

Metaphorische Überwindung der Mauer:

Die Verfilmung von Christa Wolfs Erzählung „Der geteilte Himmel“¹

Asako MIYAZAKI

Es ist bemerkenswert, dass in „Der geteilte Himmel“, sowohl in Christa Wolfs Erzählung (1963) als auch in deren Verfilmung von Konrad Wolf (1964), der Bau der Berliner Mauer am 13. August 1961 niemals direkt erwähnt wird, zumal dieser historische Moment den zeitlichen Mittelpunkt der Handlung markiert und zweifellos auch einen inhaltlichen Schwerpunkt darstellt. In der Erzählung wird der Bau der Mauer indirekt angedeutet, insbesondere im ersten Satz des ersten Kapitels: „In jenen Augusttagen“².

Auf diese Weise bleibt der Text in Bezug auf die politische Bedeutung der Berliner Mauer ambivalent, die von der SED als „antifaschistischer Schutzwall“ bezeichnet wurde, aber tatsächlich dazu diente, die Flucht von DDR-Bürgern in den Westen zu verhindern.

Die Handlung der Erzählung entspricht zwar der politischen Linie der DDR-Führung, indem sich die Protagonistin Rita selber dafür entscheidet, sich von ihrem Geliebten Manfred zu trennen, der noch vor dem Mauerbau in den Westen flieht, und dann nach dem Mauerbau bewusster als Sozialistin in der DDR zu leben. Diese staatstreue Entscheidung von Rita ist ein wesentlicher Grund dafür, dass die Erzählung von Kritikern in den offiziellen Literaturzeitschriften gelobt³ und Christa Wolf der Heinrich-Mann-Preis verliehen wurde.

¹ Dieser Text ist die gekürzte Version meines japanischsprachigen Beitrags zum Sammelband „Deutsche Literatur und Film (Doitsu bungaku to eiga)“, der Anfang November 2024 im Sanshusha Verlag, Tokyo erschienen ist. <https://www.sanshusha.co.jp/np/isbn/9784384060720/>

² Wolf, Christa: *Werke 1. Der geteilte Himmel. Erzählung*, Luchterhand 1999, S. 13. Siehe auch S. 248

³ Schlenstedt, Dieter: „Motive und Symbole in Christa Wolfs Erzählung ‚Der geteilte Himmel‘ *Weimarer Beiträge*, 1/1964, S. 77–104; Dahlke, Günther: „‘Geteilter Himmel‘ und geteilte Kritik. Über die Dialektik von Glück und Unglück und einige andere Fragen.“ *Sinn und Form*,

Gleichzeitig sind jedoch im Text auch systemkritische und ambivalente Elemente zu finden. Der melancholische Ton des Titels, der weniger Ritas positive Entscheidung als ihre tragische Liebe betont, ist ein solches Element.

Die Verfilmung der Erzählung aus dem Jahr 1964, an deren Drehbuch auch Christa Wolf beteiligt war, weist ebenso eine doppelte Deutungsebene auf. Im Folgenden werde ich näher auf die ‚mauerkritische‘ Interpretation des Films eingehen, die sich auf besondere Weise von der Erzählung abhebt.

In der bisherigen Forschung wurden einige staatskritische Elemente genannt, die im Film „Der geteilte Himmel“ zu finden sind. Die ästhetischen und filmtechnischen Merkmale, die stark von den damaligen internationalen künstlerischen Strömungen, insbesondere der französischen Nouvelle Vague und dem italienischen Neorealismus, beeinflusst wurden, entsprechen deutlich nicht dem ‚Sozialistischen Realismus‘ der DDR⁴. Andere kritische Elemente sind meist mit negativen Inhalten verknüpft: die Darstellung von Ritas tiefen Traumata,⁵ die Krisensituationen der Protagonisten⁶ sowie die Intoleranz der DDR-Gesellschaft, in der Manfred keinen Platz für sich finden kann.⁷ Diese negativen Aspekte

2/1974, S.307–317; Geisthardt, Hans-Jürgen: „Das Thema der Nation und zwei Literaturen. Nachweis an: Christa Wolf – Uwe Johnson.“ *Neue deutsche literatur*, 6/1966, S.48–69.

⁴ Berghahn, Daniela: „‘Do the right thing? Female allegories of nation in Aleksandr Askoldov’s ‚Komissar‘ (USSR, 1967/87) and Konrad Wolf’s ‚Der geteilte Himmel‘ (GDR, 1964).“ *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 26, No. 4, October 2006, S. 561–577, hier S. 565.

⁵ Berghahn, a. a. O, S. 563; Byg, Barton: „Geschichte, Trauer und weibliche Identität im Film. ‚Hiroshima mon amour‘ und ‚Der geteilte Himmel‘“, übersetzt von Thomas Nolden. In: Ute Brandes (Hg.): *Zwischen gestern und morgen. Schriftstellerinnen der DDR aus amerikanischer Sicht*, Peter Lang 1992, S. 95–112, hier S. 105f.

⁶ Heiduschke, Sebastian: „Das ist die Mauer, die quer durchgeht. Dahinter liegt die Stadt und das Glück: DEFA directors and their Criticism of the Berlin Wall.“ *Colloquia Germanica*, Vol. 40, Issue 1, 2007, S. 37–50, hier S. 45.

⁷ Kühnel, Thomas: „Dieser seltsame Stoff Leben‘ Konrad Wolfs DER GETEILTE HIMMEL zwischen Experiment und Kritik.“ *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, Heft 14, 1993, S. 25–39, hier S. 37f.

werden von der bisherigen Forschung als gesellschaftskritisch interpretiert.

Im Gegensatz dazu möchte ich auf positivere und zugleich gesellschaftskritische Elemente im Film hinweisen, die ausschließlich visuell auf der Leinwand vermittelt werden. Sie können aufgrund ihres bildlichen und utopischen Charakters als ‚mauerkritisch‘ betrachtet werden.

Es ist zunächst erwähnenswert, dass zwischen Rita und ihrem Geliebten Manfred oft – allzu oft – visuelle Trennlinien auftreten, sei es in Form von Säulen, Fensterrahmen oder Stäben. Besonders deutlich wird dies in der Szene des Mittagessens in einem Westberliner Restaurant, eine Woche vor dem Mauerbau. Hier stellen beide fest, dass ihre Trennung unvermeidlich ist, und hinter ihrem Tisch ist eine dicke Säule zwischen zwei Fenstern zu sehen: Der Mann, der im Westen leben will, ist links der Säule, während die Frau, die im Osten leben will, rechts der Säule ist (Abb.1). Diese Bildkonstellation entspricht symbolisch der Topografie des Kalten Kriegs: Der Westen ist – geographisch – links, der Osten rechts, und in der Mitte eine vertikale Trennlinie, die auf die Berliner Mauer (und den Eisernen Vorhang) symbolisch hinweist.



Abb. 1 (01:39:35)

Man kann ähnliche Elemente des Films, z. B. Fensterrahmen oder Stäbe, die zwischen Rita und Manfred auftauchen, so wie hier die Säule als Metaphern für die Berliner Mauer interpretieren,

auch wenn ihre Positionen (rechts oder links) nicht immer den Himmelsrichtungen der geographischen Landkarte entsprechen.

Interessanter und bedeutsamer als diese visuellen Grenzen sind aber die Bewegungen der Protagonisten über sie hinweg, also das symbolische Überschreiten der Mauer, sowie das Phänomen, dass die metaphorische Mauer mitunter sogar aus dem Bild verschwindet.

Visuelle Überschreitung von Grenzen

In der Szene nach dem abgebrochenen Abendessen bei Manfreds Eltern begeben sich Manfred und Rita auf einen Spaziergang durch die Stadt Halle. Während ihres Spaziergangs gelangen sie an die Kehre einer abschüssigen Straße und stellen sich einander gegenüber. Gerade in diesem Moment tritt zwischen ihnen eine schmale Wand in Erscheinung (Abb. 2), die nun als metaphorische Darstellung der Berliner Mauer interpretiert werden kann.



Abb. 2 (00:18:37)

In einem folgenden Moment überquert Rita diese Wand von rechts nach links. Auf metaphorischer Ebene symbolisiert Ritas Bewegung eine Art Überwindung der Mauer, die die ideologische Trennung während des Kalten Krieges repräsentiert. Dieses Phänomen

manifestiert sich rein visuell auf der Leinwand, ohne dass sich Rita dessen bewusst ist.

In einer weiteren Szene an einem regnerischen Abend in der Mansarde, die zu Manfreds Elternhaus in Halle gehört und in der Rita und Manfred gemeinsam wohnen, wird das gesamte Bild, einschließlich Rita und Manfred am Fenster, durch einen vertikalen Fensterrahmen in zwei Teile geteilt (Abb. 3).



Abb. 3 (00:52:10)

Jedoch, nachdem Manfred die Lampe, die Rita am Fenster schaukelt, übernimmt, nähert sich Rita ihm und lehnt sich an seine Schultern. Durch diese Bewegung nach rechts überschreitet Rita visuell auf der Leinwand den vertikalen Fensterrahmen. Der Dialog im Film bleibt nah an dem der Erzählung, jedoch geschieht Ritas Überquerung des Fensterrahmens nur im Film.

Drei Brücken

Nicht nur die Trennlinien im Bild, die die Stäbe, Wände oder Fensterrahmen ausmachen, sondern auch Brücken haben im Zusammenhang mit der Metapher der Mauer eine symbolische Bedeutung: Die Fußgängerbrücke im Dorf, die Brücke über die Saale in Halle und die große Autobahnbrücke im Dorf.

Am Anfang des Films erinnert sich Rita an den Winter, in dem sie Manfred kennengelernt hat, in dem Dorf, in dem sie damals mit ihrer Mutter und Tante noch wohnte. Schon dort ist eine Säule – höchstwahrscheinlich ein Telegrafmast – zwischen Rita und Manfred zu erkennen (Abb. 4). Von besonderer Signifikanz ist die Tatsache, dass in dieser Szene im Hintergrund eine Fußgängerbrücke sichtbar ist, die sich über die vordere Säule erstreckt und somit die allgemeine Funktion einer Brücke signalisiert, nämlich die Überwindung einer Grenze.



Abb. 4 (00:04:59)

Diese Fußgängerbrücke im Dorf erscheint im Film zweimal. Ebenso wird die Brücke über die Saale in Halle zweimal im Film gezeigt, und Rita und Manfred überqueren sie, was einmal in Großaufnahme hervorgehoben wird.

Außerdem wird die Autobahnbrücke, die sich hinter dem Haus von Ritas Mutter im Dorf befindet, in dem Rita ihren Heilungsprozess durchläuft, – anders als in der Erzählung, in der sie im Krankenhaus und im Sanatorium verweilt, – im Film mehrmals gezeigt, und zwar aus verschiedenen Kameraperspektiven. Wenn Rita noch im Bett liegt, wird die Größe und Höhe dieser steinernen Autobahnbrücke hervorgehoben, indem diese aus einer niedrigen Perspektiven gefilmt wird, was eine assoziative Verbindung zur Berliner Mauer herstellt. Umso

bedeutender ist Ritas späterer Spaziergang über diese Autobahnbrücke, denn diese Szene bezeugt nicht nur ihre Heilung von der schmerzlichen Trennung und von dem Unfall in der Waggonfabrik, der möglicherweise ein unbewusster Suizidversuch sein könnte. Auf metaphorischer Ebene verweist diese Szene auf einen unmöglichen Spaziergang auf der Berliner Mauer. Ritas Spaziergang auf der Autobrücke macht die politische Bedeutung des „antifaschistischen Schutzwalls“ ungültig.

Verschwinden der Grenze

Die Vernichtung der versteinerten ideologischen Trennlinie zwischen Ost und West wird in der Szene der Autofahrt am spektakulärsten vorgeführt, in der Rita neben Manfred in seinem Auto sitzt. Zu diesem Zeitpunkt befindet sich ihre Beziehung noch in einer früheren Phase. Manfred hat frisch promoviert und ein Cabrio erworben. Das glückliche Paar fährt mit guter Laune in den Harz. Wenn die Kamera die Liebenden von vorne zeigt, sind sie durch die Windschutzscheibe zu sehen, in deren Mitte, genau zwischen Rita und Manfred, ein vertikaler Rahmen verläuft und beide symbolisch voneinander trennt (Abb. 5).



Abb. 5 (00:29:56)

Nach dem Umschnitt zeigt die Kamera das fahrende Paar wiederum von vorne, jedoch ist nun die symbolische Trennung durch die Strebe in der Windschutzscheibe, samt der Scheibenwischer sogar, verschwunden (Abb. 6). Übrig bleiben nur noch die beiden Personen, ein Teil des Lenkrads vor Manfred und ein Waldstück im Hintergrund.



Abb.6 (00:30:04)

Dieses Bild, das nur ein paar Sekunden gezeigt wird, stellt einen utopischen Augenblick dar, in dem die Trennlinie zwischen ihnen, d. h. die metaphorische Mauer, verschwunden ist. Hier fahren sie unter einem nicht geteilten Himmel (im Sinne des englischen ‚not divided‘), vielmehr teilen (‚share‘) sie nun denselben Himmel.

Schluss

Alle utopischen Momente, die als ‚mauerkritisch‘ interpretiert werden können, sind nur von kurzer Dauer und stehen in keiner inhaltlichen Verbindung dazu, was die Protagonisten in dem Moment sagen. Die Schwierigkeit, fragmentarische Bilder im Film – damals nicht auf DVD, sondern im Kino – zu erkennen und zu interpretieren, führte jedoch gerade dazu, dass diese

Bilder Schlupflöcher eröffneten, um im Kulturraum der DDR das staatskritische – hier genauer das ‚mauerkritische‘ – Potenzial freizusetzen, noch bevor sich mehrere subversive kulturelle Strömungen, überwiegend seit den 1970er Jahren, in der DDR entwickelten. Dazu dienen die Bilder des Films, die ohne Worte und als Fragmente auf der Leinwand auftreten und eventuell als Metaphern für die Mauer interpretiert werden können.