred Hirschmeier, Gerhard Helwig, Paul Lehmann, Harry Leupold, Oskar Pietsch und Georg Wratsch. Einige Entwürfe aus der Zeit vor 1945 – von Carl Haacker und Wilhelm Depenau – ergänzen den Bestand ebenso wie Materialien zu Filmen, die nach 1990 produziert wurden. Wichtige Bestände dazu sind die Sammlungen des österreichischen Szenographen Isidor Wimmer und die von Susanne Hopf. Letztere Sammlungen geben zudem Aufschluss über den Wandel des Berufsbildes. Analog erstellte szenische Inszenierungen bzw. Spielräume weichen digitalen Entwürfen. Allerdings – so unsere Erfahrung – bleibt der von Hand gefertigte Entwurf erhalten. Auch heute noch werden Modelle gebaut, dafür ist Isidor Wimmer bestes Beispiel. Seine Modelle für die Filme *Die Fälscher* und *Hexe Lilli* zeugen von einem akribisch durchdachten Raumkonzept, das für die Bauausführung der Sets auch heute unersetzlich ist.



(Abb.4) Robert Baberske, Yvette auf Sandboden, Atelier, 1955, Filmstill, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Der Großteil der Sammlung kam seit der Privatisierung des Spielfilmstudios in die Sammlungen des Filmmuseums, ob als Schenkung, Dauerleihgabe oder Ankauf. Vieles wurde in den abenteuerlichen Zeiten des Umbruchs von den Kollegen im Studio und der Sammlungsabteilung gerettet, oftmals vor der Vernichtung bewahrt. Die DEFA sammelte von Beginn an. Alfred Hirschmeier berichtete 1991, dass im Keller in der Berliner Kronenstraße 10 (hier waren Büros der DEFA-Leitung untergebracht) die Entwürfe durch die DEFA aufbewahrt wurden. Von dort bediente er sich

für die von ihm angestifteten Szenographie-Ausstellungen, u.a. in der "Blankschramme", der DEFA-Mitarbeiter-Kneipe in Babelsberg. Eines Tages, im Winter, stieß er auf einen unter Wasser stehenden Keller, entledigte sich seiner Hose und rettete, was zu retten war. Zu Hause wurden die Entwürfe getrocknet und gebügelt. Ebenso kümmerte er sich u.a. nach dem Tod von Willy Schiller um dessen DEFA-Entwürfe. Seiner Umsicht verdankt das Filmmuseum darüber hinaus Entwürfe von Otto Erdmann, Willi Eplinius und Rochus Gliese. Einige Bestände übernahm das Filmmuseum vom ehemaligen Staatlichen Filmarchiv der DDR.



(Abb. 5) o. A., Werkfoto zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.



(Abb. 6) Max Douy, *Planwagen in schneebedeckter Landschaft*, Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Bleistift, Tusche, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Die Herkunft der meisten DEFA- Szenenbildner und Filmarchitekten war durch den Krieg geprägt. Auf die Frage nach den ersten Filmerfahrungen berichtete ein Großteil der Befragten von den Kindheitserinnerungen mit UFA-Filmen, später bleibenden Eindrücken durch sowjetische Märchen- und Revolutionsfilme oder –

noch später – den Filmen des italienischen Neorealismus. Die Ausbildung war sehr verschieden. Da es bis Anfang der 1990er Jahre keine Szenographen-Ausbildung gab, studierten viele Architektur, einige wenige auch Malerei. Die Mehrzahl kam vom Bühnenbild, sie studierten an der Kunsthochschule in Berlin-Weißensee, Lehrer waren hier u.a. Heinrich Kilger und Arno Moor. Einige wenige kamen aus artfremden Berufen oder fingen ganz von unten im Studio an. So wurde beispielhaft zwischen dem Studio und Georg Wratsch, der Malerei studiert hatte, ein über zwei Jahre laufender Förderungsvertrag abgeschlossen. In dieser Zeit durchlief Georg Wratsch verschiedene Studioabteilungen (Beleuchtung, Bildtechnik, Tricktechnik, Tontechnik, Dekorationsbau), um sich praktische Fähigkeiten anzueignen, "die geeignet waren, ihn auf sein Ziel als Kunstmaler und Architekt vorzubereiten".<sup>4</sup> Prägend für die Nachkriegsgeneration waren die "alten" Szenographen, Filmarchitekten oder Zeichner, die schon zu Ufa-Zeiten in Babelsberg gearbeitet haben. Dazu gehörten Erdmann, Schiller, Zander und Eplinius. Bruchlos bestimmten sie den Stil der Nachkriegs-, später der frühen DEFA-Produktion. Zwischen den "Alten" und den Jungen wie Hirschmeier, Dieter Adam, Harald Horn und Lehmann entwickelte sich eine Art Meister-Schüler-Verhältnis. Die handwerkliche Tradition wurde gepflegt. Die Arbeit der Kollegen aus den Werkstätten, ob Stukkateure, Maler oder Dekorateurs, war hoch anerkannt. Gelernt wurde von den Alten, zunächst noch kritiklos. Die allmähliche Loslösung von diesen Traditionslinien begann mit zunehmender Berufserfahrung und damit einhergehender Ausbildung einer eigenen Handschrift und Arbeitsweise für einen spielbaren Raum und einer gezielten Bildwirkung: man wollte weg von den Schauenentwürfen für Dekorationen; zeichnerische Details von Bauten und Figuren für Großaufnahmen dienten als Vorlage für die Umsetzung in den Werkstätten. Die enge Zusammenarbeit mit dem Regisseur und Kameramann, manchmal Autor und Kostümbildnern spielte eine zunehmend größere Rolle. Im besten Falle begannen gemeinsame konzeptionelle Überlegungen zur visuellen Umsetzung schon parallel zur Stoffentwicklung. Dabei ergaben sich – manchmal über Jahre hinweg – enge Arbeitsbeziehungen. Die Studioleitung versperrte sich diesen eingespielten Teams im Regel-

fall nicht. Angewiesene Arbeiten gegen den Willen der Beteiligten waren eher selten und dann zumeist unlösbaren Konflikten innerhalb des Drehteam geschuldet. Die Diskussion "Dialog- bzw. Radiofilm versus Bildfilm" Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre verwies auf die Emanzipation der jungen Filmszenographen und ihren Anspruch, dem Filmischen, dem Bild im Kino wieder zu seinem Recht zu verhelfen. Beispiele dafür waren *Königskinder* (Abb. 1) – ein bewusst gestalteter "Bild"Film von Hirschmeier – oder *Der Fall Gleiwitz* von Gerhard Helwig. Einen zentralen Einfluss auf die Entwicklung der DEFA-Szenographie hatte das Engagement Hirschmeiers für das optische Drehbuch, in dem dramaturgische Inhalte mit verschiedensten Techniken Einstellung für Einstellung illustriert wurden.



(Abb. 7) Oskar Pietsch, *Planwagen in schneebedeckter Landschaft*, Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Bleistift, Tusche, Kreide, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.



(Abb. 8) Max Douy, *Schwedisches Trosslager/Werber*, Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Bleistift, Tusche, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Seit 1992 stehen die Rettung, der Erwerb von Sammlungen, die archivfachliche Erfassung und die Ausstellungstätigkeit im Vordergrund. Die Erfassung durch-

läuft verschiedene Stufen: von der Sichtung, der Zuordnung nach Ordnungsprinzipien (nach Personen und Filmen bzw. Objekten wie Skizzen, Szenenbildentwürfen, Architektur- und Bauzeichnungen, Modellen, optischen Drehbüchern, Motivfotos), der Digitalisierung, der Einbindung (einschließlich Bild) in die BestandsDatenBank bis zur Verpackung. Ein Beispiel aus der BestandsDatenBank dokumentiert die pro Blatt aufgenommenen wichtigsten Daten wie Technik, Blattmaße, Inhalt, Beschriftung und Zustand (Abb. 2). Von den derzeit ca. 15.000 Blättern sind in der Datenbank ca. 10.000 Blatt mit Filmzuweisungen in unterschiedlichen Erschließungsstufen erfasst, die Bild-einbindung wird sukzessive realisiert. 4.000 Blatt wurden aktuell digitalisiert, dazu kommen ca. 300 Bauzeichnungen. Die fortschreitende Digitalisierung erlaubt einen schonenderen Umgang mit den zum Teil bestandsbedrohten Objekten.



(Abb. 9) Oskar Pietsch, *Schwedisches Trosslager/Werber*, Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Bleistift, Tusche, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Dank des Forschungsprojektes *Spielräume. Szenenbilder und -bildner in der Filmstadt Babelsberg* finanziert von der VWStiftung in ihrer Förderlinie *Forschung in Museen* können seit 2009 zentrale Aspekte der Geschichte des Filmszenenbildes untersucht werden. Mein Beitrag wird sich insbesondere der Produktionsgeschichte ausgewählter DEFA-Filme widmen. Am komplexen Entstehungsprozess waren diverse Abteilungen und Gewerke beteiligt, die unter dem Dach des Babelsberger Filmbetriebes scheinbar nahtlos ineinander greifen konnten. Im Zentrum steht die Frage nach der Realisierung filmszenographischer Entwürfe, nach den jeweiligen Entscheidungs- und Vermittlungsinstanzen, in denen die Lösungen diskutiert, ausgehandelt, gegebenenfalls verändert und später materiell umgesetzt wurden. Auf der Basis von

Produktionsunterlagen und Zeitzeugengesprächen mit Szenographen, Herstellungsleitern, Regisseuren, Kameraleuten und Handwerkern soll das arbeitsorganisatorische Zusammenspiel erhellt bzw. nachgezeichnet werden.



(Abb. 10) Oskar Pietsch, *Offizierszelt der Kaiserlichen: Yvette singt beim Siegesfest auf dem Tisch*, Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Feder, Aquarell, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.



(Abb. 11) Max Douy, *Offizierszelt der Kaiserlichen: Yvette singt beim Siegesfest auf dem Tisch*, Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Feder, Aquarell, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

### Fünf Szenographen für einen Film – *Mutter Courage und ihre Kinder*

Nachfolgend soll hier nun exemplarisch auf die komplexe Produktionsgeschichte und das Szenenbild des gescheiterten Filmprojekts *Mutter Courage und ihre Kinder* (1955) von Wolfgang Staudte eingegangen werden. Bertolt Brechts Stück *Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg* erscheint 1938/39. Seine deutsche Uraufführung erfährt das Stück im Januar 1949 am Berliner Deutschen Theater: Helene Weigel spielt die Courage,

Heinrich Kilger entwirft die Kostüme und baut nach Ideen von Teo Otto das Bühnenbild. Schon zuvor, im September 1947, hatte Brecht den Schriftsteller Emil Burri gebeten, zu prüfen, ob das Stück einen Film abgäbe. Von 1949 bis Juni 1955, also sechs Jahre, zieht sich die Arbeit am Drehbuch hin, beteiligt sind Erich Engel als geplanter Regisseur, Robert A. Stemmle und andere Autoren. Unzufrieden lehnt Brecht alle Entwürfe ab und gewinnt schließlich Emil Burri für die Mitarbeit. Grund für die endlosen Debatten um das Buch sind schon im Herbst 1950 seitens der DEFA geäußerte Bedenken wegen pazifistischer Tendenzen im Stück. Hintergrund dieser Kritik ist die in der Sowjetunion angestoßene Formalismusdebatte<sup>5</sup> mit ihren Forderungen nach positiven Helden. Brecht geht hier partiell darauf ein, u.a. durch die zusätzliche Einführung der Figur des jungen Müller, als Vertreter für die sich gegen den Krieg entgegentretenden Kräfte. Zwischendurch beginnen Probeaufnahmen, 1953 kommt es zum Abbruch der Filmarbeiten.



(Abb. 12) Max Douy, *Offizierszelt der Kaiserlichen: Yvette singt beim Siegesfest auf dem Tisch*, Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Feder, Aquarell, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Im Juni 1955 wird die letzte Drehbuch-Fassung von der DEFA abgenommen. Inzwischen ist Wolfgang Staudte beteiligt, der sich an den Filmauftrag an ihn wie folgt erinnert: "Das ist eine seltsame Geschichte gewesen. Dieses *Mutter Courage*-Projekt, wie ich daran gekommen bin, das ist mir bis jetzt unklar geblieben, eigentlich. Denn es war logisch, [...] dass Erich Engel, der die *Mutter Courage* auf der Bühne inszeniert hatte, das der natürlich den Film machen würde, ein erstklassiger Regisseur und ein Freund Brechts und die haben lange, lange Jahre, an diesem Projekt gearbeitet, wahrscheinlich bis es dann der DEFA zu

kritisch wurde, rein zeitlich. Jedenfalls zu meiner völligen Überraschung kam plötzlich ein Angebot von der DEFA, ob ich nicht *Mutter Courage* machen würde. Es gibt dazu eine Anekdote, die ich erzählen kann. Als ich diesen Auftrag bekam und immer noch sehr erstaunt darüber war, kam ich zu mir nach Hause und fand dort Erich Engel und Fritz Kortner. Die saßen da, die hatten auf mich gewartet und ich kam und sagte: 'Erich, um Gottes Willen, das ist ja gut, dass du da bist, stell dir vor, die haben mir angeboten, ich soll *Mutter Courage* machen, was sagst du dazu?' Da sagt er: 'Erstens habe ich es gewusst, dass sie es dir anbieten werden, und zweitens kann ich dir nur abraten, du kommst nie mit dem Brecht klar. Ich bin nicht mit ihm klar gekommen, du wirst es auch nicht.' Und Kortner hat zunächst gar nichts gesagt und ich hatte dann einen Kognak getrunken und überlegte und sagte zu Erich Engel: 'Wenn du nichts dagegen hast, dann mache ich folgendes, ich mache *Mutter Courage* auf die Gefahr hin, dass mich hinterher der Brecht totschießt.' Darauf sagte Kortner: 'Das ist das Mindeste!' Und recht hatte er gehabt".<sup>6</sup>

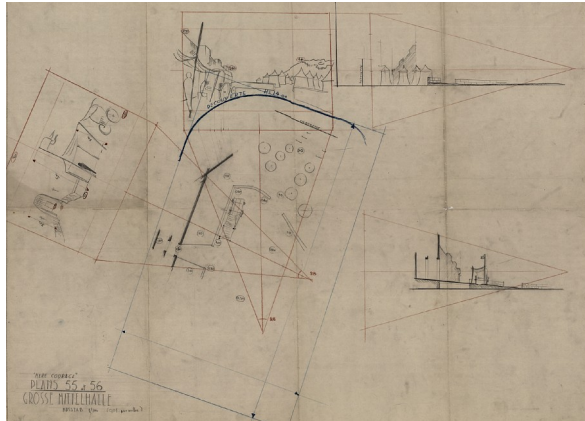


(Abb 13) o. A., Szenenfoto zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Parallel zu den Arbeiten am Drehbuch nimmt das Projekt im Herbst 1954 Fahrt auf: Es ergeht der Auftrag an die Produktion, den Film in Farbe vorzubereiten, der Vertrag über die Weltfilmrechte liegt endlich vor, ebenso der Regievertrag für Staudte. Für das Szenenbild wird Oskar Pietsch verpflichtet. Verhandlungen über Kooperationsmöglichkeiten mit Frankreich führen zu den Verträgen mit den französischen Schauspielern Simone Signoret und Bernhard Blier, eben-

falls wird ein Vertrag mit dem französischen Filmszenographen Max Douy abgeschlossen.

Neben diversen Kontroversen zwischen der DEFA, Staudte und Brecht zu Besetzungsfragen, den Kostümen, zur Frage Farb- oder Schwarzweiß-Film, zum Vertrag und zur Arbeitszeitregelung von Helene Weigel bestehen bis zuletzt auch unüberwindbare Differenzen zu den Filmbauten.



(Abb. 14) Jaques Douy, Bauzeichnung zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Bleistift, Blau- und Rotstift, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

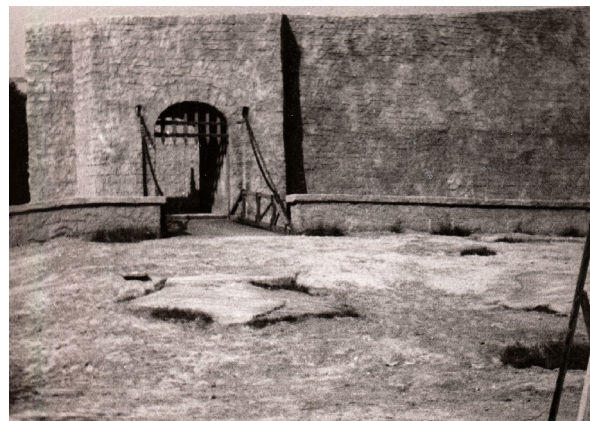
Zu den Kostümen ist folgende Begebenheit überliefert: Manfred Wekwerth, der von Brecht eingesetzte Assistent, Beobachter und Verbindungsmann zur DEFA, besuchte eines Tages die Dreharbeiten, verirrte sich jedoch im Atelier und landete bei den parallel laufenden Dreharbeiten zu *Zar und Zimmermann* (Regie Hans Müller). Die von ihm gesehenen Kostüme stießen auf Widerspruch, und er informierte Brecht per Telefon. Willi Teichmann, Produktionsleiter und Ohrenzeuge des Telefonats, informierte wiederum Staudte, der daraufhin in einem Brief Wekwerth als Spion bezeichnete. Ab 8.9.1955 – während der Dreharbeiten – verschärfen sich die Konflikte. Bis in die Spitzen von Politik- und Kulturgremien wird in verschiedensten Besprechungen versucht, den Film bzw. die investierten Mittel zu retten. Brecht stimmt einer Umbesetzung der Mutter Courage-Rolle zu. Später wird er auf der Besetzung mit Helene Weigel per Vertrag bestehen. Die Suche nach einem Ersatz für Helene Weigel scheitert. Am 22.9.1955 legt Wolfgang Staudte die Regie nieder.

Am 6.12.1955 kommt eine vom Kulturminister Johannes R. Becher eingesetzte Kommission – sie soll Ur-

sachen und Schuld für den Abbruch des Spielfilmprojektes *Mutter Courage* klären – zum Ergebnis, dass ein Verschulden und eine Verantwortung der Studioleitung vorliegen, ebenso wird eine Verletzung der staatlichen Kontrollpflicht in der Hauptverwaltung Film konstatiert. "Für eine Wiederaufnahme des Films sieht die Kommission gegenwärtig noch keine Voraussetzungen. Diese wäre nur durch eine klare Entscheidung auf höchster Ebene möglich, ob der Film allein von Staudte oder Brecht gemacht wird. Eine gemeinsame Arbeit erscheint nicht erfolgversprechend".<sup>7</sup>



(Abb. 15) Max Douy, Planwagen mit Zelt an der Stadttorbrücke zu Regensburg, Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Bleistift, Tusche, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

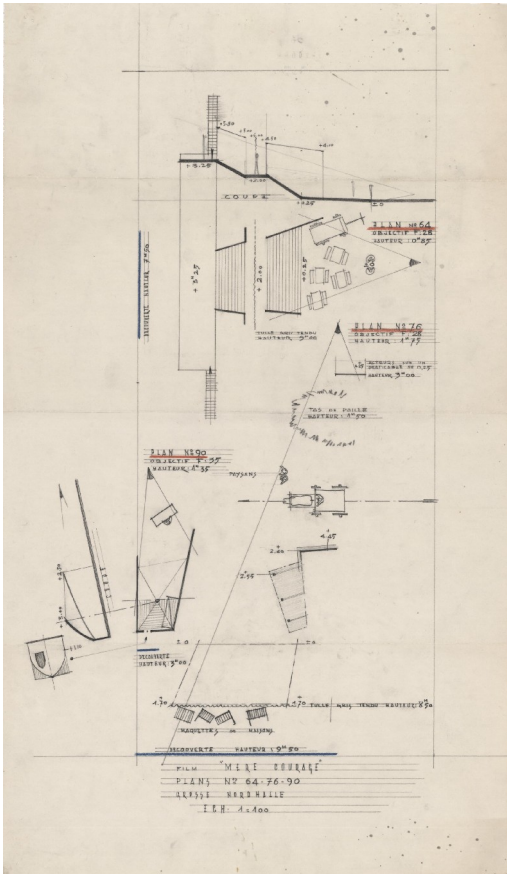


(Abb. 16) o. A., Werkfoto zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Wolfgang Staudte beschreibt den nicht lösbaren Konflikt im Nachhinein wie folgt: "Es ist bei Bertolt Brecht die Eifersucht des Bildes [...] er ist eifersüchtig auf das Bild, er ist ein Mann des Wortes, [...] er will im Grunde eigentlich nur die Illustration zu seiner Dichtung".<sup>8</sup>

Es sind 5706 (Cine) und 3165 (Normal) Meter abge-

dreht, von 384 Einstellungen sind insgesamt 53 aufgenommen. 21 Minuten Spielzeit liegen vor, die Aufnahmen sind jedoch bis heute verschollen. Von den geplanten 4,8 Mill. Mark waren 1,5 ausgegeben, davon ein beträchtlicher Teil für die Baukosten.



(Abb. 17) Jaques Douy, Bauzeichnung zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Bleistift, Blau- und Rotstift, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Brecht versucht, den Film zu retten und gewinnt Erich Engel für die Regie. Im Februar 1956 arbeiten Brecht, Burri und Engel am Drehbuch. Am 14. August 1956 stirbt Bertolt Brecht. 1959/60 realisieren schließlich Peter Palitzsch und Manfred Wekwerth eine Verfilmung der *Mutter Courage*.

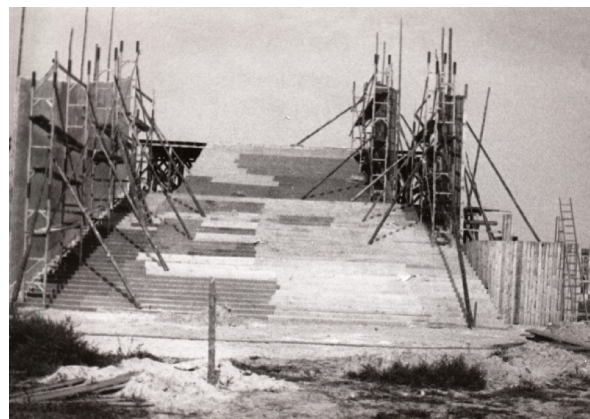
An dem Projekt, das sich über viele Jahre hinzieht, sind, und das ist ungewöhnlich<sup>9</sup>, fünf Filmszenographen beteiligt: Oskar Pietsch, Max Douy, Karl Schneider, Erich Zander und Walter Schulze-Mittendorf.

Von Beginn an kollidiert die Vorstellung Brechts, "das Naturalistische aus[zuschalten]", mit den Vorstellungen der DEFA und Staudtes von einem internationalen Cinemascope-Film mit großer Besetzung und in Far-

be. Die Dekorationen sollen nur das Wesentliche zeigen: "Nachgedacht über den Couragefilm. [...] Auf der Leinwand dürfte an 'Dekoration' nur erscheinen, was mitspielt".<sup>10</sup> Angelehnt an sein nüchtern episches Theater soll auch der Film seine stärkste Wirkung durch die Anwendung sparsamster Mittel erzielen. Angewandt, erprobt und bewährt hatten sich Brechts Vorstellungen unbestritten bei der erfolgreichen Theaterinszenierung<sup>11</sup> (Abb. 3).



(Abb. 18) Max Douy, *Die Courage und der Feldprediger am Planwagen, im Hintergrund der Trauerzug*, Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Kohle, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.



(Abb. 19) o. A., Werkfoto zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Die Entwürfe der Szenenbildner Oskar Pietsch und Max Douy gehören heute zum Bestand des Filmmuseums. Pietschs Vertrag als erster Architekt beginnt im Januar 1955. Unter besonderen Vereinbarungen wird vermerkt, dass der Co-Produzent einen architektonischen Berater stellt und die Abgrenzung der Verantwortlichkeiten noch festgelegt werden muss.<sup>12</sup> Im gleichen Zeitraum, Dezember 1954, vereinbart die



DEFA mit der Pandora-Filmproduktion Stockholm die Mitarbeit von Max Douy am Filmprojekt, darin: (Absatz 1) "Herr Douy steht dem Regisseur, Herr Wolfgang Staudte, in Berlin als Architekt für den in Co-Produktion zwischen Pandora und DEFA, Berlin Babelsberg, herzustellenden Film *Mutter Courage* ab sofort auf die Zeitdauer von ca. 4 Wochen ausschließlich zur Verfügung". Und weiter (Absatz 2): "Alle endgültigen, vom Regisseur abgenommenen Entwürfe sind im Großformat, farbig, entsprechend den Wünschen des Regisseurs, für jede Dekoration anzufertigen".<sup>13</sup> Der als architektonischer Berater angekündigte Mitarbeiter Max Douy entwirft von Januar bis März 1955 die Szenenbilder, sein Bruder Jacques die Baupläne. Staudte notiert zu Douy, dass er "[...] in Paris und später in Berlin mit dem französischen Architekten Max Douy an den Dekorationen [arbeitete], wobei wir besonders auf die farbliche Gestaltung der Filmbauten unser Interesse richteten".<sup>14</sup> Pietsch erinnert in einem Zeitzeugengespräch<sup>15</sup>, dass er von einer Privatinitiative Staudtes betreffend Douys ausgeht, er [Douy] hat wohl bei Staudte zu Hause die Entwürfe gemacht, Pietsch selbst kam mit ihm nie in Berührung. Weit vor Beginn der Dreharbeiten hat Douy die Entwürfe an Staudte, dieser an Pietsch übergeben. Die Bauleitung hat Pietsch nach seiner Erinnerung allein realisiert.



(Abb. 20) Oskar Pietsch, *Im Herrenhaus* Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Bleistift, Tusche, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Die für die Rolle der Yvette engagierte Schauspielerin Simone Signoret schrieb in ihrer Autobiographie *Ungeteilte Erinnerungen* über die Dreharbeiten an *Mutter Courage*: "[...] Staudte wohnte in West-Berlin und arbeitet sowohl für die DEFA als auch für die Bavaria. Er hatte uns engagiert, ausgerechnet uns, weil er uns hatte spielen sehen. Er hatte auch Max Douy rekrui-

tiert, den Filmdekorateur von [Claude] Autant-Lara. In den riesigen und hervorragend ausgestatteten Ateliers hatte Max [Douy] wunderschöne, fremdartige und trostlose Dekorationen aufgebaut, Kriegsbilder, Bilder von allen Kriegen überhaupt. Die Mitglieder des Berliner Ensembles erzählten uns aus ihrem Leben. [...] Es kam vor, daß sie ein Stück sechs Monate lang probten, wenn Brecht so entschied".<sup>16</sup>

Erwin Geschonneck, der den Feldgeistlichen spielen sollte, berichtet in seinen Lebenserinnerungen *Meine unruhigen Jahre*<sup>17</sup> von einem Besuch Brechts im Atelier und wie er den Fuß in den Sand stellte, mit seinen schiefen Absätzen darauf herumrutschte und ganz trocken sagte: "Ich hatte die *Courage* nicht auf Sand gebaut."<sup>18</sup> (Abb. 4)

Welche der vorliegenden Entwürfe von Pietsch oder Douy nun tatsächlich umgesetzt wurden, ist schwer nachvollziehbar, da nur wenige Werk- und Szenenfotos bzw. Filmstills überliefert sind.



(Abb. 21) Max Douy, *Im Herrenhaus* Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Feder, Kohle, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.



(Abb. 22) o. A., Szenenfoto zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Obwohl im Filmmuseum Potsdam nicht alle Skizzen und Entwürfe vorliegen – ein Teil von Douys Arbeiten liegt in der Cinémathèque française Paris – kann man davon ausgehen, dass beide, Douy und Pietsch, den gesamten Film, eng am Drehbuch angelehnt, durchgezeichnet haben, ob als Skizze oder Entwurf. Ebenso liegen, offensichtlich für den gesamten Film, die zum Teil farbigen und sehr präzisen Bauzeichnungen von Jacques Douy vor. Sie verweisen auf weite Atelier-Landschaften, die in die Tiefe gestaffelt, verstärkt durch gemalte Prospekte, gebaut wurden (Abb. 5). Folgende Beispiele belegen Übereinstimmungen der Entwürfe von Pietsch und Douy bzw. weisen nach, welche der Skizzen, Entwürfe und Baupläne im Abgleich mit den überlieferten Szenen- und Werkfotos tatsächlich umgesetzt wurden.



(Abb. 23) Oskar Pietsch, *Im Herrenhaus* Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Bleistift, Tusche, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Sparsam beginnen beide vor dem Hintergrund einer weiten, schneebedeckten Landschaft, so die Vorgabe im 3. Bild des Drehbuchs<sup>19</sup>, mit der "Einführung" des Figurenensembles (Mutter Courage und ihre Kinder) und dem wichtigsten Requisit, dem Planwagen (Abb. 6 und 7). Im 10. Bild des Drehbuches, Schwedisches Trosslager, charakterisieren Douy wie Pietsch den Spielraum für das schwedische Trosslager mit Buden, Schankzelten, Trossvolk und Soldaten. Im Zentrum steht das Motiv mit den Werbem – vor einer "prächtigen Ritterrüstung" (Drehbuch) –, die für den Einstieg in die schwedische Armee propagieren (Abb. 8 und 9). Entwürfe für eine weitere Einstellung (gleichfalls 10. Bild) beschreiben die Spielszene im Zelt der Courage – bei Douy in einer Totalen (Abb. 10), in einer Nahaufnahme (Abb. 11) von Oskar Pietsch. Mit dezenter Farbigkeit setzen beide Szenenbildner Akzente, farblich hervorgehoben sind die Reize Yvettes (rote Schuhe,

rotes Mieder, roter Mund). Im 31. Bild – Ein Offizierszelt der Kaiserlichen – feiert ein Kreis von Offizieren ausgiebig einen Sieg, Yvette tanzt und singt das Fraternisationslied. Die vom Drehbuch vorgegebene Opulenz der Feierlichkeiten deutet Max Douy in seinem in Feder und Aquarell gehaltenen Entwurf überzeugend an. Die schwelgerische, durch Alkohol und die aufreizende Barbusigkeit Yvettes aufgeheizte Stimmung ist fast greifbar (Abb. 12). Am gebauten Set (Abb. 13) findet sich diese Stimmung wieder: prächtige Stoffe und üppig ausgelegte Teppiche, Lüster, prunkvolle Trinkkelche und eine aufreizende Yvette im Mittelpunkt.



(Abb. 24) o. A., Szenefoto zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Die folgenden zwei Beispiele belegen auf makelloser Weise das Zusammenspiel zwischen Bauzeichnung, szenischem Entwurf und realem Setbau. Auf der Bauzeichnung Jaques Douys (Abb. 14) ist auf der linken Seite – um 90 Grad gedreht – mit Bleistift der Eingang zur Stadttorbrücke skizziert. Max Douy übersetzt diese Vorgabe identisch in den farbigen Entwurf (Abb. 15), der Bau auf der Freifläche des Studiogeländes (Abb. 16) folgt beiden Vorlagen ohne Änderungen. Ergänzt wurden lediglich die für die Zugbrücke notwendigen Seile. Das zweite Beispiel (Drehbuch, 38. Bild: In Ingolstadt: Prozession mit Sargträgern) zeigt im oberen Teil der Bauzeichnung – wieder um 90 Grad gedreht – (Grund- und Aufrisse wie Kamerastandpunkte sind in der Bauzeichnung für das jeweilige Bild versammelt) u.a. die unterhalb der Treppe platzierten Tische, Stühle und den Planwagen (Abb. 17). Der Entwurf von Max Douy (Abb. 18) beschreibt

den Trauerzug im Hintergrund, an den Seiten die Treppen begrenzenden Bebauungen und im Vordergrund Mutter Courage und der Feldprediger auf der Erde kniend. Die Kohlezeichnung evokiert eine düstere, bedrohliche Stimmung. Das Werkfoto (Abb. 19) zeigt den unvollständigen Bau der Treppe aus der Perspektive des Entwurfes.



(Abb. 25) Karl Schneider, *Eine Schneewehe*, Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Aquarell, Slg. Karl Schneider, Sammlung Filmmuseum Düsseldorf.



(Abb. 26) Erich Zander, *Eine Schneewehe*, Skizze zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Bleistift, Slg. Erich Zander, Sammlung Filmmuseum Berlin.

Die folgenden Beispiele beziehen sich auf Szenen im Herrenhaus (Drehbuch, 64. Bild): Pietsch (Abb. 20) und Douy (Abb. 21) entwerfen den kahlen, kalten Saal mit Kamin und Bibliothek. Nicht nur die Anlage und Größenordnung des Saals sind fast identisch, auch die "Skizzierung" der Bibliothek und des Fußbodens ähneln sich auf frappierende Weise. Beide arbeiten mit Bleistift und Tusche, Yvettes Kleiderfarbe ist wieder rot (bei Pietsch etwas freundlicher). Einzig die Bauform des Kamins weicht voneinander ab. Das Szenefoto (Abb. 22) belegt die Übernahme des Kaminentwurfs von Douy. Um die Kargheit des Raumes

zu betonen, verzichtet man in der Inszenierung auch auf die Bibliothek.

Von besseren Tagen zeugt der nächste Entwurf (Drehbuch, 48. Bild, Im Herrenhaus): Pietsch entwirft (Abb. 23) das Vestibül mit einer geschwungenen Treppe, der Gobelin und der Wächter verweisen auf Wohlstand. Die Raumgestaltung, die Farbigkeit und auch Yvettes Kostüm lassen eine heitere, sorgenfreie Stimmung aufkommen, die sich auch im Szenefoto (Abb. 24) widerspiegelt. In Brechts Theaterinszenierung überwogen vor allem Grautöne in verschiedenen Abstufungen. Ausnahme waren die Schuhe und das Kostüm von Yvette. Die zwischenzeitlich von Brecht angedachte Übernahme der von Kilger für das Theater entworfenen Kostüme für den von ihm geplanten Schwarz-Weiß-Film kommt nicht zustande, einzig Helene Weigel trägt auch in den Filmaufnahmen ihr Theaterkostüm. Die von Walter Schulze-Mittendorf entworfenen Kostüme für den Film lehnt Brecht als zu operettenhaft strikt ab.



(Abb. 27) Max Douy, *In einer Kathedrale*, Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Kohle, Slg. Oskar Pietsch, Sammlung Filmmuseum Potsdam.

Die Szenenbildentwürfe von Erich Zander und Karl Schneider werden in den Filmmuseen Berlin bzw. Düsseldorf aufbewahrt. Recherchen zu den Produktionshintergründen, vor allem zu den Mehrfachbeauftragungen, stehen noch aus. In den Erinnerungen von Pietsch findet sich der Hinweis, dass eigentlich Erich Zander den Film szenographisch umsetzen wollte.<sup>20</sup> Zander arbeitete schon bei den Filmen *Der Untertan*, *Die Geschichte vom kleinen Muck* und *Leuchtfeuer* mit Staudte zusammen. Wie schon bei anderen Filmproduktionen liegt auch bei *Mutter Courage* die Vermutung nahe, dass Zander die Skizzen und Schneider danach die Entwürfe realisierte. Die hier vorgestellten

Entwürfe gehören zum 5. Bild – Eine Schneewehe – des Drehbuches. Dargestellt wird die Konfrontation Mutter Courage' und ihren Kindern mit den Leichen zweier in einem Baum aufgehängter Bauern. Im Grunde folgt Karl Schneider in seinen farbigen Entwürfen (Abb. 25) den Skizzen (Abb. 26) seines Kollegen Erich Zanders, seine Aquarelle sind allerdings gespiegelt.



(Abb. 28) Oskar Pietsch, *In einer Kathedrale*, Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Bleistift, Tusche, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.



(Abb. 29) Walter Schulze-Mittendorf, *In einer Kathedrale*, Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Bleistift, Tusche, Slg. Walter Schulze-Mittendorf, Sammlung Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen in Berlin.

Von Walter Schulze-Mittendorf, dem fünften nachgewiesenen Szenographen, liegen in der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen in Berlin zehn Blätter. Auch er hatte schon mit Staudte gearbeitet (*Der Untertan*) und für *Mutter Courage* gleichzeitig die Filmkostüme entworfen (s. w. o.). Im Vergleich zu Douy (Abb. 27) und Pietsch (Abb. 28) ist der Entwurf von Schulze-Mittendorf (Abb. 29) auffallend farbiger: Alle drei entwerfen für das 14. Bild des Drehbuches – In einer Kathedrale – die mächtige, entkernte Bischofskirche, die auf Grund der Kriegereignisse nun als Lager- und Abstellplatz für den Kriegstross nutzbar gemacht wird. Pferde werden gefüttert, zwei Frauen – Herrin und Magd – knien am Altar. Wieder ist die eindeutige Nähe von Pietsch und Douy zum

Drehbuch hervorzuheben: Sie fertigen einen Vorschlag für die Einstellung 61, in der es heißt, "ein schwedischer Soldat geht vorbei [an den knienden Frauen], ein großes Heubündel tragend". Schulze-Mittendorf erlaubt sich in seinem Entwurf die Zusammenlegung verschiedener Einstellungen. Er verbindet die Einstellung 61 mit der folgenden, in der Yvette Pottier im Mittelschiff sitzt und "eine Pleureuse an einen großen Hut" näht. Diese Einstellung nutzt Pietsch (Abb. 30) zu einem Andachtsbild: Mittig thront eine in braun gehaltene Madonna mit einer Jesusfigur auf dem Arm. Rechts daneben, die Gottesmutter teilweise überdeckend und damit in der Bedeutung überlagernd, trägt Mutter Courage (als Madonna in den typischen Farben blau und rot gekleidet) einen nackten Mann im Arm. Die Darstellung nimmt eindeutig das Pietà-Motiv auf. Links von dieser Figurengruppe sitzt Yvette, leuchtend, mit weißer Haut, goldenem Haar und rotem Kleid. Im Hintergrund, vor Tonnengewölben, sind Kirchenbänke getürmt, dazwischen ein abgestürztes Jesuskreuz. Der Gesichtsausdruck der Mutter Courage zeugt von mehr Leid als der der Madonna. Pietsch klagt mit seinem Entwurf an, verurteilt Kriege und damit verbundenes Leid. Ein Szenenbildentwurf, der über das Stück und den (gescheiterten) Film hinausweist.



(Abb. 30) Oskar Pietsch, *In einer Kathedrale*, Szenenbildentwurf zu Staudte 1955, *Mutter Courage*, Bleistift, Tusche, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

1984, knapp 30 Jahre später, schreibt Albert Wilkening, damaliger Produktionschef des Spielfilmstudios: "Es ist sehr schwer, die Geschichte Brecht-Staudte zu beschreiben. Wir haben nicht beachtet, dass es unmöglich ist, zu Lebzeiten Brechts einen nicht aus der Brechtschule kommenden Regisseur mit der Regie zu beauftragen".<sup>21</sup> Kulturpolitische Querelen und produktionstechnische

Dorett Molitor	Zur Entstehung und zum Bestand der Szenographie-Sammlung des Filmmuseums Potsdam	kunsttexte.de	1/2014 - 13
----------------	--	---------------	-------------

Unzulänglichkeiten kombiniert mit der Unvereinbarkeit zweier eigensinniger Künstlerpersönlichkeiten führte zum Scheitern dieses für die DEFA so wichtigen Filmprojektes. Die für den Aufsatz untersuchten Szenenbildentwürfe verweisen auf hoch ambitionierte Arbeiten, die die praktische Umsetzung der optischen Entwürfe einschließt.

## Endnoten

- 1 o.A. 1961, *Szenenbild*, S. 263; Hervorhebung: i.O.
- 2 "Aber nun mal zum Berufsbild [...] Wir sind in der glücklichen Lage, dass wir so etwas wie eine Stafette übernommen haben, aus den 20er Jahren, von solchen Leuten wie [Herrmann] Warm, [Walter] Röhrig und [Robert] Herlth, das waren die größten Szenenbildner der 20er Jahre, der Expressionisten-Zeit. Mir ist etwas passiert, was mir weder in der Bundesrepublik noch bei uns jemals passiert ist. Ich hatte im Sommer das Glück Alexandre Trauner kennenzulernen. Der ist heute 83 Jahre alt, ungarischer Herkunft, hat aber seit den 20er Jahren in Paris gelebt, hat alle großen französischen Filme gemacht, hat alle Filme nach dem Krieg mit Billy Wilder gemacht und hatte in Westberlin, anlässlich der vorletzten Filmfestspiele, eine Personalausstellung. Dort lernte ich ihn kennen. Er ist eigentlich so etwas wie mein Vorbild. Durch diesen Mann, durch das Ansehen seiner Sachen, seiner Entwürfe, seines Verhaltens bin ich überhaupt erst zum Film gekommen. Ich wollte nämlich auch erst Architekt werden. Ich habe dann aber Bühnenbild studiert und bin dann in die DEFA gegangen, mittlerweile sind es 42 Jahre. Als ich den Trauner zu seinen Vorbildern befragt habe, kam es wie aus der Pistole geschossen: Warm, Röhrig und Herlth. Ich habe mir daraufhin an der Hochschule den Spaß gemacht und habe Regie- und Kamerastudenten befragt, ob sie denn wüssten, wer diese Herren waren und sie wussten es nicht. [...] Unser glücklicher Umstand war es, als wir nach dem Krieg in der DEFA anfangen, dass wir den Stafettenstab wieder aufnehmen konnten. Ich habe Herrn Warm noch persönlich kennengelernt, der hat ja einen Film in der DEFA gemacht. In diese Reihe gehören nicht nur Warm, Röhrig und Herlth, sondern auch noch Otto Hunte, der den BLAUEN ENGEL gemacht hat und der Chefszenenbildner in der UFA war. Ich erzähle jetzt mal ein paar Anekdoten, um einfach den Stellenwert klarzumachen, den es in der DEFA nie gab. Zum Beispiel machte Otto Hunte mit Herrn [Josef von] Sternberg den *Blauen Engel*, Herr Sternberg wollte den Otto Hunte nicht, den wollte er nach 14 Tagen rausschmeißen. Otto Hunte hatte aber einen solchen Stellenwert. Als der Sternberg in die UFA-Direktion kam und sagte: 'Mit diesem Mann, der ständig mit neuen Sachen kommt, mit dem man sich immerzu beschäftigen muss ... [möchte ich nicht arbeiten - D.M.]' Da hat die UFA-Direktion gesagt: 'Herr Sternberg, es ist alles wunderschön, wenn sie Herrn Hunte nicht wollen, dann wollen wir Sie nicht. Dann machen Sie nicht den Blauen Engel.' Später haben sie sich sehr gut vertragen und ich kenne Aufsätze vom Sternberg über Otto Hunte, die sind dann von ganz anderer Natur. Diesen Stellenwert hatte die Szenographie in der DEFA nie. Wenn es dort irgendetwas gegeben hätte - es ist ja nicht immer nur Eitelkeit und Freude - dann wäre das an den Baum gegangen und sicher hätte dann der Kollege Szenenbildner das Team verlassen müssen." (Hirschmeier 1990, *Transkription des Gesprächs mit Hirschmeier*).
- 3 Lehmann 1991, *Rede*.
- 4 Wratsch und Vereinigung Volkseigener Betriebe Film 1958, *Förderungsvertrag*.
- 5 <http://de.wikipedia.org/wiki/Formalismusstreit>, html, 26.3.2013

- 6 Staudte 1978, *Kein Untertan*.
- 7 Münzer 1955, *Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ursachen und der Schuldfrage zu dem Abbruch des Spielfilms Mutter Courage*.
- 8 Staudte 1978, *Kein Untertan*.
- 9 Übliche Praxis war ein Szenenbildner, dem zur Seite ein Mitarbeiter und - je nach Bedarf - ausführende Architekten standen.
- 10 Brecht, *Arbeitsjournal*, Bd. II, S. 913, zitiert nach Gersch 1975 *Film bei Brecht*.
- 11 Kilger 1975, *Heinrich Kilger Archiv*.
- 12 Pietsch und VEB DEFA-Studio für Spielfilme 1954, *Anstellungsvertrag*.
- 13 Douy und A. B. Pandora-Film Stockholm i.V. Erich Mehl 1955, *Anstellungsvertrag*.
- 14 Vgl. Bestand zu *DEFA Mutter Courage 1952 - 1955*, Slg. Albert Wilkening, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.
- 15 Pietsch 1996 *Transkription des Gesprächs mit Oskar Pietsch*.
- 16 Signoret 1977 *Ungeteilte Erinnerungen*.
- 17 Geschonneck 1996, *Lebenserinnerungen*.
- 18 Zwei Szenenfotos belegen, dass der Boden im Atelier mit Sand ausgestattet war (Abb. 10).
- 19 Burri, Brecht, Staudte 1955, *Drehbuch*.
- 20 Pietsch 1996 *Transkription des Gesprächs mit Oskar Pietsch*.
- 21 Wilkening 1952 - 1955, *Mutter Courage*.

## Bibliographie

- Burri, Brecht, Staudte 1955, *Drehbuch*  
 Emil Burri, Bertolt Brecht, Wolfgang Staudte, 28.6.1955, *Drehbuch Mutter Courage*, Drehbuchbestand, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.
- Douy und A. B. Pandora-Film Stockholm i.V. Erich Mehl 1955, *Anstellungsvertrag*  
 Max Douy und A. B. Pandora-Film Stockholm i.V. Erich Mehl, *Anstellungsvertrag für Filmschaffende*, 15.1.1955 Bestand Max Douy, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.
- Gersch 1975 *Film bei Brecht*  
 Wolfgang Gersch *Film bei Brecht. Bertolts Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*, Berlin 1975.
- Geschonneck 1996, *Lebenserinnerungen*  
 Erwin Geschonneck, *Meine unruhigen Jahre. Lebenserinnerungen*, Berlin 1996.
- Hirschmeier 1990, *Transkription des Gesprächs mit Alfred Hirschmeier*  
 Alfred Hirschmeier, *Transkription des Gesprächs mit Alfred Hirschmeier*, Juli 1990, Filmmuseum Potsdam anlässlich der Ausst. Aus der Werkstatt des Filmszenographen Alfred Hirschmeier (1.6.-30.9.1990, Filmmuseum Potsdam), S. 1-2, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Formalismusstreit>, html, 26.3.2013
- Kilger 1975, *Heinrich Kilger Archiv*  
 Akademie der Künste, Archiv Darstellende Kunst: Heinrich Kilger Archiv, vgl. Christoph Funke *Der Bühnenbildner Heinrich Kilger. Eine Veröffentlichung der Akademie der Künste der DDR*, Sektion Darstellende Kunst (Reihe Theaterpraxis, Bd. 7), Berlin 1975.
- Lehmann 1991, *Rede*  
 Paul Lehmann, *Rede zur Eröffnung der Ausstellung Szenenbild und Kostüme im DEFA-Film*, April 1991.

Dorett Molitor	Zur Entstehung und zum Bestand der Szenographie-Sammlung des Filmmuseums Potsdam	kunsttexte.de	1/2014 - 14
----------------	--	---------------	-------------

Münzer 6.12.1955, *Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ursachen und der Schuldfrage zu dem Abbruch des Spielfilms Mutter Courage*

Dr. Georg Münzer [Justitiar im DDR-Kulturministerium], *Bericht der von dem Herrn Minister für Kultur eingesetzten Kommission zur Überprüfung der Ursachen und der Schuldfrage zu dem Abbruch des Spielfilms Mutter Courage in dem VEB DEFA Studio für Spielfilme*, in: DR 1/4362, 6.12.1955, Bl. 14, Bundesarchiv.

o.A. 1961, *Szenenbild*

Die Redaktion, *Das Szenenbild im Film*, in: *Deutsche Filmkunst*, Heft 7, 1961, S. 263.

Staudte 1978, *Kein Untertan*

Staudte, *Kein Untertan – Wolfgang Staudte und seine Filme*, (BRD 1978, R: Malte Ludin).

Pietsch und VEB DEFA-Studio für Spielfilme 1954, *Anstellungsvertrag Oskar Pietsch und VEB DEFA-Studio für Spielfilme, Anstellungsvertrag für Filmschaffende* 27. Dezember 1954, Slg. Oskar Pietsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Pietsch 1996 *Transkription des Gesprächs mit Oskar Pietsch*

Oskar Pietsch in: *Transkription des Zeitzeugengesprächs mit Oskar Pietsch*, April 1996, Filmmuseum Potsdam S. 52, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Signoret 1977 *Ungeteilte Erinnerungen*

Simone Signoret, *Ungeteilte Erinnerungen*, Köln 1977.

Wilkening 1952 – 1955, *Mutter Courage*

Bestand zu DEFA Mutter Courage 1952 – 1955, Slg. Albert Wilkening, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

Wratsch und Vereinigung Volkseigener Betriebe Film 1958, *Förderungsvertrag*

Georg Wratsch und Vereinigung Volkseigener Betriebe Film, *Förderungsvertrag*, 1.9.1958, Slg. Georg Wratsch, Sammlungen Filmmuseum Potsdam.

## Filmographie

Staudte 1955, *Mutter Courage*

Wolfgang Staudte, *Mutter Courage und ihre Kinder*, (DEFA 1955), nicht fertiggestellt.

Beyer 1962, *Königskinder*

Frank Beyer, *Königskinder*, (DEFA 1962), hg. von ICESTORM Entertainment 2007.

## Abbildungen

Abb. 1-2,4-24,27-28,30: Sammlungen Filmmuseum Potsdam

Abb. 3: Christoph Funke, *Der Bühnenbildner Heinrich Kilger. Eine Veröffentlichung der Akademie der Künste der DDR*, Sektion Darstellende Kunst (Reihe Theaterpraxis, Bd. 7), Berlin 1975, Abb. 117.

Abb. 25: Sammlung Filmmuseum Düsseldorf.

Abb. 26, 29: Sammlung Deutsche Kinemathek-Museum für Film und Fernsehen Berlin.

## Zusammenfassung

Das Szenenbild als bedeutender Faktor bei der Herstellung von Filmen führte nicht zwangsläufig zur Anerkennung des Berufsbildes des Szenographen seitens der Auftraggeber, der Kritik oder des Publikums. Das fehlende Ansehen spiegelt sich in Zeitzeugenaussagen ebenso wie in der deutlichen Unterrepräsentation in der Fachliteratur. Der vorliegende Aufsatz versucht eine Bestandsaufnahme der seit der Privatisierung des DEFA-Spielfilmstudios in Potsdam-Babelsberg aufgebauten DEFA-Szenographie-Sammlung im Filmmuseum Potsdam. Dabei werden die Herkunft, die Prägung, die Ausbildung und die Arbeitsweise der Szenographen in den Blick genommen. Die Genese der Sammlung, der archivfachliche Umgang und die Ausstellungstätigkeit verweisen auf die Anerkennung der unumstrittenen Bedeutung der Szenographie für die Arbeit im Filmmuseum Potsdam. Im zweiten Teil widmet sich der Aufsatz beispielhaft der komplexen Entstehungsgeschichte des gescheiterten Filmprojektes *Mutter Courage und ihre Kinder* von Wolfgang Staudte (1955) unter Berücksichtigung der beteiligten Szenographen und vergleichender Untersuchung der entworfenen Bilderwelten.

## Autorin

Dorett Molitor studierte Kulturwissenschaften/Ästhetik/Kunstgeschichte an der Karl-Marx-Universität Leipzig und Filmgeschichte an der Hochschule für Film- und Fernsehen der DDR "Konrad Wolf". Von 1990 bis 2008 leitete sie die Programmabteilung, seit 2008 ist sie Leiterin der Sammlungsabteilung im Filmmuseum Potsdam.

## Titel

Dorett Molitor, *Zur Entstehung und zum Bestand der Szenographie-Sammlung des Filmmuseums Potsdam. Einblick in die Produktion und das Szenenbild des gescheiterten Filmprojektes Mutter Courage und ihre Kinder (1955) von Wolfgang Staudte*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2014 (14 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).