

Es wird nur das gemacht,  
was abgesprochen ist!  
...und dennoch wurde es mehr.

Akiko Hitomi und Evelyn Schmidt im Dialog  
über ihre Assistenz bei der japanisch-west-/ostdeutschen  
Filmproduktion **Die Tänzerin**  
von Masahiro Shinoda 1989



Toyotaro sitzt an einem Tisch [...] und arbeitet Manuskripte durch. Neugierig nimmt Elis ein Blatt hoch und liest die Überschrift.

**Elis:** »Wie ein Japaner die Deutschen sieht ... von Ohta Toyotaro«  
Wo schickst du das hin? Nach Tokio?

**Toyotaro:** Nein, das ist doch auf Deutsch geschrieben.  
Ich hoffe, es erscheint in der Allgemeinen Zeitung [...].

**Elis:** (greift nach einem anderen Manuskript): Und was ist das hier?

**Toyotaro:** Das soll in Japan erscheinen.

**Elis:** Unter welchem Titel?

**Toyotaro:** »Wie ein Deutscher die Japaner sieht«.

Beide lachen.<sup>1</sup>

Diese Spielszene im Drehbuch findet 1888 statt. Rund hundert Jahre danach verbinden die Dreharbeiten zu dem Film **Die Tänzerin Akiko Hitomi** und Evelyn Schmidt. Weitere dreißig Jahre später treffen sie sich mitten in Berlin wieder und erinnern sich, was die gemeinsame Arbeit damals bei ihnen ausgelöst hat.

**Evelyn Schmidt (E.S.):** Als Kind habe ich von meiner Mutter ein Buch geschenkt bekommen: »Fremde Völker – Fremde Kulturen«, mein Sehnsuchtsbuch. Die Welt habe ich mir erlesen, später wesentlich über Theater und Film angeeignet. Tatsächlich lebte ich im »real existierenden Sozialismus« der DDR.

1988 war ich nicht besonders gut drauf. Der Kinderfilm **Felix und der Wolf** (1987) ist im Kino gut angelaufen, reichte aber nicht für eine Anerkennung als Regisseurin im DEFA-Spielfilmstudio. Da man mich im Lande auch sonst nirgendwo wollte, bin ich als Regieassistentin/Assistenzregisseurin im Studio geblieben.

»Melden Sie sich in der Busch-Produktion. Die machen eine Dienstleistung für Durniok aus Westberlin, mit den Japanern.« Google gab es noch nicht. Wer war Shinoda? Aha, ein berühmter japanischer Regisseur. Ich nehme es mal so.

**Akiko Hitomi (A.H.):** 1988 lebte ich in Los Angeles. Ich wurde in Tokio geboren und war wegen der Arbeit meines Vaters in Japan, der BRD und den USA aufgewachsen. Nach meinem Studium am Center for Advanced Film Studies des American Film Institute in der Drehbuchabteilung war ich in L. A. geblieben und tat, was man so tut: während des Tages jobben – als was

auch immer – und nachts an einem Drehbuch schreiben, in der Hoffnung, dass du es irgendwann groß verkaufst. Ich hatte zuvor an meinem ersten Filmprojekt gearbeitet: **Mishima** (Paul Schrader, 1985). Unter den Executive Producers waren illustre Namen wie Francis Ford Coppola und George Lucas. Was für ein Anfang – die allerersten Filmerfahrungen in unmittelbarer Nähe dieser Filmemacher gesammelt! Die besten Kontakte in der internationalen Filmwelt gleich beim ersten Wurf ergattert! Eine bessere Voraussetzung konnte ich mir nicht vorstellen. Ich träumte vor mich hin und feilte tagtäglich an meinem ersten Drehbuch: Ein schöner US-Kinofilm, für die Hauptrolle wäre doch Meryl Streep perfekt ... Dann ein Anruf von Masahiro Shinoda, einem der bekanntesten Regisseure Japans.<sup>2</sup> Eine westdeutsch-japanische Koproduktion, gedreht in Ostberlin. Wie bitte? Ohne zu zögern sagte ich zu. Einen Job brauchte ich immer und einen so ungewöhnlichen bekam man nicht jeden Tag.

Viel später erfuhr ich, wie es zu dieser außergewöhnlichen Koproduktion gekommen war: Im Februar 1986 war Shinoda in Berlin, denn sein Werk **Gonza, der Lanzenkämpfer** (in der DDR: **Die verbotene Liebe der Samurai**) lief im Wettbewerb auf der Berlinale. Manfred Durniok<sup>3</sup> – damals auf dem Höhepunkt seiner Karriere und schon immer ein Asien-Fan – suchte Shinoda auf und sprach ihn an: Er habe von Mori Ōgais Roman namens »Maihime« (»Die Tänzerin«) erfahren und diesen gar übersetzen lassen, damit er ihn lesen konnte. Diese Liebesgeschichte von einem japanischen Studenten und einer Tänzerin im Berlin des 19. Jahrhunderts habe ihn sehr berührt; ob Shinoda nicht interessiert sei, dieses Werk mit ihm zu verfilmen? Dann erzählte Durniok von seinem Leben: Er sei Berliner und lebe in Westber-



Hiromi Go als japanischer Militärarzt

Ohta Toyotaro

lin, aber der Teil von Berlin, in dem er aufgewachsen ist, sei in Ostberlin. Er würde so gerne dort drehen, um seine Heimat richtig erkunden zu können, doch als Westberliner sei ihm dies verwehrt. Wenn Shinoda, ein japanischer Filmemacher, mit ihm, Durniok, eine Koproduktion auf die Beine stellte, würde ihm dies ermöglicht werden. Shinoda war neugierig geworden; er machte einen Tagesausflug nach Ostberlin und war somit zum allerersten Mal in der DDR. Was er dort sah – ein Déjà-vu – beeindruckte, bestürzte und berührte ihn. Shinoda, Jahrgang 1931, hatte die Nachkriegszeit in Japan noch in Erinnerung, doch die Spuren des Krieges waren in seiner Heimat sehr schnell beseitigt worden. In Ostberlin hingegen war der Zweite Weltkrieg optisch noch präsent und Shinoda kamen die Erinnerungen aus seiner Jugend im ausgebombten Japan zurück. Der spontane, eintägige Besuch in der Hauptstadt der DDR hinterließ bei ihm überwältigende Eindrücke.

Mit einem Silbernen Bären zurück in Japan, beschloss Shinoda, sich für die Koproduktion mit Durniok einzu-

setzen und ergriff die Initiative: Er verschaffte sich einen persönlichen Termin mit dem damaligen Premier Japans, Nakasone, begeisterte diesen für die Verfilmung des in Japan sehr bekannten Klassikers und bat ihn, ein gutes Wort für sein Projekt beim Staatspräsident der DDR einzulegen. Denn Shinoda wusste, dass Nakasone einen Europabesuch vorhatte und unter anderem Erich Honecker treffen würde. Die Strategie ging auf. Im Januar 1987 versprach Honecker Unterstützung und der Weg zu dieser komplexen Koproduktion war geebnet.<sup>4</sup>

Hier sei vermerkt: Da Durniok bereits bei *Mephisto* (István Szabó, 1981) im Osten gedreht hatte und gute Beziehungen zu den einschlägigen Ministerien der DDR gehabt haben muss, kann man davon ausgehen, dass er sein dramaturgisch-schauspielerisches Talent einsetzte, um Shinoda zu rühren. Mit Erfolg!

*Die Tänzerin* erzählt die tragische Liebesgeschichte zwischen einem japanischen Militärarzt, der 1886 zu medizinischen Forschungsstudien nach Berlin gesandt wird und sich in eine Tingeltangel-Tänzerin verliebt. Er quittiert seinen Dienst und lebt mit ihr zusammen, bis er durch einen Freund bei einem japanischen Minister Anstellung findet. Der Kaiser, die Mutter und sein Pflichtgefühl rufen ihn nach Japan zurück. Die Novelle enthält autobiografische Bezüge. Mori Ōgai war als Übersetzer und Journalist einer der ersten Vermittler deutscher Literatur und Lebensweise in Japan. An ihn erinnert bis heute eine kleine Gedenkstätte in der Nähe der Charité.

**E.S.:** Zu einer Koproduktion Japan/Westberlin /DEFA kam es nicht. Shinoda muss noch zu einer spontanen Schauplatzbesichtigung nach Ostberlin gekommen sein. Filmminister und Generaldirektor waren unabhkömmlich und beauftragten Dieter Wolf (Hauptdramaturg der Gruppe Babelsberg im DEFA-Studio für Spielfilme), dem Regisseur und seinem Westberliner Produzenten eine Absage zu erteilen. Der Generaldirektor bevorzugte die für ihn ökonomisch lukrativere Variante einer Dienstleistung.<sup>5</sup>

Dienstleistung hieß, das Spielfilmstudio produziert einen Film oder auch nur Szenenkomplexe im Auftrag und gegen Bezahlung. In diesem Fall im Auftrag des Ministeriums für Außenhandel, Unterabteilung DEFA-Außenhandel, gegen Westgeld. Kalkuliert wurde der Film zu normalen DEFA-Preisen mit runden 1.634.500 Mark der DDR. Diese Summe soll bittere Tränen bei Durniok hervorgerufen haben. Was seine Produktionsfirma konkret dem Außenhandel zahlte, ist für mich nicht nachvollziehbar. Die Unterlagen dazu müssen noch sehr tief begraben sein. Aber es waren Valuta-Einnahmen, von denen ich annahm, das Studio würde einen Teil davon bekommen, um eine Kamera zu kaufen oder das begehrte Filmmaterial aus dem Westen. Dem war nicht

so. Das Studio hatte für die harte Währung ein vom Außenhandel bestimmtes Kontingent, das vorn und hinten nicht reichte. Die technische Ausstattung im Studio war so erbärmlich wie im ganzen Land. Gesetzlich geregelt war, dass alle Verträge mit Fremdproduzenten vom DEFA-Außenhandel geschlossen wurden und das Spielfilmstudio keinerlei Anteil daran hatte und auch die Verträge nicht zu sehen bekam.<sup>6</sup> In dem Vertrag zwischen DEFA-Außenhandel und dem DEFA-Spielfilmstudio zum Film *Die Tänzerin* steht unter § 4:

»Für die Mitarbeiter der DEFA gelten hinsichtlich der Realisierung die bei der DEFA bestehenden Rechtsvorschriften für die Arbeitszeit, Pausen, Überstunden usw. als verbindlich. Diese Rechtsvorschriften sind der Manfred Durniok Produktion für Film und Fernsehen von der DEFA mitgeteilt worden.«<sup>7</sup>

Jede Kostenveränderung während der Drehzeit musste, wenn sie nicht innerhalb des Drehprozesses ausgeglichen werden konnte, dem Außenhandel gemeldet werden und wurde dort mit dem Auftraggeber entschieden. Unter anderem lässt sich daraus die geringe Flexibilität des Drehstabes erklären. Intern angesagt war: Es wird nur das gemacht, was abgesprochen ist. Inhaltlich hatte das Studio keinerlei Einfluss und bekam das Drehbuch im Vorfeld lediglich zur Kalkulation bzw. zur späteren Realisierung.

Laut Gert Golde, zu der Zeit Direktor für Produktion, waren Dienstleistungen für das Studio immer ein Störfaktor, weil sie den regulären Produktionsablauf gefährdeten. Sie fraßen Kapazitäten (Mitarbeiter, Technik, Filmmaterial, Gewerke ...), da sie nicht im eigenen Produktionsplan eingebunden und selten voraussehbar waren. Aber die Studio-Leitung konnte über sie den »Bewegungsraum« einiger Mitarbeiter ein wenig vergrößern (also Reisemöglichkeiten nach Ost und West) und versuchte wegen des Außenbildes gute Mitarbeiter anzubieten: Hans-Erich Busch als Produktionsleiter, Harry Leupold als Szenenbildner, Evelyn Schmidt als Assistenz-Regie und andere. Ich bekam ein Visum für Westberlin, was mich verwunderte. War es ein heimliches Angebot, wegzubleiben? In meiner Situation hielt ich alles für möglich. Im Freundeskreis wurde es schon lange einsamer.

**A.H.:** Sommer 1988: Ahnungslos war ich in Berlin angekommen; ich hatte keinerlei Vorstellung davon, wie dieses ungewöhnliche Filmprojekt laufen würde. Offen war ich aber – für alles. Wir kamen zu viert an: Shinoda und seine drei Regieassistenten – Masaru Koibuchi, Kazuto Kunishige (Kuni genannt) und ich.

**E.S.:** Der Drehstab war gemischt: DEFA-Mitarbeiter, Westberliner wie der Kameramann Jürgen Jürges und seine Assistenten, die bezaubernde Caroline Veyssière

für Script/Continuity und Rainer Schulte von der Durniok-Produktion als Koordinator und Aufnahmeleiter. Gleich zu Beginn erhielt ich von ihm ein sehr dickes Buch mit den Lehren Buddhas. Ich habe nie geschafft, es zu Ende zu lesen. Caroline war die erste Französin, die ich bisher bei meiner Arbeit kennenlernte. Frei von Berührungängsten bestach sie durch enorme Umsichtigkeit und Sachkenntnis. Ihr hilfreiches und freundliches Wesen schien uns alle zusammenzuführen.

Japaner kamen in meinen Träumen nicht vor und plötzlich waren sie da. Ein erstaunlich stattlicher, großer Regisseur und drei aus meiner Sicht kleine Assistenten. Die ersten Treffen lähmte eine mir unbekanntes Höflichkeit der Japaner. Sie baute Distanz auf und verunsicherte mich. Drei Augenpaare habe ich in Erinnerung, die scheinbar zu mir hochschauten und große Zweifel zu haben schienen, ob ihre Vorstellungen auch machbar wären. Ich sah nur noch Fragezeichen und brauchte meine Zeit, dies als höfliche Aufmerksamkeit wahrzunehmen.

**A.H.:** Als das einzige japanische Teammitglied, das Japanisch, Englisch und Deutsch konnte, war ich zuständig für die Kommunikation und das bedeutete weit mehr als nur zu dolmetschen. Allein das Sprachliche war schon Herausforderung genug, aber hinzu kamen die kulturellen und mentalitätsbedingten Diskrepanzen, die Missverständnisse und Unverständnis verursachten – und diese galt es glattzubügeln. Die unterschiedlichen Arbeitsweisen – anderes System, andere Regeln, andere Haltung – führten oft zu frustrierenden Erlebnissen für das Japan/Westberlin-Team. Und umgekehrt muss es für die DEFA genauso gewesen sein. Nach einer Weile begann man auf allen Seiten – ob japanisch, westdeutsch oder ostdeutsch –, mich öfter als generelle Ansprechstelle für Probleme zu betrachten: Anstatt mit mir als Dolmetscherin ein Problem direkt mit Shinoda zu bereden, konnte es passieren, dass Durniok mir sein Problem mit dem Regisseur anvertraute – offensichtlich in der Annahme, sein Anliegen würde so an den Regisseur weitergeleitet. Ein Beispiel: Shinoda müsse bitte VIEL, VIEL mehr Großaufnahmen machen; mir graute davor, dies dem Regisseur sagen zu müssen, denn ich wusste, dass ich auf jeden Fall eine – gelinde gesagt – unangenehme Reaktion ernten würde. Als ich dies Caroline erzählte, die für mich schon am Anfang der Zusammenarbeit eine große Vertraute am Set geworden war, meinte sie lapidar: »Er hat 'ne Macke.« Der Wunsch des Produzenten nach mehr Großaufnahmen schien also nicht speziell an Shinodas Regiestil zu liegen.

**E.S.:** Höchstwahrscheinlich rechnete sich Durniok mit mehr Großaufnahmen bessere Verkaufschancen beim Fernsehen aus. Daran hat sich bis heute wenig geändert.



Die Assistenten am Berliner Gendarmenmarkt

**A.H.:** Ein anderes Mal gab es eine Besprechung im Westen, die sich zu einem intensiven »Krisengespräch« entwickelte, in dem es im Nachhinein um das größte Problem des gesamten Drehs ging – den Drehplan. Evelyn war das einzige teilnehmende DEFA-Mitglied und Jürges und Shinoda ließen ihr gegenüber – als Repräsentantin des DEFA-Systems – ihren geballten Frust los. Wenn man beide Seiten versteht und bei einer solchen Auseinandersetzung dolmetscht, wird dies eine schizophrene Angelegenheit, denn jedes Mal, wenn man für eine Seite übersetzt, identifiziert man sich in dem Augenblick mit ihr. Nach dem vierstündigen Stressgespräch kehrte Evelyn erschöpft nach Ostberlin zurück und ich wurde an dem Abend plötzlich von einem unkontrollierbaren Zitteranfall heimgesucht. Es dauerte nicht lange, bis der Produktionsleiter Hans-Erich Busch am Set zu mir kam, um dagegen zu protestieren: Man hätte Evelyn gegenüber solche »Vorwürfe« nicht machen sollen, sie sei die falsche Zielscheibe, überhaupt sei das Problem des Drehplans eher etwas, was Shinoda mit Durniok besprechen sollte. »Sorry, aber ich bin ja auch nicht die richtige Zielscheibe«, dachte ich, aber ich hielt meinen Mund und grübelte, ob denn erwartet werde, dass ich die Worte des Produktionsleiters dem Regisseur weiterleite. Was ich anschließend tat, bzw. nicht tat, weiß ich nicht mehr. Zum Glück gab es noch einen Japaner und eine Japanerin, beide Wahlwestberliner/in, die als Dolmetscher/in engagiert wurden. Aber auch zu dritt waren wir ständig eingespannt. So wurde mein Nervenkostüm mit zunehmender Zeit dünner und dünner.

Jeder schien auf seine Art und Weise kommunikationsbedingte Probleme zu haben. Bei meiner allerersten Teambesprechung in der DEFA saß ich neben dem Regisseur; er war so ungeduldig und schien

irritiert, dass ich glaubte, die unsichtbaren Wellen seiner Ungeduld spüren zu können. Die Besprechung war für unsere Verhältnisse sehr steif, förmlich, trocken und bürokratisch, sodass ich dachte, Shinodas enorme Ungeduld sei davon abzuleiten. Viel später erzählte er mir, der Grund sei, dass er kein einziges Wort verstand und gänzlich auf meine Übersetzung angewiesen war. Es war die eigene Unselbständigkeit, die er so unerträglich fand. Übrigens schien das Problem der Kommunikation Shinoda im Ganzen bemerkenswert wenig zu plagen. Er meinte, dass Dreharbeiten grundsätzlich aus Problemlösungen bestünden, egal ob man dieselbe Sprache spreche oder nicht.<sup>8</sup> In der Tat war es wahrscheinlich so, dass der erfahrene, gewiefte Regisseur, der mit allen Wassern gewaschen war, von uns allen der Abgehärtteste war.

**Jürgen Jürges schreibt:** »Ich hatte die Befürchtung, dass durch die vielen vorgeschalteten Assistenten der direkte Kontakt verloren gehen würde und so eine Art »Stille-Post-Effekt« entsteht, dass am Ende der Assistentenkette etwas anderes ankäme, als ich gemeint hatte und umgekehrt. Ich sprach den Regisseur (über die Assistentenkette) darauf an und er verstand wohl meine Bedenken, denn ich durfte dann mit ihm direkt (bzw. über Dolmetscher) alles besprechen, was nötig war. (...) Wir im ›Westen‹ kannten diese Hierarchie in dieser Form nicht mehr und in der (sozialistischen) DDR war der Regisseur sogar ›Genosse Regisseur‹, also weit außerhalb einer Hierarchie.«<sup>9</sup>

**A.H.:** Die japanische Seite jedoch hat dies ganz anders in Erinnerung. Am Sonntag, den 14. August 1988, schreibt Kuni in seinem Tagebuch: »... Besprechung im Hotel mit dem Kameramann. Herr Jürges bespricht Szene für Szene mit großer Sorgfalt; auch der Regisseur erklärt jede Szene detailliert. Eine für Herrn Shinoda bisher undenkbbare Sache. Wenn so viel so detailliert besprochen wird, ist es für uns, die für die Vorbereitungen zuständig sind, sehr bequem. Der Regisseur jedoch sagte: ›Die Büchse der Pandora ist völlig offen‹ und beklagte, seine Regiepläne und -vorstellungen im Vorfeld offen dargelegt zu haben. Sogar ich bekam irgendwann Bedenken, dass eine solch ausführliche Besprechung es eventuell erschweren könnte, am Set etwas zu verändern. Aber wenn man die Kommunikationsschwierigkeiten in Betracht zieht, ist es schon richtig so.«

Shinoda also war damals wohl verhältnismäßig sehr zugänglich für seinen Kameramann und dennoch wurde Jürgen das Gefühl nicht los, dass er während der Dreharbeit nicht an seinen Regisseur rankommt. Ich kann nur vermuten, dass dies hauptsächlich an den kulturell- und mentalitätsbedingten Unterschieden lag. Sind wir Japaner den Europäern doch so fremd?



Kameramann Jürgen Jürges und Regisseur Masahiro Shinoda bei den Dreharbeiten zu **Die Tänzerin** (1989)

Zurück zu Kunis Tagebuch (14. August 1988): »Dank dieser Besprechung ist meine Sorge im Hinblick auf den Drehbeginn wesentlich kleiner geworden, aber mein Sonntag wurde dafür geopfert. Dabei hatte ich doch gehört, dass wir in Deutschland samstags und sonntags frei haben würden, aber so ist es überhaupt nicht anders als beim Dreh in Japan. Ich glaube, ich werde für die Position der Beschwerdestelle kandidieren.«<sup>10</sup>

Was Kuni mit »Beschwerdestelle« meinte, sollte erörtert werden. Am Anfang war er durchaus positiv beeindruckt von dem sozialistischen System bei der DEFA: Beim allerersten Treffen der Stabmitglieder erfuhr er, dass man bei jedem Dreh ein Teammitglied demokratisch wählt, das die Beschwerden der Mitarbeiter entgegennimmt, sodass man sich ernsthaft damit auseinandersetzt. Denn in Japan würde man mit seinen Beschwerden lediglich zur Aufnahmeleitung gehen und in der Regel mit der Bemerkung »Dafür haben wir kein Geld« oder dergleichen abgespeist. Und wenn man dann immer noch nicht aufgibt, würde man sogar den Spruch zu hören bekommen, es sei ja nicht schwierig, dich zu ersetzen! Kuni war angetan, dass man in der DEFA als Arbeiter ganz selbstverständlich volle Rechte genoss und der kapitalistischen Macht der Arbeitgeber nicht ausgesetzt war. Eine Woche später, am dritten Drehtag, wurde im Berliner Ensemble gedreht. Die Zeit reichte nicht und Kuni wurde Augenzeuge, wie die versammelte Belegschaft – geleitet vom Oberbeleuchter – diskutierte, ob man eine Überstunde akzeptieren soll oder nicht. Erst als klar war, dass es keinen Widerspruch gab, wurde eine Überstunde verkündet. Kuni war begeistert: wahre Demokratie! Doch bereits am nächsten Tag sickerten seine kapitalistischen Instinkte durch: »Dreh Berliner Ensemble, Beginn 22h, Ballszene. Bereits um 4h Drehschluss. Zwei Stunden früher als

geplant. Kann denn die eine Überstunde von gestern nicht gutgeschrieben werden?«<sup>11</sup>

**E.S.:** Die Hierarchie war für mich schwer zu fassen. Höchstwahrscheinlich habe ich sie öfter durchbrochen bzw. verletzt. Aber auch, welcher Assistent und wer von den Dolmetschern wofür verantwortlich ist, war anfangs kaum zu durchschauen. Letztlich konzentrierte sich meine Kommunikation auf die dolmetschende Akiko, wie die aller anderen auch. Sie avancierte schließlich zum »Nadelöhr« für alles, was vermittelt werden musste. Ihren Stress habe ich wahrgenommen und zunehmend versucht, mehr zu beobachten und aus der Situation heraus eigenständig zu reagieren. Mit Sicherheit bin ich bei dieser Taktik auch mit einem Fragezeichen im Gesicht herumgelaufen.

Es gibt eine Grenze des Einmischens in die künstlerischen Absichten des Regisseurs für den Assistenten. Ich erinnere mich an Shinodas Anfrage an das Szenenbild, die Bäume auf der Straße vor Elis Haus einzupacken. Ein »Warum?« von mir kam energisch schnell und eine Grenze war überschritten. Mit meinem historischen Realismusverständnis war das in diesem Armenviertel nicht denkbar. Vielleicht wäre es ein schönes Bild geworden. In der Kommunikation mit Shinoda waren wir beide sprachbehindert. Meine Erfahrung mit nicht-deutschsprachigen Kollegen war, dass man sich gestisch oder lautmäßig auch mal zum Löffel machen konnte. Das war mit Shinoda, aber auch mit den Assistenten kaum möglich. Alles war erstaunlich ernsthaft. Obwohl ich der Überzeugung bin, dass auch die deutsche Sprache nicht sehr melodios ist, schien mir das Japanische extrem hart, fast grob, einschüchternd. Bei manchen Unterhaltungen dachte ich, was zanken die sich nur und zog mich zurück.

In der Vorbereitungszeit wurde ich um Ansichtskarten vom Brandenburger Tor aus der Spielzeit des Films gebeten. Die ließen sich relativ leicht auffinden und ich erinnere mich an eine, auf der das Brandenburger Tor aus Augenhöhenperspektive vollständig drauf war und im Vordergrund Passanten flanierten. Das Foto sollte so bearbeitet werden, dass es als konkreter Schauplatz für eine Spielszene genutzt werden konnte. Das Tor konnte ich mir noch vorstellen, aber wie die Passanten wegkommen und die noch zu drehende Szene glaubhaft ins Bild setzen? Kein Problem, das machen wir mit dem Computer, wurde mir erklärt. Ich war sehr gespannt. Leider gibt es im Film keine Szene vor dem Brandenburger Tor, dafür aber Szenen mit dem Suez-Kanal im Hintergrund. So einfach war es zu dieser Zeit doch noch nicht. Ich kannte nur unser Rückpro-Atelier oder z. B. die Vorsatzmodelle. Computertechnisch, ohne Computer überhaupt zu kennen, habe ich den Japanern alles zugetraut.

**A.H.:** Am 29. und 30. August besuchte uns der legendäre Kameramann Kazuo Miyagawa, der den Japan-Teil des Films gedreht hatte. Am ersten Tag wurde der Großmeister von allen, Westberliner und Ostberliner Mitarbeitern, mit warmem, herzlichem Applaus empfangen, was Shinoda beglückte. Denn es war just in diesem Augenblick, wie Shinoda mir später erzählte, dass er die Zuversicht gewonnen habe, dass nun diese Koproduktion vereint sei, dass man über alle Grenzen hinaus zusammen einen Film machen könne.<sup>12</sup>

**Jürgen Jürges schreibt:** »Eine Besonderheit des Films bestand darin, dass der Teil, der in Tokyo spielte und die Schiffsreise durch den Suezkanal nach Europa, von Kazuo Miyagawa, dem sehr bekannten Kameramann von jap. Meisterwerken wie *Rashomon* und *Ugetsu Monogatari* (...), gedreht worden war und ich sollte den Berliner Teil drehen. Der Teil der Reise mit dem Schiff unseres Hauptdarstellers Hiromi Go (Toyotaro) durch den Suezkanal nach Berlin (...) wurde von der japanischen Produktion hoch gelobt, weil es sich dabei um einen Studiobau gehandelt hat und die vorbeiziehende Wüstenlandschaft mit diesem Schiffs-Studiobau kombiniert worden war, ein neues Verfahren, quasi die Vorstufe des Blue Screen. Es sah für damalige Verhältnisse ganz realistisch aus, für heutige aber eher poor. Alle waren begeistert von dieser Sequenz, meine Begeisterung hielt sich in Grenzen und bei Miyagawas Besuch bei unseren Dreharbeiten in Berlin fragte ich den berühmten Kollegen, wie er diese Szene fände. Nach einem kurzen Seitenblick sagte er: ‚Schrecklich‘. Ich konnte ihn sehr gut verstehen, er war damals achtzig Jahre alt und hatte früher die Effekte möglichst noch in der Kamera gemacht.

Hatte noch jeden Tag die S/W-Neg.-Tests von *Rashomon* per Hand in der Entwicklungsdose entwickelt und diese neue Technik war ihm suspekt, da war zu viel technische Einflussnahme möglich. Das war nicht mehr seine Welt.«<sup>13</sup>

**E.S.:** Kontrollmonitore waren noch nicht üblich. Möglichst dicht an die Kamera zu kommen, um das Spiel der Darsteller hautnah zu erleben, verwehrt ich mir aus Respekt vor Regisseur und Kameramann. Ich konnte es selbst nicht leiden, wenn man mir beim Drehen so auf die Pelle rückte. Die Lichtgestaltung von Jürgen Jürges hat mich nachhaltig beeindruckt. Mit der Einrichtung der Scheinwerfer, Shutter, Stative für Abdeckungen oder Sonnenreflektoren baute er quasi Skulpturen hinter der Kamera mit enormer Wirkung vor der Kamera. Das brauchte seine Zeit und unsere Beleuchterbrigade zeigte nicht immer das notwendige Verständnis dafür. Zeitweise schien es mir wie das Austesten der Geduld der »gegnerischen« Seite. Druck gab es auf beiden Seiten, nur die Beleuchter waren in der Mehrzahl und nutzten ihren Heimvorteil.

**Jürgen Jürges:** »Für das Haupt-/Innenmotiv hatten wir einen Studiobau, der leider in dem verhältnismäßig kleinen Studio ziemlich viel Platz einnahm, und um noch einen guten Lichteinfall von außen durch die Fenster zu haben, brachte ich von unserem Westberliner Lichtverleih ein paar 12 KW Dinolights mit, die ich anstelle der alten, großen DDR 20 KW Stufenlinsen (Scheinwerfer) dafür einsetzte, weil sonst der Platz nicht reichte. Das war für mich eine Notlösung, für meine DDR-Mitarbeiter aber der Auslöser, alles was wir im Westen hatten, als besser zu empfinden: bessere Lampen, bessere Kameras, bessere Objektive etc. Sogar unser Status als Freiberufler, oder, wie es im Beamtendeutsch im Westen hieß: »unständig angestellt«, war besser für sie, weil wir natürlich mehr verdienten (wenn wir arbeiteten) und diese tolle Technik hatten, ohne zu berücksichtigen, dass sie, als festangestellte »Kulturschaffende«, geradezu luxuriöse Arbeitsbedingungen hatten. Es gab keinen Zeitdruck beim Drehen, denn sie hatten unglaublich viel Zeit für ihre Filme und wurden durchgehend bezahlt, ob sie drehten oder nicht.«<sup>14</sup>

**A.H.:** Kuni plagte von Anfang an eine existentielle Krise: Montag, den 15. August 1988, zwei Tage vor Drehbeginn: Geplant sind eine Produktionsversammlung im DEFA-Studio und Motivbesichtigung im Berliner Ensemble. Am frühen Morgen wird Kuni klar, dass er seinen Reisepass nicht finden kann. Voller Verzweiflung rennt er durch Westberlin: zum japanischen Generalkonsulat, zur Polizei, wieder zum Konsulat, dann zu allen erdenklichen Orten, wo er am Vortag gewesen war.

Nach einer nervenzehrenden Odyssee findet er seinen Pass in dem Restaurant, wo er am Vorabend gegessen hat, er hat ihn dort liegen lassen. Im Berliner Ensemble angekommen, erfährt er, dass seine Abwesenheit bei dem großen Treffen für einen heiteren Augenblick gesorgt hat: Als alle Stabmitglieder sich vorgestellt haben und anschließend erklärt wurde, dass Herr Kunishige, Regieassistent aus Japan, nicht teilnehmen könne, weil er seinen Reisepass verloren habe, brachen die Mitarbeiter in Gelächter aus. Das ist übrigens der Grund, warum Kuni nicht für die Position der Beschwerdestelle kandidiert hat. Er war nicht da, als gewählt wurde.

Mittwoch, den 17. August 1988: Erster Drehtag. Kuni ist am Set und hat zum ersten Mal im Leben als Regieassistent keinen Durchblick. Bis dato hatte er stets alles unter Kontrolle gehabt, seine Aufgaben waren klar definiert. Er weiß nicht, was er tun soll und kommt sich vor wie ein nutzloser Besucher. Der DEFA-Aufnahmeleiter Bernd Hunold kommt zu ihm und sagt, Kuni solle sich bitte woanders hinstellen, er stünde im Licht – ein Moment der Verzweiflung, in dem Kuni sich wünscht, er wäre wieder zurück in Japan.<sup>15</sup>

Mittwoch, den 31. August 1988: Drehort Saarmund. Der Westberliner Kameraassistent Tilmann Maier kommt verspätet ans Set, da er sein Portemonnaie samt Personalausweis und DDR-Visum verloren hatte, die nun neu ausgestellt werden mussten. Dieses einzigartige Erlebnis verbindet den japanischen Regieassistenten und den Westberliner Materialassistenten. Kuni freut sich; er ist heilfroh, nicht mehr der einzige Dusslige zu sein und heißt Till willkommen im Club der Ausweis- und Visumverlierer.<sup>16</sup>

**E.S.:** Der Kleinbus und auch die PKWs mit den Westberliner und japanischen Kollegen kamen dank des verabredeten Codeworts »Buschproduktion« und der übereinstimmenden Anzahl der Pässe wie der Wageninsassen unkontrolliert und schnell über die Grenze. Es ergab sich, dass ich zwecks einer ausstehenden Absprache in einem PKW vorfuhr und dann noch irgendetwas im Bus zu verhandeln, also umzusteigen hatte. Das passierte an der Grenzkontrolle Dreilinden, keine schöne Gegend. Dort stieg ich aus, setzte mich im Niemandsland auf mein Assistentenkofferchen, schaute auf das merkwürdig futuristische Gebäude der Westseite und wartete auf das nachkommende Fahrzeug. Was geht da einem durch den Kopf? Dass die Welt nicht von dieser Welt ist? Dass Japan unerreichbar weit weg liegt? Und dass nicht spontan ein paar Einstellungen mit Kutschen »Unter den Linden« gedreht werden konnten, weil diese Prachtstraße eine Protokollstrecke der Regierung ist? Bei so einem Autowechsel und »Steck mal schnell die Pässe ein« passierte es, dass ich nach der Durchquerung Westberlins auf dem

Bahnhof Friedrichstraße in Ostberlin plötzlich neben meinem noch vier japanische und einen französischen Pass in meinem Kofferchen vorfand. Mir wurde schlecht. Was tun? In das Hotel in der Nürnberger Straße aus der Gegend der Friedrichstraße zu telefonieren, habe ich mich nicht getraut. Ich war überzeugt davon, dass in dieser Gegend grundsätzlich alle Telefonate abgehört wurden. Letztlich entschied ich mich für den Rückweg nach Westberlin durch den sogenannten Diensttunnel. Es gab in meinem Leben wenige Situationen, in denen ich wirklich Angst hatte, das war eine davon. Im Hotel saßen die Kollegen entspannt im Foyer. Ich glaube, dass der Schreck der Japaner noch größer war als der meine.

**A.H.:** Nun waren es drei Personen, die wegen ihres Ausweises in der Patsche landeten. Die spannende Frage lautete: Wer ist der Nächste? Evelyn wurde das Ehrenmitglied im Club der Ausweis- und Visumverlierer und man konnte immerhin behaupten, dass wir quitt waren – jeweils eine Person aus Japan, der BRD und der DDR. Fair und demokratisch verteilt.

Oder auch nicht:

Nachmittags am Montag, den 5. September 1988. »Geplant: Besprechung auch mit Evelyn (im Westen). Vormittags war Kuni im Osten, um mit Evelyn etwas zu besprechen. Evelyn hatte in seinem Auto ihre Tasche abgestellt – in der sich ihr Reisepass befand –, und diese dort vergessen, sodass Kuni ahnungslos samt Evelyns Tasche durch Checkpoint Charlie (nach Westberlin) fuhr. Evelyn war zur gleichen Zeit an ihrem designierten Grenzübergang, um nach Westberlin einzureisen, und merkte, dass sie ihren Reisepass nicht dabei hatte. Wir alle saßen in der Manfred Durniok Produktion in Reinitzkendorf und warteten auf sie, als uns ein völlig aufgeregter Anruf von Evelyn erreichte. Kuni fuhr sofort los.«<sup>17</sup> Die vierte Person war also wieder Evelyn. So wurde sie die unangefochtene Nummer Eins des Clubs der Ausweis- und Visumverlierer.

**E.S.:** Passgeschichten. Die Grenze war bis in die kleinsten Alltäglichkeiten präsent. Alles wäre zu regeln gewesen, aber der Verlust unserer Aufenthaltslegitimität hier wie dort drohte als schwarzes Loch über und in unseren Köpfen. In Augenblicken der Panik war niemand mehr zuhause und ich denke, das war ein vordergründiger, aber doch sehr emotionaler Berührungspunkt im Team.

**A.H.:** Dienstag, den 23. August 1988: »Heute der erste Drehtag im Westen, am Kreuzberger Wasserfall. Das Bild, in dem Toyotaro und Elis Händchen haltend barfußig durchs Wasser laufen – eine sehr kleine Szene ohne Komparserie und ich staune, dass trotzdem eine ganze Reihe unserer DEFA-Mitarbeiter (Busch, der Sze-



nenbildner Harry Leupold, der Maskenbildner Lothar Steglich und der Kostümbildner Dittrich) anwesend sind«. Ganz klar waren sie alle nicht hier, weil sie unbedingt gebraucht wurden. Ich wurde dem damals etwa 30-jährigen Sohn von Harry Leupold (Matthias), der einfach da war, vorgestellt. Es hieß, er studiere Kunst in Westberlin, er sei ausgewandert. Ah ja, vielleicht ist er zum Studium ausgewandert, dachte ich blauäugig, die West-Ost-Beziehung scheint ja doch gar nicht so angespannt. Doch dann wurde mir klar, dass die lockere, entspannte Stimmung trog. Matthias Leupold war ein paar Jahre zuvor nach Inhaftierung in der DDR per Bus in den Westen abtransportiert worden und die einzige Chance für ihn, seinen Vater zu sehen, war, wenn sein Vater immer mal in den Westen durfte.<sup>18</sup> Diese Realität war uns Japanern vollkommen fremd. Es war etwas Abstraktes, und dieses Abstrakte so direkt und real vor unseren Augen zu sehen, war ein einzigartiges Ereignis. Shinoda und ich standen wortlos da und beobachteten diskret, wie Vater und Sohn, etwas abseits hinter einem Busch, sich leise und intim unterhielten. Auch Shinoda war gerührt. In seinem Interview gibt es nicht viele Stellen, wo er Emotionen zeigt. Diese Episode ist eine davon. Er sagte, er habe an jenem Tag in Kreuzberg gedacht, er wünsche sich, dass die Welt sich verändert, sodass Menschen nicht mehr getrennt würden.<sup>19</sup>

**E.S.:** Ich war beim Kreuzberger Dreh nicht dabei. Matthias Leupold, heute Professor für Fotografie, bestätigte, dass sein Vater jede Gelegenheit, auch bei anderen Filmen mit Westdrehorten, genutzt hat, um seinen Sohn zu treffen.<sup>20</sup> War das der Freiraum, von dem Gert Golde weiter oben sprach? Ein Privileg war es allemal.

**A.H.:** Am 25. August 1988 erreicht mich ein Anruf von einer US-amerikanischen Produktion. Man sei in der Vorbereitung eines internationalen Films mit vielen Kommunikationsproblemen ...; ob es möglich sei, dass ich so bald wie möglich dazustoße? Drehbeginn: Anfang Dezember, Drehort: Japan, in den Hauptrollen: Michael Douglas, Ken Takakura und Andy Garcia, Regisseur: Ridley Scott. Ich kam schwer ins Grübeln. Mit dem Dreh der *Tänzerin* wäre ich fertig, aber die post-production-Arbeiten sowie die Synchronisation und das Schneiden, zu denen ich mich verpflichtet hatte, könnte ich nicht machen. Shinoda würde allerdings bestimmt Verständnis dafür zeigen ... Nach einer schlafarmen Nacht sagte ich ab. Ich hatte mich entschlossen, *Die Tänzerin* bis zum Ende zu begleiten. Es war nicht nur mein Verpflichtungsgefühl, ich wollte es so. Manchmal frage ich mich noch heute, ob ich damit die zarte Knospe meiner »Hollywoodkarriere« abgeschnitten habe, wo und wie ich leben würde, wenn ich damals dem Ridley-Scott-Film zugesagt hätte.



Was die Besetzung von Elis, der Tänzerin, betraf, ist Shinoda ganz dem Vorschlag der Westdeutschen gefolgt: Lisa Wolf (im Bild links neben Hiromi Go) entspreche genau dem Typus »deutsches Mädchen«, das Unschuld ausstrahlt. Bei den Japanern kam Lisa gut an.

**E.S.:** Auf Shinodas Art der Schauspielerführung war ich extrem neugierig. Aber was er mit seinem Star Hiromi Go, Darsteller des Ohta Toyotaro, ausmachte, blieb mir schon aus Sprachgründen verschlossen. Ich wusste, dass Go ein berühmter Schlagersänger in Japan war und heute auch noch ist, aber mit Stars hatte ich als 4. DEFA-Regie-Generation wenig im Sinn. Hiromi Go war extrem zurückhaltend und würdigte mich keines Blickes. Vermutlich fühlte er sich in die Rolle des Toyotaro ein. Überhaupt wurde viel gefühlt in der Darstellung, auch von der jungen, aus Süddeutschland kommenden Lisa Wolf in der Rolle der Elis. Sie entsprach nicht meiner Vorstellung von einer Berliner Göre, geschweige der einer Tänzerin. Gefühlt und gespielt von einem gemischten Schauspiel-Ensemble aus drei Ländern, deren darstellerischen Ansätze weit auseinander lagen, von Rolf Hoppe als Robert Koch bis zu Tsutomu Yama-





Rolf Hoppe in der Rolle des Robert Koch

Es gab nur ein Studio für Spielfilme in der DDR. Wir hatten einen großen Fundus für Requisiten, auch für Kostüme, in der Kleindarstellerkartei waren für unsere Verhältnisse ausreichend Kleindarsteller registriert. Man muss bedenken, dass deren Einsatz im Film in einer Grauzone lag, da freiberufliche Tätigkeit nicht die Norm war und auch ungern gesehen wurde. Die meisten von ihnen waren Rentner, arbeitsunfähig oder gebrechlich, Hausfrauen, seltener Studierende, manchmal auch Arbeitslose, die auf ihre Ausreise warteten. Aber wenn im Studio mehrere Filme parallel liefen, klopfen wir uns um jede bessere Kamera, jede Kutsche, jeden ansehnlichen Kleindarsteller. Da war nicht mehr viel mit »spontan«. Beim Spielfilm wurde langfristig geplant und manchmal hatte man auch Glück.

**Jürgen Jürges erinnert:** »Ich erinnere mich an eine Situation noch ziemlich zu Beginn der Dreharbeiten, die mich völlig irritiert hat: Wir wollten in einem düsteren Hinterhof in der Immanuelkirchstraße (...) drehen (...). Ich hatte ein paar meiner engsten Mitarbeiter aus Westberlin dabei (...), der weitaus größte Teil des Teams kam von der DEFA (...). Schon die Anreise war langwierig, weil unsere Ost-Crew nicht den direkten Weg nehmen durfte, dann hätten sie durch Westberlin fahren müssen, was nicht möglich war, also ging der Weg um ganz Westberlin herum. Schon dadurch ging eine Menge Zeit verloren. Als endlich unsere Crew vollzählig war und ich anfangen wollte, den Hinterhof einzuleuchten, fand ich mich plötzlich mit der japanischen Crew und meinen Westlern allein am Set, unsere gesamte Ost-Crew war verschwunden und niemand konnte mir sagen, wo meine Mitarbeiter geblieben waren. Nach ca. 1–1 ½ Stunden trudelten nach und nach meine Leute ein, alle trugen Beutel oder irgendwas in Zeitungspapier Eingewickeltes: Drei Straßen weiter hat-

te es Bananen gegeben und man musste sich in einer Schlange anstellen und das dauerte eben. Während ich sehr verärgert war wegen des Zeitverlustes und der Disziplinlosigkeit, waren sie sehr zufrieden und empfanden das als ganz normal, es gab ja Bananen!!! Auch für die Produktionsleitung war das anscheinend ein ganz normaler Vorgang, denn niemand verstand meinen Ärger: Eine solche Gelegenheit konnte man sich nicht entgehen lassen. Für unsere Ost-Crew war der Zeitverlust kein Problem, denn wenn wir das Pensum heute nicht schafften, würde man es an einem anderen Tag fortsetzen müssen.«<sup>22</sup>

**A.H.:** Einer der Drehorte war das Grand Hotel, gebaut von Kashima Kensetsu, einer der größten Baufirmen Japans – schon luxuriös gestaltet, aber eben nachgeahmt und nicht authentisch. Wir sollten dort in einer Suite drehen, zufrieden schien der Regisseur nicht. Die Decke sei zu niedrig für das 19. Jahrhundert, das passe nicht. Aber er musste dort drehen, denn Kashima Kensetsu war einer der Sponsoren des Films. Am Drehtag wollte Shinoda spontan frische Blumen auf dem großen Tisch haben. Ich leite dies entspannt weiter, ist doch kein Problem, dann soll die Requisite um die Ecke gehen und irgendeinen Blumenstrauß holen. Das verursachte Stress, Hektik. Ich zerbrach mir den Kopf, was ich denn diesmal Falsches gesagt hatte. Die Blumen kamen irgendwie, ich habe keine Ahnung woher.

**E.S.:** Wahrscheinlich vom Bahnhof Zoo. Es gab einfach zu bestimmten Zeiten keine frischen Schnittblumen. Durch meine Filmarbeit bin ich an viele merkwürdige Orte gekommen, zu Gletschern, in Tagebaue, in den Knast Waldheim, in Großbetriebe, aber niemals in ein Haus wie das Grand Hotel an der Friedrichstraße. Da ging man als DDR-Bürger nicht rein, das war für Reiche und die mit Westgeld. Ich musste fast vierzig Jahre alt werden, um eine Luxus-Suite zu betreten. Die Grenze zwischen Luxus und Kitsch war für mich nicht eindeutig definiert. Aber die Badezimmeranlage war überwältigend. Eine Spur davon wird sich in meinem späteren Film *Der Hut* (1990) wiederfinden.

Gegen Ende der Drehzeit haben wir in einem Hotel sehr vornehm an einer langen Tafel gegessen. Hinter meinem Rücken lauerte ein Kellner mit einer einen Meter langen Pfeffermühle und sprang bei jeder kleinsten Regung an den Tisch, um Pfeffer nachzustreuen. So bedient zu werden, konnte ich nur schwer ertragen. Das hatte nun mit den Japanern wenig zutun, aber ich geriet mit dieser Assistenz in Situationen, die mir bis dahin fremd waren.

**A.H.:** Nach einer anstrengenden Besprechung über den Synchronisationsplan im Westen hatten wir unser

erstes Essen zusammen mit Evelyn und Busch beim Japaner DAITOKAI im Europa Center. Ich freute mich genauso wie alle anderen Japaner, endlich Gelegenheit zu haben, entspannt mit unseren DEFA-Kollegen Zeit zu verbringen. Lockere Stimmung, Gespräche über Politisches (ehrliche Meinungen), aber auch Privates (wie Evelyn eine überzeugte Sozialistin in jüngeren Jahren war und sich ihre Haltung später durch den Prager Frühling änderte; wie Busch eher immer anti-System gewesen ist, usw.). Hier notiert Kuni, fasziniert: »Evelyn kannte weder Essstäbchen noch Tofu. Zum ersten Mal lerne ich jemanden aus einem industrialisierten Land kennen, der Stäbchen oder Tofu nicht kennt!«<sup>23</sup>

**E.S.:** Ich erinnere mich, dass es dem japanischen Team streckenweise ziemlich schlecht ging. Ihre Mägen vertrugen unser Kantinenessen nicht – so viel Fleisch und immer nur Kartoffeln. Außerdem war das Wassertrinken noch nicht so in Mode. Sie brachten ihr Wasser aus dem Hotel mit.

**A.H.:** Wenn es nur Wasser gewesen wäre. Am Anfang wurde sogar fast jeden Tag West-Klopapier zur Arbeit mitgenommen. Im Osten fanden wir nur Krepp-Toilettenpapier – was man auch im Westen kannte, aber das DDR-Krepp-Klopapier war wesentlich rauer. Das taten wir nicht unsertwegen, sondern für die Ehefrau unseres Hauptdarstellers, die gekommen war, um an seiner Seite zu sein. Sie war damals sehr jung, zudem auch noch schwanger, und nach einem ernsthaften Beratungsgespräch beschlossen Koibuchi, Kuni und ich, dass man der hauchzarten Japanerin das harte DDR-Klopapier nicht zumuten kann. Da ich das einzige weibliche Mitglied des japanischen Regieteam war, wurde mir die Ehrenaufgabe zuteil, weiches West-Klopapier über die Grenze einzuführen und dies Gos Ehefrau diskret zu übergeben. Ihre Anwesenheit war eine auch im anderen Sinne delikate Sache. Es gefiel ihr ganz und gar nicht, dass ihr Ehemann Liebesszenen spielen würde. Bei einem gemeinsamen Abendessen saß ich neben ihr und sie sagte mir Zustimmung suchend: Auch wenn die Arbeit es verlange, sei es doch irgendwie nicht richtig, dass man Liebesszenen mit einer fremden Frau spielt. Da sie früher als Schauspielerin gearbeitet hatte, fand ich ihre Bemerkung überraschend und befremdlich und ich habe wahrscheinlich auf eine typisch japanische Weise reagiert: verlegen lächelnd leicht nicken und nichts sagen. Als es kein Anzeichen gab, dass sie abreisen würde, gab es erneut ein ernsthaftes Gespräch unter uns Assistenten. Wir fassten Mut und äußerten uns dem Regisseur gegenüber, dass es für den Film viel besser wäre, wenn Go ohne Ehefrau und befreit die Liebesszene würde spielen können. Natürlich sträubte sich Shinoda zuerst dagegen (die Hier-

archie), aber letztendlich waren wir erfolgreich. Nicht nur für Go, sondern auch für mich bedeutete dies eine Befreiung: kein Klopapier mehr vom Hotel klauen und durch den Checkpoint Charlie in die DDR einführen.

Keine Schnittblumen, keine Kutschen mit authentischen Rädern, nicht genügend Geräte für die Kameraabteilung usw. Solche Probleme waren allgegenwärtig, doch der Mangel an Flexibilität war der größte Knackpunkt in unserer Ost-West-Zusammenarbeit. Auch unter dem Arbeitstempo der DEFA-Mitarbeiter, das viel gemächlicher war als das, was wir kannten, litten die Kamera- und Regieabteilungen. Wir Filmmenschen aus dem Westen waren mit dem Motto »time is money« großgeworden und somit konditioniert, prinzipiell so zeiteffizient wie möglich zu arbeiten. Aber in der DEFA/DDR war time eben nicht money.

Doch weder Geld- noch Zeitprobleme konnten die besonderen Momente für den Regisseur verderben. Shinoda ist Kenner der Kulturgeschichte und versiert auf Literatur und darstellende Kunst. Als junger Mensch hatte er viel über Brecht und das epische Theater gelernt, eine dramaturgische Richtung, die auch das japanische Theater der Nachkriegszeit maßgeblich beeinflusste. Dass er im Berliner Ensemble, der Wiege des Brecht'schen Theaters, seinen Film drehte, hat ihn berührt und ihm imponiert. Es war ein Ereignis besonderer Art.<sup>24</sup>

Am 9. September 1988 interviewte der japanische Sender Asahi TV den Regisseur und die Hauptdarsteller im Rahmen ihrer Berichterstattung über *Die Tänzerin* und dazu gehörte ein Fotoshooting. Als Kulisse dieser Veranstaltung sollte das Brandenburger Tor dienen. Ein knallroter Audi Quattro wurde bestellt – warum, erfuhr ich nie – und stand nun direkt vor dem Brandenburger Tor, zwischen dem Tor und der Mauer, die an Westberlin grenzte, wo auf der anderen Seite Schaulustige auf dem Aussichtspodest standen und gafften. Shinoda, Go und Lisa Wolf posierten an dem schneidigen Auto lehnend und ließen sich ablichten. Ich stand da und beobachtete das Geschehen. Neben mir war ein Grenzsoldat, der das Ganze mit halb offenem Mund anschaute; er sagte mir: »Ich hätt' nie gedacht, dass ich zu meinen Lebzeiten so was sehen würde ...«. Das war für mich der bizarrste und groteskste Tag während des Drehs. Am Ende wurde uns »Gästen« jeweils eine Medaille-Plakette der Nationalen Volksarmee von der Stadtkommandantur der Hauptstadt der DDR Berlin überreicht – nur einen Katzensprung entfernt von der Westberliner Seite, wo der zahlreichen Opfer der Mauer auf Kreuzen und Plaketten gedacht wurde und immer noch wird.<sup>25</sup> Noch heute schmückt diese Souvenir-Plakette mein Bücherregal. Diesem Geschenk von der Volksarmee hat sich 1989 ein Stück Berliner Mauer hinzugesellt.

In einem späteren Interview sagte der Regisseur bei den Dreharbeiten: »Ein junger Mann, der ganz von Sendungsbewusstsein, Nationalstolz erfüllt ist, erfährt individuelle Freiheit ausgelöst durch eine Liebesbeziehung. Wenn Menschen durch solch eine Liebe frei werden, erheben sie sich über die Nation bzw. den eigenen Staat, so wie es auch in der Wissenschaft keine Grenzen gibt. Die damalige Zeit war stark vom Nationalismus geprägt und ich meine, dass Ōgais Schwermut daher rührte. Es war eine Schwermut, von der die gesamte japanische Intelligenz erfasst war ... *Die Tänzerin* ist die Geschichte der Verzweiflung darüber, dass ein Japaner nicht frei sein kann, solange er ausschließlich in seinen japanischen Vorstellungen befangen ist.«<sup>26</sup>

**A.H.:** Und so mag Shinoda eventuell als Japaner 1988, genau einhundert Jahre nach Mori Ōgai, zur DEFA gekommen sein – vielleicht nicht ganz »frei«, denn laut Interview mit ihm (April 2020) betrachtete er sich als »Gast«: Nach dem Motto »When in Rome, do as the Romans do«, hatte er sich vorgenommen, das DEFA-System zu respektieren und sich zu fügen. Gewissen Zurückhalt gab es also von vornherein. Doch als die Dreharbeiten begannen und es zu Konflikten kam, kam der Regisseur Shinoda in ihm schon hin und wieder zum Vorschein, sodass der Gast Shinoda zurückgedrängt wurde.

Auch Kuni machte diesbezüglich einen relevanten Eintrag in seinem Tagebuch. Der Drehplan bot uns hin und wieder Stoff für Auseinandersetzungen. Dass das Bild 125, eine Dämmerungsszene, für die man bestimmte Lichtbedingungen brauchte, echtes Konfliktpotential hatte, war uns schon am Anfang der Zusammenarbeit klar. Etwa vier Wochen nach Drehbeginn – man hatte sich schon aneinander gewöhnt, sodass man so etwas wie ein Gefühl der Routine spüren konnte – spitzte sich die Lage zu. Der kritische Drehtag würde wegen Gewerkschaftsbestimmungen der DEFA-Studios (insbesondere das Schichtsystem) partout nicht so geplant werden können, um dem Kameramann Jürgen Jürges das Licht, das er brauchte, zu ermöglichen. Es wurde viel diskutiert, in diversen Konstellationen. Wir Assistenten der Regie- und Kameraabteilungen hielten es sogar für möglich, dass unser Kameramann je nach Ergebnis aufgeben würde, war er doch derjenige gewesen, der die Probleme dieser Koproduktion am meisten ausbaden musste. In dieser Stress-Situation schreibt Kuni: »Wir Japaner hätten die Grundhaltung, dass man sich letztendlich gegenüber »Ausländern«, also Nicht-Japanern und in dieser speziellen Lage den West- und Ostdeutschen, nicht behaupten könne. Die Ostdeutschen hätten Ausländern gegenüber eine gewisse Vorsicht, die Westberliner jedoch keine und insbesondere

gegenüber den Ostdeutschen absolut keine. Je mehr die Westberliner mit den Ostberlinern verbinde – die Sprache, das Aussehen, dieselbe Geschichte –, desto größer seien ihre Irritation und Ungeduld, dass man sich nicht verstehen und reibungslos zusammenarbeiten könne.«<sup>27</sup>

Ist die Haltung des Regisseurs, als »Gast« bei der DEFA einen Film zu drehen, ähnlich dieser Resignation der Japaner Nichtjapanern gegenüber, die Kuni an dem Tag verspürte? Den Eintrag dieses Tages schließt er mit der folgenden Bemerkung: »Die Westberliner sind die waschechten Kosmopoliten. Sie leben unter den Besatzern dreier Länder, den USA, Frankreich und Großbritannien in einer bunten Stadt mit Afrikanern, Asiaten, Türken, Südeuropäern, Indern und, und, und. Eine Stadt, die eingemauert ist und deswegen umso mehr das Bedürfnis zu haben scheint, international zu leben, als könnten sie so die Mauer sprengen.«<sup>28</sup>

Fast 32 Jahre nach den Dreharbeiten stelle ich Shinoda, nun 89-jährig und immer noch mit exzellentem Gedächtnis, Interviewfragen. Es scheint in ihm einen fast explosionsartigen Erinnerungsschwall ausgelöst zu haben. Dass *Die Tänzerin* in vielfachem Sinne ein außergewöhnliches Arbeitserlebnis in seiner langen, glanzvollen Laufbahn als Filmemacher war, steht außer Frage. Dieses Projekt jedoch sticht hervor, indem es in einem politisch und historisch einzigartigen Kontext stattfand. *Die Tänzerin* berührt den japanischen Regisseur im Nachhinein auf einer Ebene, die die Grenzen eines gewöhnlichen Filmemachens überschreitet. Er sieht unübersehbare Parallelen, die ihn nachdenklich stimmen:

– Die Ironie der Geschichte: Toyotaro lebt im preußischen Berlin, ahnungslos, dass eine Revolution bevorsteht und es bald untergehen würde, genauso wie Shinoda einhundert Jahre danach in der DDR einen Film drehte, unwissend, dass dieser Staat kurz vor einer Revolution stand und vor dem Aus war.  
– Mori Ōgai und Shinoda als Pioniere: Mori Ōgai war ein Vertreter Japans in einer Zeit, wo Japan noch ein fernes und »exotisches« Land für die Deutschen war, und er hat damals »sein« Deutschland mit außergewöhnlicher Einsicht erlebt, kennengelernt, bereist und begriffen. Die Fügung des Schicksals wollte es, dass Shinoda ein Jahrhundert später als erster japanischer Regisseur bei der DEFA einen Film machte – unter ständiger, neugieriger Beobachtung der DEFA-Mitarbeiter, so wie er es empfand: auch als ein Pionier. Shinoda hatte während dieses einmaligen Projekts stets größten Respekt vor der Aufgabe, als Filmemacher »sein« Deutschland im übertragenen Sinne zu bereisen und zu erleben, indem er sich während der Dreharbeiten immerwährend mit der Frage auseinandersetzte, wie er es begreifen kann.

Shinoda hat also in Berlin einen Film gedreht – in der geteilten Stadt, die einen markanten Teil der Geschichte des 20. Jahrhunderts symbolisiert. Dadurch hatte er die einmalige Chance, einem wichtigen Teil der Weltgeschichte nahezukommen, als sei er mitten in einer gewaltigen Riesenwelle der Geschichte gewesen; und das betrachtet er als eine der wichtigsten Erfahrungen seines Lebens. Einer der letzten Sätze seines Interviews lautet: »Meine Erfahrungen bei der DEFA brachten mich zu der Erkenntnis, dass Film wahrhaftig nicht innerhalb des Films existiert, sondern außerhalb.«<sup>29</sup>

**E.S.:** Die Importkommission des DEFA-Außenhandels nahm am 15. September 1989 den fertigen Film in den Importplan 1989 auf und kaufte ihn bei Durniok für 90.000 Mark mit den Auswertungsrechten bis 1995. Die Rechnung ging weiter an Progress für 133.175,10 Mark, plus Transport für 133,90 Mark der DDR.<sup>30</sup>

Im April 1989 wurde *Die Tänzerin* in Tokio uraufgeführt. Die Premiere in Ostberlin fand am 13. Oktober 1989 statt. Da war alles zu spät.

Hans-Erich Busch, Produktionsleiter, schreibt uns: »Im August 1989 wurde mir in der Auslandsabteilung des Studios unerwartet eröffnet, ich könne meinen Reisepass mit den nötigen Visa und Flugtickets für eine Reise nach Tokio abholen. Die japanische Produktionsfirma Herald Ace Inc. hatte über diplomatische Wege darauf bestanden, dass ich zum internationalen Tokioter Filmfestival eingeladen wurde. Hin- und Rückflug über Moskau, der gesamte Aufenthalt, einschließlich Hotel, war schon aus Japan organisiert und bezahlt.

So war ich 1989 der einzige Filmschaffende der DDR auf dem Internationalen Filmfestival in Tokio, wie mir der letzte DDR-Botschafter während des Eröffnungsempfangs im Vorbeigehen bestätigte. Was inzwischen in der DDR und u. a. in der Prager westdeutschen Botschaft geschah, las ich in einer englischsprachigen Zeitung. (...) Ein Jahr später, 1990, war ich wieder in Japan. Wieder vom DEFA-Spielfilmstudio an die Manfred Durniok Produktion ausgeliehen, die eine Koproduktion eines Fernsehfilms, diesmal mit NHK (der größten öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalt Japans), in Berlin und Tokio, Hiroshima und einigen kleineren Orten in Japan realisieren wollte. Für den 3. Oktober 1990 hatte ich mich in Tokio in einem Hotel morgens mit Manfred Durniok verabredet. Durch die Zeitverschiebung war es 00.00 Uhr in Berlin und in Tokio 8.00 Uhr. In Berlin wurde das Vereinigungsfeuerwerk gezündet. Während ich auf Manfred Durniok wartete, konnte ich die TV-Life-Übertragung in der Lobby des Hotels verfolgen.

Für dieses Filmvorhaben war ich mit meinem DDR-Pass nach Japan gereist. Zum 4. Oktober war ich ins bundesdeutsche Konsulat eingeladen. Dort erhielt ich

einen neuen bundesdeutschen Reisepass und bin wohl der einzige BRD-Bürger mit einem Pass, ausgestellt in Tokio am 4. Oktober. Meinen DDR-Reisepass mit Visa aus vielen osteuropäischen Ländern, aus Vietnam und Kuba bestaute der Konsulatsbeamte, musste ihn aber als ungültig abstempeln. In diese Länder hatte er noch nie reisen dürfen.«<sup>31</sup>

**A.H.:** Nach den Dreh- und Synchronarbeiten war ich im Frühjahr 1989 wieder zurück in Los Angeles, meiner Karrierewahlheimat sozusagen, unter der prallen südkalifornischen Sonne. Das Leben einer aufstrebenden, angehenden Drehbuchautorin in L. A. konnte fortgesetzt werden, fernab von dem grauen Ostberlin und dem eingemauerten, merkwürdigen Westberlin. Ich war nun wieder in meiner Wohnung im Bezirk Hollywood und doch schien mir Hollywood so weit weg, so fremd.

*Die Tänzerin* war so etwas wie eine Zusammenfassung meines Lebens, meines Werdegangs, wo alles, was aus mir das macht, wer und was ich bin, gebündelt wurde. Japanerin, teils irgendwie doch auch deutsch und amerikanisch, asiatisch und doch auch sehr westlich. Ein Literaturmensch (meine erste Ausbildung: Germanistin), also verbunden sowohl mit Ögais Werk als auch mit der deutschen Literatur, die so viel zu tun hat mit den Orten in der DDR. Die Problematik Ost-West, was das Thema des Romans »Die Tänzerin« ist, ist relevant für mich. Sehr sogar.

Ende Sommer 1989 verstaute ich meine Sachen in einem Mietcontainer in Los Angeles und ging nach Westberlin, um mir dort eine zweijährige Auszeit zu gönnen; vielleicht würde mir das helfen, mich zu zentrieren, mich danach wieder voll orientiert in der US-Filmindustrie zu behaupten. Etwa fünf Wochen nach meiner Ankunft fiel die Mauer, ich wurde in den Wirbelsturm eines Weltgeschehens hineingerissen. Alles änderte sich. Ich war gekommen, um Westberlin zu genießen, und war nun in der einstig geteilten Stadt, die weder West noch Ost war. Wie im Rausch erlebte ich die Zeit nach dem Mauerfall. Die Geschehnisse überfluteten meine Sinne. Das war mein allererstes persönlich erlebtes historisches Weltereignis. Es galt, alles aufzusaugen und ich tat dies begeistert, gierig und fasziniert. So sehr, dass ich nie nach Los Angeles zurückkehrte.

Aus meinem ersten und amerikanischen Drehbuch wurde eine SAT1-Produktion im vereinten Deutschland. Die Hauptrolle spielte nicht Meryl Streep.

Nach alledem, was wir durch *Die Tänzerin* erlebt haben – Evelyn hat zwei halbjapanische Enkeltöchter und ich habe einen halbdeutschen Sohn (ein »Mauerbaby«, gezeugt im November 1989). Nun leben und wohnen wir beide in Berlin, weder Ost noch West. Irgendwie cool und schön.

