WerkstattGeschichte 43, Klartext Verlag, Essen 2006, S. 109-121

Der Untergang des alten Berlin in der *Legende von Paul und Paula* oder Warum Paula wirklich sterben muss

Als ich Mitte der neunziger Jahre als westdeutsche Studentin in Leipzig zum ersten Mal den Liebesfilm *Die Legende von Paul und Paula* sah, war ich geradezu empört. Der Kultstatus, den diese DEFA-Produktion aus dem Jahr 1972 für meine ostdeutschen Freunde und Freundinnen hatte, erschloss sich mir nicht. Meine Empörung bezog sich vor allem auf die von Angelica Domröse verkörperte weibliche Hauptfigur Paula, die unbedingt ein Kind von ihrer großen Liebe, Paul, bekommen möchte, obwohl sie weiß, dass sie die Geburt höchstwahrscheinlich nicht überleben wird, und so am Ende des Films nach einem kurzem Glück mit dem »Mann ihres Lebens« stirbt. Dies fand ich aus meiner spätfeministisch-bundesrepublikanisch geprägten Perspektive höchst ärgerlich. Mir fehlte die Grundvoraussetzung für den Erfolg eines Liebesfilms bei dem Betrachter bzw. der Betrachterin, nämlich die Möglichkeit der Identifikation mit einer der Hauptfiguren.

Ohne es zu wissen, wiederholte sich mit meiner verständnislosen (westdeutschen) Reaktion auf den Film in den neunziger Jahren ein Muster, das sich bereits nach dem Start dieses »populärsten DEFA-Films aller Zeiten« gut zwanzig Jahre früher in DDR und BRD abgezeichnet hatte.[1] In der DDR wurde *Die Legende von Paul und Paula*, deren Kinostart Erich Honecker nach einer Sondervorführung am Morgen vor der Premiere am 29. März 1973 persönlich freigegeben hatte, innerhalb weniger Wochen zum heiß diskutierten, ersten großen Publikumserfolg der DEFA. Hier sahen sie etwa drei Millionen Menschen. In der Bundesrepublik, wo der Film ein Jahr später im Verleih der Firma Constantin zu sehen war, ging er als »nette Liebesgeschichte« schnell im größeren Medienangebot unter; er erhielt einige wohlwollende sowie mehrere ablehnende Rezensionen. Die zahlreichen Anspielungen auf den Alltag in der DDR, die das Publikum dort je nach Geschmack bzw. politischer Haltung als realistisch, humoristisch, satirisch oder subversiv deuten konnte, wurden im Westen kaum verstanden. Zum Erfolg des Films in der DDR trugen sicher auch seine neue erotische Freizügigkeit, die Attraktivität der beiden Hauptdarsteller – neben Angelica Domröse spielte Winfried Glatzeder, der »Belmondo der DDR«, den Paul – sowie die von der Rockband Puhdys interpretierte Filmmusik bei.[2] Die kindlich-naive weibliche Hauptfigur erregte zunächst weder bei der Mehrzahl der BetrachterInnen in Ost- noch in Westdeutschland Anstoß. Doch die Kritik des westdeutschen Feminismus ließ nicht lange auf sich warten. 1974 kanzelten Helke Sander und Renée Schlesier den Film in der kurz zuvor gegründeten Zeitschrift *Frauen und Film* als »frauenverachtende Schnulze aus der DDR« ausführlich ab.[3]

Der Film erzählt einerseits eine legendenhaft und somit überzeitlich erscheinende Liebesgeschichte, die andererseits fest im gesellschaftlichen Kontext der DDR zu Beginn der siebziger Jahre verankert ist. Damit sind seine zwei zentralen Bedeutungsebenen benannt: Die romantische »Legende« handelt von dem radikalen, rücksichtslosen und unbedingten Glücksanspruch sowie der sexuellen Selbstverwirklichung, um die es der einfachen Arbeiterin Paula geht. Daneben erfährt der gesellschaftliche Kontext eine – im Vergleich zu bisherigen DEFA-Filmen – realistischere und humorvolle Darstellung. Das Leben im Sozialismus ist hier von allerlei angeblich gar nicht sozialistischen Verhaltensweisen geprägt, zum Beispiel von Opportunismus, sozialem Ehrgeiz und kleinbürgerlicher Konsumlust, wie sie Paul als angepasster Aufsteiger vorlebt. Er kann sich erst spät und nur durch Paulas Liebe aus den gesell-

schaftlichen Konventionen lösen. Hauptschauplatz des Films ist eine nicht näher bezeichnete Straße in Ost-Berlin, in der Paul und Paula in gegenüberliegenden Häusern wohnen – zunächst beide in einer Altbauwohnung; im Verlauf des Films zieht Paul dann gemäß seines steigenden gesellschaftlichen Status in den Neubau, der am selben Ort, direkt gegenüber von Paulas Wohnung, anstelle seines alten, inzwischen niedergerissenen Hauses entstanden ist.

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass die lokale Verankerung der »Legende« in Berlin und die Verwendung der gegensätzlichen Architekturen als Symbole für persönliche Haltungen und soziale Veränderungen eine weitere Bedeutungsebene des Films erschließen, die in der Tradition einer Reihe von Berlin-Filmen und -Topoi steht. In dieser Lesart wird Paula zur Verkörperung des alten, untergehenden Berlin und seiner Geschichte; ihr Tod ist genauso unausweichlich wie der Abriss ganzer Stadtviertel im Zuge der städtebaulichen Umwandlung Ost-Berlins während der Ära Honecker. Durch die relativ große Zahl an Außenaufnahmen, die Abrisse und Neubauten im alten Berliner Arbeiterbezirk Friedrichshain zu Beginn der siebziger Jahre als ausschnitthafte Momentaufnahme zeigen, ist *Die Legende von Paul und Paula* zugleich ein Zeitdokument und ein, wenn auch allegorisch zu verstehender, Berlin-Film. Er formuliert als einer der ersten DEFA-Filme Unbehagen über das Ausmaß der städtebaulichen Umwälzungen und den damit einhergehenden Verlust von Tradition und Geschichte.[4]

Das Drehbuch entwickelten DEFA-Regisseur Heiner Carow und Autor Ulrich Plenzdorf gemeinsam. Hinter Heiner Carow (1929–1997), der bereits in den fünfziger Jahren als Regieassistent von Gerhard Klein an dem Berlin-Film *Eine Berliner Romanze* (1955/56) mitgewirkt und kurz danach mit Filmen wie *Sheriff Teddy* (1957) und *Sie nannten ihn Amigo* (1958) auf sich aufmerksam gemacht hatte, lagen zu diesem Zeitpunkt die deprimierenden Erfahrungen mit seinem Film *Die Russen kommen*, der auf Widerstand in der Partei gestoßen war und keine Zulassung erhalten hatte – von der veränderten Fassung *Karriere* (1971) distanzierte er sich später. Während die Arbeiten an der *Legende von Paul und Paula* für Carow also in einer Zeit begannen, in der er an seiner gesamten Tätigkeit als Regisseur für die DEFA zweifelte, befand sich der Schriftsteller Ulrich Plenzdorf (Jg. 1934) gerade auf dem Höhepunkt seines Ruhms: 1972 wurde sein im Jargon der DDR-Jugend der siebziger Jahre geschriebenes, von Goethes *Werther* inspiriertes Theaterstück *Die neuen Leiden des jungen W.* in Halle uraufgeführt und bald auf zahlreichen Bühnen in Ost- und West-Deutschland gespielt. Zuvor hatte Plenzdorf das Stück vergeblich der DEFA als Drehbuch angeboten; nach dem Theatererfolg wurde es dann 1975 in der Bundesrepublik verfilmt und dort zum Kultfilm.[5] Gemeinsam trafen Carow und Plenzdorf in dieser so unterschiedlichen Phase ihrer persönlichen künstlerischen Arbeit dann den Nerv der Zeit mit der *Legende von Paul und Paula*, die stilistisch zwischen Melodram, Groteske, Kabarett, Klamotte und sachlichem Gesellschaftsporträt changiert.

In seinem Aufbau folgt der Film wie die meisten Melodramen der 5-Akt-Struktur des klassischen Dramas. Allerdings erstreckt sich der Zeitraum der Handlung über etwa vier Jahre, was besonders am fortschreitenden Alter von Paulas Kindern nachzuvollziehen ist. Nach dem Vorspann, der dem Betrachter im Vorgriff den Ausgang der Geschichte zeigt und die *Legende* somit zu einem Rückblick macht, werden in einer parallel geführten Exposition die beiden Hauptfiguren vorgestellt. Sie wohnen in einander gegenüberliegenden Häusern, kennen sich aber nur vom Sehen. Paula ist eine alleinerziehende junge Mutter, die in einer Kaufhalle arbeitet, Paul zu Beginn des Films Student, später »Persönlicher Referent« eines Parteifunktionärs. Beide gehen eingangs auf denselben Berliner Rummel-

platz, ohne dort voneinander Notiz zu nehmen. Beide stürzen sich in eine Beziehung mit einer Jahrmarktbekanntschaft, von der sie sehr bald enttäuscht werden. Während Paula aber Colly, den Vater ihres zweiten Kindes, kurzerhand wieder hinauswirft, als sie ihn mit einer anderen Frau erwischt, und sich lieber allein durch ihren monotonen Alltag schlägt, bleibt Paul bei seiner schnell geheirateten Frau Ines und dem gemeinsamen Sohn, obwohl auch er sie nach seiner Rückkehr von der Armee mit einem anderen Mann vorfindet und die beiden sich kaum etwas zu sagen haben. Die Parallelität dieser Vorgeschichte betont das Schicksalhafte der »Legende« – in der anonymen Großstadt machen Paula und Paul die gleichen Erfahrungen. Das Publikum sieht sie aneinander vorbeigehen und triumphiert nach gängigem Erzählmuster durch seinen Wissensvorsprung vor den beiden Protagonisten: Es weiß, dass eigentlich sie füreinander bestimmt sind.[6]

Die Handlung erfährt die für den zweiten Akt charakteristische Komplikation und damit Steigerung durch Paulas schweren Herzens getroffene Entscheidung, den alternden Reifenhändler Saft zu heiraten, der ihr treu und bieder den Hof macht, den sie aber nicht liebt. Vorher möchte sie allerdings noch einmal »ein Fass aufmachen«, und so stößt sie in einer Kellerbar (zeitgenössisch auch als »Beatschuppen« bezeichnet) auf Paul. Nach einer leidenschaftlichen Nacht in Pauls Garage auf dem alten Hinterhof in ihrer Straße ist Paula euphorisch und liebestrunken, Paul dagegen bemüht sich um die Geheimhaltung der Affäre, fühlt sich jedoch weiterhin magisch von Paula angezogen. In der zentralen Liebesszene des Films kommt Paul direkt vom Übungseinsatz in seiner Kampfgruppenuniform zu Paula in ihre Altbauwohnung.[7] Paula selbst und das Bett in ihrer Wohnung sind für den Geliebten in Flower-Power-Manier mit gelben Blumen geschmückt, und in der folgenden Traumsequenz – die man auch als filmisch umgesetzten Drogentrip deuten könnte – fahren die Liebenden als Hochzeitspaar auf einem alten Kahn über die Spree.

Das Erwachen am nächsten Morgen bringt aber besonders Paul wieder in seine Wirklichkeit zurück. Eine Krise bahnt sich an, die Geschichte steuert auf den zentralen Wendepunkt (die Peripetie) zu. Paul stürzt sich nun in seine Arbeit. Als Paula ihn aufsucht und zur Rede stellt, macht er einen Rückzieher und bietet ihr an, sie könnten doch Freunde bleiben, was für die verliebte Paula eine jähe Enttäuschung ist. Kurz darauf wird ihr Sohn von einem Auto überfahren und stirbt. Paula gibt sich die Schuld an dem Unfall, weil sie in ihrer Niedergeschlagenheit die Kinder allein ins Kino geschickt hatte. Als Paul sich endlich eingesteht, dass er Paula liebt, und sich dazu durchringt, es ihr zu gestehen, ist es scheinbar zu spät; sie zieht sich ganz von ihm zurück und bereitet ihre Hochzeit mit Reifen-Saft vor.

Zwecks der für den vierten Akt typischen Retardierung der Handlung werden nun die beiden männlichen Rivalen gegeneinander ausgespielt. Der gewandelte Paul belagert Paula regelrecht Tag und Nacht vor ihrer Wohnung, und beim Ausflug zu Reifen-Safts Datsche, die sich als recht luxuriöser Bungalow entpuppt, fährt Paul einfach mit. So hat Paula jetzt die Wahl zwischen einer modernen Einbauküche und einem temperamentvollen jugendlichen Liebhaber. Als seine Arbeitskollegen ihn nach seinem unentschuldigten Fehlen zur Disziplin rufen, versucht Paul noch ein letztes Mal, zu seiner Ehefrau zurück zu kehren. Da Ines ihn aber bereits wieder betrügt und einen »kleinen Dummen« nennt, entscheidet Paul sich endgültig für Paula, leiht sich von Paulas Nachbarin eine Axt und schlägt ihre Tür ein. Unter den beifälligen Blicken der alten Hausbewohnerinnen und Hausbewohner, von denen einer das Ereignis in einem Foto festhält, finden Paul und Paula endgültig zueinander und zu ihrem »Happy End«.

Die Katastrophe folgt jedoch auf dem Fuße. Da Paula entgegen den Warnungen

ihres Arztes von Paul noch einmal schwanger wird und das Kind unbedingt bekommen möchte, ist das Glück von kurzer Dauer. Nach Paulas Tod lebt Paul allein mit den drei Kindern – seinem Sohn aus der Ehe mit Ines, Paulas Tochter und dem gemeinsamen Sohn – in einer Neubauwohnung, in die er einen Teil von Paulas alten Möbeln, zumindest das Bett und die Fotografie von ihrer Versöhnung, hinüber gerettet hat. Trotz des tragischen Endes hat dieser Schluss durch den Eindruck der Harmonie zwischen Paul und den Kindern etwas ausgesprochen Versöhnliches. Pauls Beziehung zu Paula und ihr schicksalhaftes Ende hatten für ihn eine kathartische Wirkung. Es ist ein »neuer« Paul, der jetzt in die Zukunft (und zurück auf die Geschichte mit Paula) blickt.

Nach dem Schema des klassischen Dramas ist Paula die Heldin des Stückes; ihr Tod macht *Die Legende von Paul und Paula* zur Tragödie. Am versöhnlichen Ende des Films gehen allerdings Paulas Lebenslust und Aktivität auf Paul über; er wird zum neuen, wenngleich reichlich passiven Helden der Geschichte, die Autor Plenzdorf tatsächlich als *Legende vom Glück ohne Ende* (1979) fortführte. Zugleich wird die Katharsis, also die »Reinigung« von negativen Affekten, die nach Aristoteles' Tragödientheorie beim Zuschauer erfolgen soll, in die Filmhandlung integriert und beispielhaft an Paul vollzogen. Er steht demnach auch stellvertretend für das Publikum.

Die Legende von Paul und Paula stieß beim DDR-Publikum auf überaus positive Resonanz. Dabei war die Beliebtheit bei den Zuschauern durchaus nicht im Sinne der SED. Die Berliner Premiere fand im Kosmos Kino an der Karl-Marx-Allee statt; das Publikum bestand nach den Erinnerungen Heiner Carows zu zwei Dritteln aus Parteimitgliedern, die den Film mit eisigem Schweigen bedachten. Die offizielle Haltung kam in den eher negativen Besprechungen des Films in den staatlichen Presseorganen wie dem *Neuen Deutschland* oder der *Jungen Welt* der FDJ zum Ausdruck; verboten wurde der Film aber nur in den Bezirken Rostock und Halle. Die Funktionäre stießen sich insbesondere an »Zeichen der Isolation von der Gesellschaft« und einem »Mangel an Persönlichkeit der Figuren«, die ja ihre gesellschaftlichen Aufgaben vernachlässigen und sich für das private Glück entscheiden, was nicht im Sinne der Partei sein konnte.[8] Die *Junge Welt* beanstandete »das Konzentrieren auf den erotischen Erlebnisbereich«, das nicht ausreiche, »um die Grundfrage der Liebe und des Glücks für junge Menschen gültig zu beantworten«.[9]

Während die meisten Rezensionen in Ost wie West um die herausragende schauspielerische Leistung von Angelica Domröse kreisten, fanden der Schauplatz des Films und seine gegensätzlichen architektonischen »Kulissen« aus dem zeitgenössischen Ost-Berlin eher wenig Beachtung. Eine Ausnahme bildete die *Tribüne*, die Zeitung des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes, die über die Dreharbeiten des Films berichtete und ihn dabei in die Tradition der Berlin-Filme einordnete: »Die Zeit der Hinterhöfe ist vorüber. Es kostet heute schon Mühe, noch eine Zeile alter Mietskasernen zwischen den aufstrebenden hellen Wohnkomplexen zu entdecken. Was der Nachwelt von ihnen zu berichten ist, ist sehr bildhaft und lebendig auch in einigen Filmen zu sehen, z. B. in *Kuhle Wampe* und *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* oder *Berlin, Ecke Schönhauser* ..., aber auch in *Sheriff Teddy* und *Sie nannten ihn Amigo*, die Regisseur Heiner Carow 1957 und 1959 drehte. Und dieser Regisseur, der mit seinen Berlin-Filmen erlebnisinnige Dokumente der schweren Jahre schuf, machte sich wieder auf die Suche nach einem Schauplatz für seinen neuen Film *Die Legende von Paul und Paula*.«[10] Der Film entstand im Juni und Juli 1972 in der Friedrichshainer Singerstraße, die südlich der Karl-Marx-Allee in der Nähe des Ostbahnhofs liegt, sowie in der nicht mehr existierenden Friedrichsfelder Straße (heute: Wriezener Karree). Die Singerstraße war im Sommer 1972 tatsäch-

lich auf der einen Seite mit einem typischen modernistischen elfstöckigen Zeilenhochhaus in Plattenbauweise neu bebaut, während auf der anderen Straßenseite noch eine Reihe Berliner »Mietskasernen« aus der Zeit der vorletzten Jahrhundertwende stand (Abb. 1).

Abb. 1: Die Straße von Paul und Paula

Der Friedrichshain war als alter Ost-Berliner Arbeiterbezirk bereits unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg das Zentrum der großen Wiederaufbau-Anstrengungen der DDR gewesen: Hier hatte die seit Anfang der fünfziger Jahre im Rahmen des »Nationalen Aufbauprogramms« als Stalinallee »wieder«aufgebaute ehemalige Frankfurter Allee (ab 1961: Karl-Marx-Allee) im Stil des Sozialistischen Realismus Maßstäbe für die hohen städtebaulichen Ziele Ulbrichts gesetzt. Nach dem Tod Stalins hatte in der DDR die Wende hin zu einer modernistischen Architektur im Stil der internationalen Moderne stattgefunden, die unter den beschränkten Bedingungen der »typisierten« Fertigbauweise während der Honecker-Ära schließlich in die berüchtigten Trabantenstädte in Plattenbauweise mündete. Aber nicht nur an der Peripherie, auch im historischen Zentrum Berlins verschwanden weiterhin mit dem Neubau des Alexanderplatzes ab 1964 und des alten Fischerkiezes seit 1967 zwei als besonders ärmlich geltende, auf das mittelalterliche Berlin zurückgehende Viertel aus dem Stadtbild.

Im Vorspann des Films sehen wir, begleitet von einem Lied der Puhdys,[11] die Sprengung zweier Altbauten und Paul beim Räumen einer Altbauwohnung. Später wird klar werden, dass dies Paulas alte Wohnung ist, die er nach ihrem Tod auflöst. In der vierten Einstellung, die aus leicht erhöhter,

Abb. 2: Die alte Fassade kurz vor der Sprengung

frontaler Perspektive die Sprengung des einen Altbaus zeigt, erscheint – zumindest für das Berliner Publikum leicht zu erkennen – hinter den Staubwolken der in sich zusammensackenden Fassade die rot-weiß gestreifte Spitze des Berliner Fernsehturms am Alexanderplatz und gibt einen vagen Hinweis auf den Ort der Handlung (Abb. 2 und 3).[12] Der aufwirbelnde Staub verhindert zugleich den Blick auf die neuen Wohnblocks im Hintergrund. Durch die erhöhte Position der Kamera ist die Straße nicht zu sehen, wodurch der Ort der Handlung etwas

Abb. 3: Im Hintergrund wird die Spitze des Berliner Fernsehturms sichtbar

Abstraktes, Undefiniertes bekommt – eben zwischen Berlin-Film und »Legende«.

Was das Ausmaß des Stadtumbaus angeht, für den ganze Straßenzüge nach und nach weggesprengt wurden, so war dies für die zeitgenössischen AugenzeugInnen genauso atemberaubend wie für die rückblickenden HistorikerInnen heute. Die Bewertung fiel allerdings zu Beginn der siebziger Jahre – auch im Westen – anders aus als gegenwärtig. Schließlich war man auch in West-Berlin an radikale Abrisse gewöhnt, wie sie im Rahmen der »Stadtsanierung« zum Beispiel in der Weddinger Ackerstraße oder in Kreuzberg vorgenommen wurden. So zeigte sich Heinz Kersten im *Tagesspiegel* beeindruckt von den im Film gezeigten Baumaßnahmen im anderen Teil der Stadt: »Er [der Film] verschweigt nicht, daß es in der DDR noch Klassenunterschiede gibt, und er zeigt, daß in Ost-Berlin auch noch alte, abbruchreife Häuser stehen, die allerdings immer neuen, modernen Wohnblocks weichen müssen, und durch den Kontrast erscheint die Aufbauleistung imponierender als in den Filmen, die den Eindruck erwecken wollen, das Neue habe das Alte schon überall völlig verdrängt.«[13] Anderen war die anscheinend so klare Symbolik der alten und neuen Häuser allerdings zu simpel: »In der *Legende von Paul und Paula* wird die Frau zur Hauptheldin und die Liebe zum eigentlichen Handlungsgegenstand und -ziel. Die Radikalität wird hier mit einem Verlust erkauft: Der soziale Hintergrund und Bezug verschwimmen, die Umwelt wird stark auf Symbole (Häusersprengungen und Neubauten) und Typen reduziert.«[14] Wie stark diese scheinbar künstlich

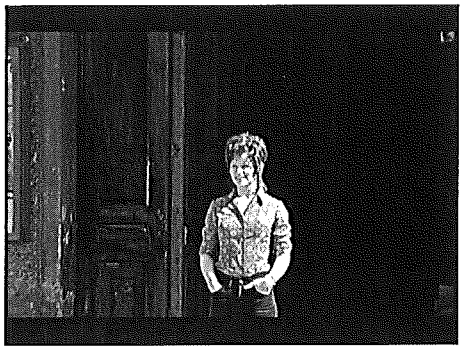

Abb. 4: Paula vor der Hofeinfahrt zu ihrem Haus

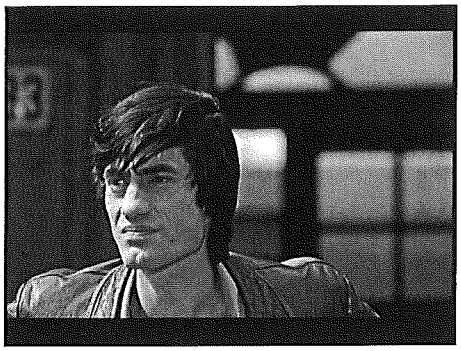

Abb. 5: Der Student Paul an seiner Haustür

Abb. 6: Paula allein beim Kohlenschleppen

Abb. 7: Pauls Schwiegereltern zu Besuch in der Neubauwohnung

»typisierte« Umwelt der Realität der frühen siebziger Jahre entsprach, erschließt sich erst im Rückblick.

In ihrer ersten Szene tritt Paula aus dem Schatten in die Sonne; den Schatten hinter ihr bildet die Hofeinfahrt zu dem Haus, in dem sie über einem alten Kino wohnt. Nach dem »Schuss-Gegenschuss«-Prinzip sehen wir im nächsten Moment – ebenfalls in Nahaufnahme – Paul auf der anderen Straßenseite aus einem alten, dunklen Hauseingang treten (Abb. 4 und 5). Wohnen Paul und Paula also zu Beginn der Filmhandlung noch unter gleichen Bedingungen, wird Paul nach der Hochzeit mit Ines und dem geleisteten Militärdienst mit einer Neubauwohnung belohnt werden. Während Paula durchgängig mit den Attributen der Berliner Arbeiterin vom Hinterhof ausgestattet wird – im Kittel, beim Putzen oder Kohlenschleppen –, zeigt der Film Paul in seiner genormten, spießbürgerlichen Neubauwohnung mit neuen Möbeln (Abb. 6 und 7). Über den sozialpolitischen Alltag in der DDR ist hierin nebenbei die Information (und Kritik) enthalten, dass Verheiratete größere Chancen auf eine eigene Wohnung hatten; Alleinerziehende waren auch im Sozialismus benachteiligt.

Pauls sozialer Aufstieg wird dem Betrachter durch die Symbolik der Architektur angekündigt: Bei seinem Aufbruch zum Wehrdienst geht er in Uniform die alte Berliner Korridorstraße entlang, an deren Ende ein Scheibenhochhaus im neuen Stil zu sehen ist. Dieser Aufbruch in eine neue Zeit ist ambivalent, denn das Gebäude riegelt die Straße im rechten Winkel förmlich ab und versperrt den Blick (Abb. 8). Nach seiner Rückkehr und der Versöhnung mit seiner Frau, die ihn kurz zuvor noch betrogen hat, möchte Paul sein altes Leben komplett hinter sich lassen. Er sagt: »Den alten Plunder verkaufen wir. Oder wir schmeißen ihn einfach weg. Alles wird neu, Ines. Die ganze Wohnung. Du wirst staunen.« Dieses Ziel erreicht er tatsächlich, wodurch sich seine private Unzufriedenheit aber keineswegs verflüchtigt. Dies kommt in einer satirischen Szene über den Besuch der ungeliebten Schwiegereltern im neuen Wohnzimmer besonders gut zum Ausdruck (Abb. 7): Während die Familie bei Kaffee und Kuchen West-Fernsehen schaut, zieht sich Paul mit einer Zeitschrift in einen Sessel zurück und beschwert sich darüber,

Abb. 8: Paul auf dem Weg zur Volksarmee

dass sein Sohn nicht draußen spielt. Darauf seine Frau: »Koofst ihm ja keen Roller.«

Paula sehen wir dagegen in ihrer Altbauwohnung mit Ofenheizung, meistens vor oder auf ihrem Bett, in das sie am Feierabend erschöpft fällt (Abb. 9). Es ist die Hälfte eines altmodischen Ehebettes, das in seiner Asymmetrie auf Paulas Einsamkeit verweist. Zwar wird auch ihr von ihrem Verehrer Reifen-Saft materieller Wohlstand in Aussicht gestellt: Seine »Datsche« hat eine neue Küche, ein neues Bad und sogar einen Kamin. Aber sie entscheidet sich letztlich dagegen. Die alten Möbel und Familienfotos in ihrer Wohnung vermitteln von Filmbeginn an das Gefühl von Authentizität und Kontinuität. Diesen Effekt erzielt der Film nicht zuletzt dadurch, dass er Paula als schwer arbeitende Hausfrau in einer Bildtradition porträtiert, die sich seit dem späten 19. Jahrhundert für die Darstellung des Alltagslebens in den Berliner Unterschichten herausgebildet hatte. Die Szene, in der sie stundenlang allein ihre Kohlenlieferung in den Keller schleppt, wurde von

der DDR-Führung kritisiert, weil sie dem offiziellen Bild widersprach, demzufolge in der sozialistischen Gesellschaft allenthalben nachbarschaftliche Solidarität herrschte. Die Anklänge an Heinrich Zille und seine sozialkritischen Zeichnungen des Berliner »Miljöhs« aus der Zeit um 1900 sind augenfällig. Dass Paula die Berliner Arbeiterin aus dieser Zeit verkörpert, kommt auch zum Ausdruck, wenn sie bei der Arbeit

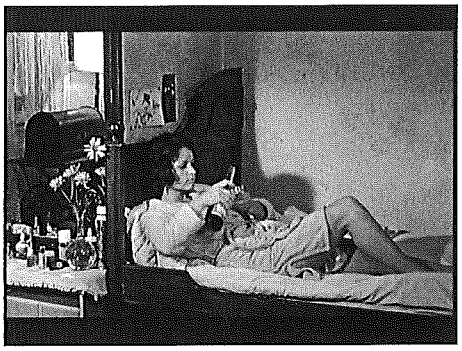

Abb. 9: Die einsame Paula trinkt sich in den Schlaf

an der Kasse der Kaufhalle das alte Lied *In Berlin, im schönen Friedrichshaine* singt und die sie umringenden Kunden mit einstimmen.[15] In diesem Zusammenhang ist es nicht unbedeutend, dass die Figur der Paula die erste unqualifizierte Arbeiterin in der Hauptrolle eines DEFA-Films war, in denen ansonsten eher gesellschaftliche Aufsteiger oder »Kader« im Mittelpunkt standen. Dass Paula gar kein Interesse dafür zeigt, sich weiter zu qualifizieren, stellte eine besondere Provokation der staatlichen Ideologie dar.[16]

Die Schauspielerin Angelica Domröse steuerte einen großen Teil zu dieser Ausrichtung ihrer Rolle bei. Schon von der zeitgenössischen Presse wurde sie als typisches Mädchen vom Berliner Hinterhof »mit dem Herz auf dem rechten Fleck« wahrgenommen. So lobte die *Tribüne*: »Angelica Domröse geht völlig in ihrer Paularolle auf, ist hier ein heiterer, burschikos-temperamentvoller Typ, eine echte Berlinerin.«[17] Dafür gab es einen realen biographischen Hintergrund: Angelica Domröse (Jg. 1941) wuchs im Berliner Bezirk Mitte, unmittelbar an der Sektorengrenze an der Bernauer Straße, in einfachen (und unglücklichen) Verhältnissen auf. In ihrer Autobiographie heißt es: »Ich bin ein Berliner Kind. Ein Mitte-Kind. Ich bin ein Kind der Straße. Die Stadt hat mich adoptiert. Ohne Berlin hätte ich es nicht ausgehalten. Bei mir war einfach alles umgekehrt: Draußen war zu Hause, und zu Hause war draußen.«[18] Mit siebzehn Jahren wurde sie von Slatan Dudow für seinen Film *Verwirrung der Liebe* entdeckt, sie studierte in der Folge an der Filmhochschule in Potsdam-Babelsberg und ging von dort aus ans Berliner Ensemble und später an die Volksbühne. Viele sehen die Paula als die wichtigste Rolle ihrer (Film-)Schauspielerinnenlaufbahn – so auch sie selbst. Die Lektüre des Drehbuchs schildert sie in ihrer Autobiographie als Schlüsselerlebnis: »Ich las das Buch, ich konnte nicht mehr aufhören. Als ich den Schluß las, kamen mir die Tränen. Ich wußte, daß ich Paula war. [...] Ich habe diese Paula nicht gespielt, habe sie mir nicht bloß anempfunden, sondern sie war mein gesteigertes Selbst. Das haben die Menschen gespürt.«[19]

Bei einem Vergleich mit dem Drehbuch wird deutlich, dass Angelica Domröse das Berlinerische selbst in den Film einbrachte. Denn im Drehbuch spricht Paula hochdeutsch, während für ihre negativ besetzte Gegenspielerin Ines Berliner »Jargon« vorgesehen ist. So sagt Ines etwa patzig zu Paul, als der sie mit ihrem Liebhaber erwischt: »Laß dir doch gleich scheiden!«[20] Paula dagegen fragt im Drehbuch Paul, als sie ihm gegenüber ihren persönlichen Glücksanspruch – ohne Rücksicht auf die gesellschaftlichen Konventionen – ausspricht: »Was will ich denn schon?«[21] Angelica Domröse machte daraus im Film »Mensch, wat will ick denn schon?« Die sprachliche Charakterisierung der beiden Frauenfiguren wurde von ihr bei der Realisierung des Films also durchbrochen. Dennoch heben

sich Ines und Paula stark voneinander ab: Während die Gestalt der Paula durch den Wechsel ins Berlinerische verstärkte Glaubwürdigkeit und Sympathie gewinnt, stehen bei Ines sprachlicher Ausdruck und sorgfältige Kleidung bzw. affektiertes Benehmen in scharfem Kontrast zueinander, was Komik erzeugt. Bei Paula dagegen wird die sprichwörtliche Berliner Schnauze zu einem Zeichen für ihre Anarchie. Angelica Domröse war sehr wohl bewusst, wie stark sie sich in den Film einbringen konnte. In einem Interview sagte sie vier Jahre später: »Die Kräftigkeit dieser Figur hat Eindruck gemacht, das Einfache, das Tägliche mit der tragischen Dimension. Ich konnte eine ganze Menge sagen, konnte praktische Vorschläge für die Figur machen.«[22] Dass sie im Ergebnis bei den Zuschauern authentisch wirkte, bestätigt ein Artikel in der populären Ost-Berliner *Wochenpost*: »Während sie in einem der alten Häuser am Ostbahnhof die Rausschmiß-Szene [zwischen Paula und Colly] drehten, kam's mit Überzeugung aus den Reihen der Hausbewohner: ›Die is jut. Det haben wir alles schon erlebt, hier.‹«[23]

In der ersten Fassung des Drehbuchs beinhaltete die Traumsequenz während der Liebesnacht in Paulas Wohnung noch nicht die Kahnfahrt auf der Spree, sondern eine weniger ausgearbeitete Szene in einem Wald.[24] Der Film und die später nur noch unter Plenzdorfs Namen publizierte Version des Filmtextes statten die Figur der Paula hingegen passend zur Kahnfahrt mit einer besonderen Familiengeschichte aus: Sie wurde als Tochter von Flussschiffern auf der Elbe geboren, und ihre Familie musste das Metier aufgeben, da sie keine männlichen Nachfahren hatte. Im Traum fahren Paul und Paula dann als Brautpaar auf einem Kahn (der »Paula«) über die Spree, begleitet von einer großen Zahl überwiegend alter Menschen in historischen Kostümen, die sich als die Vorfahren von Paula herausstellen. Über diese »Familie« findet das alte Berlin an dieser Stelle noch einmal Eingang in den Film. Paula stellt im Traum ihren Verwandten Paul vor und erwähnt ihren Sohn, der nun die Familientradition doch noch bewahren bzw. wiederbeleben kann (Abb. 10). Darüber hinaus ist der Fluss ein gängiges Symbol für die Zeit und damit für Vergänglichkeit. Im Traum gelingt es Paula also, ihre persönliche Geschichte als Familiengeschichte vor dem Untergang im Zeitenfluss zu bewahren.

Abb. 10: Paulas Vorfahren auf dem Spreekahn

Ein weiteres Sinnbild für die Zeit im Sinne von Verlust und Veränderung stellt die Baustelle in Paul und Paulas Straße dar. Ihre erste gemeinsame Nacht verbringen die Liebenden in einem Wellblechschuppen auf dem Abrissgelände, in dem Paul an seinem Traum herumbastelt, einem Oldtimer, der offensichtlich aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts stammt. Das uralte Auto stellt Bezug zu derselben historischen Zeit her wie die Flussschiffer und bringt Pauls Affinität zu alten Dingen, seine nostalgische Seite zum Ausdruck. Den Schuppen wird er bei Fortgang der Bauarbeiten in der Straße sicher aufgeben müssen. Der aufgerissene Straßenraum mit den herumliegenden Steinen und Bauteilen verleiht der Szenerie etwas Transitorisches: Der Wellblechschuppen macht Paul und Paulas Liebesnacht in gewisser Weise erst möglich; die Baustelle stellt die Fortexistenz ihrer Beziehung im selben Moment infrage. Die Verhinderung des Aufbruchs der Figuren in eine neue, gemeinsame Zukunft wird zugleich optisch

von den riegelartigen Neubauten angedeutet, die auch hier den Blick über die Baustelle hinaus versperren (Abb. 11).

Die Figur des Paul ist – sowohl im Text als auch in der schauspielerischen Umsetzung durch Winfried Glatzeder – viel schwächer ausgebildet, und Paula gegenüber wirkt Paul bis kurz vor Ende des Films eher passiv. Doch letztlich geht er gestärkt aus der Geschichte hervor. Er eignet sich förmlich Paulas Vergangenheit und ihre Aktivität an, und diese Aneignung ist durchaus als eine männliche Eroberung zu lesen – man denke nur an die Axt, mit der er zwecks Versöhnung Paulas Wohnungstür einschlägt –, auch wenn Pauls betont männliches Verhalten hier noch eher als Ventil seiner Verzweiflung erscheint. Paula repräsentiert mit ihrer Familiengeschichte und ihrer alten Wohnung das alte Berlin, eine untergehende Welt. Obwohl sie eine ungelernte Arbeiterin ist, weiß sie mehr über das Leben als Paul. Aber durch ihr naives Verhalten und ihre »natürlichen« Instinkte erweist sie sich als untauglich für die sich formierende neue Gesellschaft im modernen Sozialismus mit ihrer von oben verordneten »nachbarschaftlichen Solidarität«. Wenn Paula das alte Berlin personifiziert, dann muss sie sterben, genauso wie die Geschichte der einfachen Bevölkerung dieser Stadt der Abrissbirne zum Opfer fällt. Bevor Paula stirbt, muss sie allerdings unbedingt noch ihren und Pauls Sohn zur Welt bringen, denn ihr erster Sohn ist tot und im Traum hatte sie ihren Vorfahren versprochen, dass ihr Sohn die Familientradition fortführen könne. Paulas mythisiertes weibliches Schicksal (als Mutter und »Geschichte«) wird für die persönliche Entwicklung Pauls funktionalisiert. Er tritt ihr Erbe an, wählt dafür allerdings bezeichnenderweise, wie wir im Vorspann gesehen haben, aus ihren Hinterlassenschaften nur das Nötigste aus, um damit in den Neubau umzuziehen (Abb. 12). Den Rest hatte er mit einem Lächeln aus dem Fenster in den alten Hof geworfen. Die wichtigsten Erinnerungen an Paula, die er in die Gegenwart hinüber rettet, sind für ihn offenbar ihr halbes Bett und das Foto von ihnen beiden. Dabei passt die alte, etwas klobige Hälfte eines Ehebetts überhaupt nicht in das kleine Neubauzimmer: Es steht diagonal in dem engen Raum. Die Geschichte stellt sich hier quer, nicht alles will sich fügen.

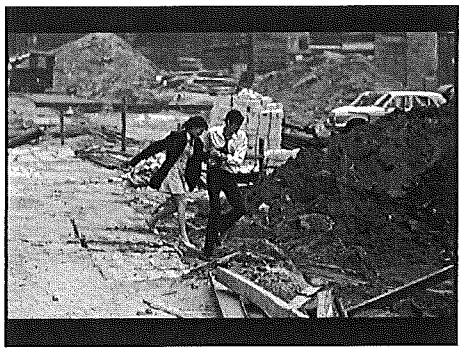

Abb. 11: Die Liebenden auf der Baustelle

Abb. 12: Paul beerbt Paula als alleinerziehender Vater

Trotz seiner grotesk-fantastischen Elemente ist *Die Legende von Paul und Paula* auch ein Berlin-Film, der die Atmosphäre der Umwälzungen in Ost-Berlin durch die großflächigen Bauarbeiten zu Beginn der siebziger Jahre auf allegorische Weise »dokumentiert«. Heiner Carow drückte zum ersten Mal in den Medien der DDR so deutlich das Unbehagen über den Abriss ganzer Stadteile aus. Die verschwindenden Altbauten und die Ausbreitung der raum-

greifenden neuen Zeilenhochhäuser werden zum Sinnbild für den sozialen Anpassungsdruck in ostdeutschen Gesellschaft, den der Film ansonsten in satirischen Alltags-Miniaturen einfängt. Die Bewertung der neuen Architektur ist hier allerdings noch nicht eindeutig, scheint im Falle Pauls eine positive Anknüpfung an die Geschichte durch persönliche Erinnerungen und Erinnerungsstücke doch noch möglich.

Die Legende von Paul und Paula bezeugt die äußere und innere Radikalität des Wandels in den siebziger Jahren. Der Berliner Bevölkerung kommt dabei die Rolle eines retardierenden, der »neuen« Gesellschaft gegenüber skeptisch stimmenden Elementes zu. Als Paul in Paulas Wohnung einbricht, sind es auffälligerweise Paulas alte Nachbarinnen und Nachbarn, welche die Versöhnung der beiden einmütig begrüßen. Die schicksalhafte Beziehung von Paul und Paula wird also durch die alte Berliner Nachbarschaft – und nicht durch die neue Gesellschaft – legitimiert. Einige Jahre nach dem Filmstart konnte man auch in DDR-Publikationen Andeutungen finden, dass *Die Legende von Paul und Paula* für den Verlust von Geschichte sensibilisierte: »Viel wird in dem Film – vor allem durch Paula, und in Fortführung schöner DEFA-Traditionen – von der Berliner Mentalität erzählt. Dazu gehört die Erkenntnis, daß man nicht vom Neubau ohne weiteres eine neue Lebensweise erwarten, sondern aus dem Altbau die guten Berliner Nachbarschaftstraditionen übernehmen soll.«[25]

An der Baupolitik der Ära Honecker, die Berlin weitere riesige Neubaugebiete in den Außenbezirken bescherte und erst in den achtziger Jahren mit dem Wiederaufbau des Nikolaiviertels und den Rekonstruktionen zur 750-Jahr-Feier Berlins 1987 die historische Stadt wiederentdeckte, änderte der Film – wie nicht anders zu erwarten – nichts. Höchstwahrscheinlich trug hingegen der überwältigende Erfolg der *Legende von Paul und Paula* beim Publikum zu einem Rückzieher in der 1971 leicht liberalisierten Kulturpolitik der DDR bei. Wenige Wochen nach der Filmpremiere schwenkte die SED auf einen härteren Kurs zurück. Auf der Neunten Tagung des Zentralkomitees der Partei im Mai 1973 präzisierte Honecker seine zwei Jahre zuvor verkündete Abschaffung von Tabus in der Kunst dahingehend, dass Kritik sich »von festen sozialistischen Standpunkten aus« zu entfalten habe.[26] Nie wieder wurde ein DEFA-Film dermaßen populär. Einige Jahre später gehörten Angelica Domröse und ihr Mann Hilmar Thate zu denjenigen Künstlern aus der DDR, die in der Folge der Biermann-Ausbürgerung in den Westen gingen. Hier formierte sich zur selben Zeit die studentisch getragene Hausbesetzerszene, die u. a. gegen die »Kahlschlagsanierungen« in den Kreuzberger Altbaugebieten durch die West-Berliner Wohnungsbaugesellschaften protestierte.

Meine persönliche Sicht auf den Film hat sich durch die genauere Betrachtung der symbolisch verwendeten Räume und Architekturen und die damit verbundene geschlechtsspezifische Stilisierung der beiden Protagonisten teilweise gewandelt, teilweise präzisiert. Immer noch bin ich der Meinung, dass Paulas Naivität aufgesetzt wirkt und nicht zu ihrer sonstigen Aktivität passt; die historisierende Untermalung der Figur durch die Topoi der »Arbeiterin vom Hinterhof« und ihre »Familiengeschichte« nimmt ihr Handlungsautonomie und funktionalisiert ihre Rolle. Dass in Paulas Radikalität aber auch das Potential zu ihrer und Pauls Befreiung liegt, kann ich inzwischen zugestehen. Die in den Bildern des Films manchmal unterschwellige, manchmal explizite Sympathie für das Alte war dem zeitgenössischen Publikum sicher nicht immer bewusst. Aber aus dem Rückblick wird klar, dass der Film visuell die Abkehr von den Aufbau- und Modernisierungseuphorien der fünfziger und sechziger Jahre einleitete. Als zehn Jahre später StudentInnen und systemkritische Intellektuelle in Ost- wie West-Berlin die Altbauwohnungen im Prenzlauer Berg oder in Kreuzberg

bevorzugten, war die gewählte Wohnform zugleich eine politische Stellungnahme.

STEPHANIE WARNKE
(BERLIN/ZÜRICH)

Anmerkungen

1 So heißt es im Werbetext der DVD, die von der Icestorm Entertainment GmbH (2005) vertrieben wird. *Die Legende von Paul und Paula*, DEFA, DDR 1973, 105 Min., Breitwand-Farbfilm. Produzent: Erich Albrecht, Regie: Heiner Carow, Drehbuch: Ulrich Plenzdorf, Heiner Carow, Kamera: Jürgen Brauer, Musik: Peter Gotthardt, Schnitt: Evelyn Carow, Darsteller: Angelica Domröse (Paula), Winfried Glatzeder (Paul), Heidemarie Wenzel (Pauls Frau), Fred Delmare (Reifen-Saft), Rolf Ludwig (Professor). Der Abdruck der Abbildungen erfolgt mit freundlicher Genehmigung der defa-spektrum GmbH.

2 Die teilweise bis heute populären Hits der Puhdys aus diesem Film komponierte Peter Gotthardt ausgehend von amerikanischen Vorbildern, z. B. dem Song *Spicks and Specks* der Bee Gees; die Texte stammen von Ulrich Plenzdorf. Die Puhdys waren 1973 noch kaum bekannt; wenige Jahre später gaben sie auch Konzerte in der Bundesrepublik und wurden zur wahrscheinlich beliebtesten und berühmtesten Rockband der DDR.

3 Helke Sander/Renée Schlesier, »die legende von paul und paula.« eine frauenverachtende schnulze aus der DDR, in: *Frauen und Film*, Nr. 2, September 1974, S. 8–47. Die hier formulierte einseitige Kritik ist sicherlich überzogen, wenn es in – dem rebellischen Zeitgeist entsprechender – konsequenter Kleinschreibung z. B. heißt: »das kameraauge zwingt den zuschauern gegenüber frauen die blickrichtung eines geilen spießers auf. damit wird die aufhebung der bisher in der ddr gängigen prüderie im voyeurismus kanalisiert.« S. 37.

4 Bereits in Egon Günthers Film *Der Dritte* von 1972 blickt die Heldin mit einem Schaudern auf die öden Straßen vor ihrem Fenster. Harry Blunk, The Concept of »Heimat-GDR« in DEFA Feature Films, in: Seán Allan/John Sandford (Hg.), DEFA. East German Cinema, 1946–1992, New York/Oxford 1999, S. 204–221, hier S. 213.

5 *Die neuen Leiden des jungen W.*, BRD 1975, Regie: Eberhard Itzenplitz. Klaus Hoffmann spielte Edgar Wibeau; die Musik stammt u. a. von Cat Stevens. Der Film wurde ursprünglich vom SWF für das Fernsehen produziert, startete am 5.11.1976 aber auch in westdeutschen Kinos.

6 Das Publikum erfährt auch früher als die beiden Protagonisten vom Gleichklang ihrer Namen. Während Paula in ihrer ersten Szene von Reifen-Saft mit Namen angesprochen wird, erfahren wir Pauls Namen von Ehefrau Ines nach seiner Rückkehr von der Armee.

7 Diese Szene war in den Augen des DDR-Publikums besonders witzig und gewagt bzw. blasphemisch. Anlässlich einer Wiederaufführung des Films schrieb die *Welt* im Juni 1996: »Der 63-jährige Erwald Kötter aus Berlin-Marzahn weiß noch, daß es bestimmte Signale waren, die uns begeisterten. Wie die Szene, als Paula Paul die Kampfgruppenuniform herunterreißt [...].« Die Legende von der Legende. Dauerbrenner bei Ossis und Wessis: Der DDR-Film über Paul und Paula löst gemischte Gefühle aus, in: Die Welt, 29.6.1996. Pauls Mitgliedschaft in der Betriebskampfgruppe ist zugleich ein Beleg seiner SED-Mitgliedschaft.

8 Horst Knietzsch, *Die Legende von Paul und Paula*. Ein Film von Ulrich Plenzdorf und Heiner Carow, in: Neues Deutschland, 31.3.1973.

9 Karl Heinz Schmidt, Paula ringt um ihre große Liebe. Zum neuen Farbfilm der DEFA *Die Legende von Paul und Paula*, in: Junge Welt, 3.4.1973.

10 Herrmann Schirrmeister, Kuß unter strenger Aufsicht, in: Tribüne, 2.6.1972. *Kuhle Wampe*-Regisseur Slatan Dudow war in Babelsberg Lehrer von Heiner Carow gewesen.

11 Es ist der Song *Wenn ein Mensch lebt.*

12 Der Fernsehturm wurde zum zwanzigsten Jahrestag der DDR 1969 eingeweiht und bildete den Mittelpunkt des neuen, »modernen« Zentrums am Alexanderplatz. Städtebaulich ist er so geschickt positioniert, dass er in der Blickachse der meisten größeren Zufahrtstraßen zum Berliner Zentrum liegt.

13 Heinz Kersten, Nacktes Fleisch und große Gefühle. Carow/Plenzdorfs DEFA-Film *Die*

Legende von Paul und Paula, in: Der Tagesspiegel, 6.5.1973. Der aus Sachsen stammende und in West-Berlin lebende Heinz Kersten besprach regelmäßig DEFA-Filme in westlichen Medien, besonders im RIAS. Vgl. Christel Drawe (Hg.), So viele Träume. DEFA-Film-Kritiken aus drei Jahrzehnten von Heinz Kersten, Berlin 1996.

14 Klaus Wischnewski, Bemerkungen danach, in: Ulrich Plenzdorf, Die Legende von Paul und Paula. Die neuen Leiden des jungen W. Ein Kino- und ein Bühnenstück, Berlin (Ost) 1974, S. 157–165, hier S. 162.

15 Dieses Detail geht auf einen Einfall von Peter Gotthardt, den Komponisten der Filmmusik, zurück. Parallel zu den Dreharbeiten probte Angelica Domröse an der Volksbühne täglich mit Benno Besson *Die schöne Helena*, eine Operette für Schauspieler von Peter Hacks nach Offenbach. Heiner Carow war hierüber zunächst entsetzt, da er fürchtete, dass die Operetten-Rolle auf die Paula-Figur abfärben könnte. Vielleicht lag hier in der Tat die Ursache für Angelica Domröses etwas operettenhafte Stimmlage in der Gesangsszene an der Kasse.

16 Wie über die einfache Arbeiterin Paula der »sozialistische Mensch« Paul geschaffen wird, indem der sich Paulas positive Eigenschaften aneignet, während ihre tendenziell gefährliche Weiblichkeit durch ihren Tod ausgeschaltet wird, schildert Irene Dölling in ihrer überzeugenden Interpretation des Films: »Wir alle lieben Paula, aber uns liegt an Paul« (H. Carow). Wie über die »Weiblichkeit« einer Arbeiterin der »sozialistische Mensch« konstruiert wird, in: Heidrun Baumann (Hg.), »Frauen-Bilder« in den Medien. Zur Rezeption von Geschlechterdifferenzen, Münster 2000, S. 103–119.

17 Hermann Schirrmeister, Die Liebe ist kein Abenteuer, in: *Tribüne*, 30.3.1973.

18 Angelica Domröse, Ich fang mich selbst ein. Mein Leben, aufgeschrieben von Kerstin Decker, Bergisch Gladbach 2003, S. 12.

19 Ebd., S. 184, 194. Ähnlich formulierte sie es für die Wochenschau der DDR: »Mich hat sofort die Paula gepackt, die so eine kräftige, vitale Figur ist.« Der Augenzeuge 12, 4/1973.

20 Die Legende von Paul und Paula, in: Ulrich Plenzdorf, Filme, Frankfurt a.M. 1990, S. 215–262, hier S. 225.

21 Ebd., S. 245.

22 Christoph Funke/Dieter Kranz, Angelica Domröse, Berlin (Ost) 1976, S. 96.

23 Demnächst in: »Paul und Paula«, in: Wochenpost, Nr. 19, 1972.

24 Die erste Fassung des Drehbuchs liegt im Nachlass Heiner Carows im Archiv der Akademie der Künste in Berlin (Heiner Carow Archiv).

25 H. Lohmann/W. Weiß, Kinospielfilme der siebziger Jahre, in: Film- und Fernsehkunst der DDR. Traditionen, Beispiele, Tendenzen, hg. von der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, Berlin (Ost) 1979, S. 343–421, S. 388.

26 Erich Honecker, Aus dem Bericht des Politbüros an die 9. Tagung des ZK der SED, Berlin (Ost) 1973, S. 62f.