

Gebhard Moldenhauer / Volker Steinkopff (Hrsg.)

**Einblicke in die
Lebenswirklichkeit der DDR
durch dokumentare Filme
der DEFA**



**Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg
2001**

Dieser Band entstand mit finanzieller Unterstützung der DEFA-Stiftung.

Redaktion:	Sandra Langenhahn
Verlag / Druck / Vertrieb:	Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (BIS) – Verlag – Postfach 25 41, 26015 Oldenburg Tel.: 0441/798 2261, Telefax: 0441/798 4040 e-mail: verlag@bis.uni-oldenburg.de

ISBN 3-8142-0784-X

Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung

Band 1

Die Schriftenreihe soll ein Forum für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den politisch-kulturellen Hinterlassenschaften der SED-Diktatur bieten. Dabei werden die Filme der DEFA im Mittelpunkt stehen. Dieses Filmerbe, das mit Gründung der DEFA-Stiftung im Januar 1999 in Berlin den Rang eines „nationalen Kulturerbes“ erhalten hat, stellt für politik- und kulturwissenschaftliche Forschungen einen außerordentlich bedeutsamen Quellenbestand dar. In der Mediathek der Universitätsbibliothek Oldenburg steht ein umfangreicher Bestand an Spiel- und Dokumentarfilmen der DEFA sowie weiteres Quellenmaterial zur Filmgeschichte der DDR für Lehre und Forschung zur Verfügung.

Worin besteht die Bedeutsamkeit dieses Erbes? Was zeigen die Bilder des Staatsmediums? Bilden sie die ideologischen Fiktionen eines totalitären Herrschaftssystems in seinen unterschiedlichen Erscheinungsweisen ab oder können sie Einblicke gewähren in die Lebenswelt der sozialistischen Gesellschaft? Darin ist die ganze Spannweite möglicher Fragen enthalten. Auf sie Antworten zu geben, wird Anliegen dieser Schriftenreihe sein. Sie steht Wissenschaftlern, Publizisten, Zeitzeugen, Studierenden und allen Interessierten offen.

Die Herausgeber

Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung

Eine Schriftenreihe der Arbeitsstelle
„DEFA-Filme als Quellen zur Politik und Kultur der DDR“
und des Bibliotheks- und Informationssystems
der Universität Oldenburg

Herausgegeben von:
Klaus Finke, Helmut Freiwald,
Gebhard Moldenhauer, Hans-Joachim Wätjen

Gebhard Moldenhauer / Volker Steinkopff (Hrsg.)

**Einblicke in die
Lebenswirklichkeit der DDR
durch dokumentare Filme
der DEFA**



**Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg
2001**

Dieser Band entstand mit finanzieller Unterstützung der DEFA-Stiftung.

Redaktion:	Sandra Langenhahn
Verlag / Druck / Vertrieb:	Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (BIS) – Verlag – Postfach 25 41, 26015 Oldenburg Tel.: 0441/798 2261, Telefax: 0441/798 4040 e-mail: verlag@bis.uni-oldenburg.de

ISBN 3-8142-0784-X

Inhalt

Sandra Langenhahn

Einleitung 9

Volker Steinkopff

Dokumentare Bilder – ein Beleg für stattgefundenes Leben? 13

Hans-Jörg Rother

Die Rückkehr der Geschichte 19

Vera Grüning / Sonja Imken

Alltagsrealitäten im Dokumentarfilm – WINTER ADÉ von
Helke Misselwitz, 1988 33

Barbara Chrisidis-Ephimiades / Monika Risse / Erika Salsieder

GUNDULA-JAHRGANG '58 – Portrait einer sozialistischen
Persönlichkeit 49

Marianne Knoop / Sandra Langenhahn

„... und das zwanzigste Jahrhundert kommt hier langsamer an
als anderswo in Deutschland.“ – Volker Koepps LEBEN IN
WITTSTOCK 73

Ralf Harhausen

Historische Filmanalyse von Lothar Warnekes
DIE BEUNRUHIGUNG (1982) 99

Dieter Wolf

Die Beunruhigung – konsequentestes Beispiel
dokumentarischer Stilistik im DEFA-Spielfilm 127

Peter Franzke

Die DEFA-Sammlung im Bibliotheks- und Informationssystem
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 143

Sandra Langenhahn

Auswahlbibliographie 147

Sandra Langenhahn

Einleitung

Im Mittelpunkt dieses Sammelbandes stehen studentische Arbeiten, die im Rahmen eines Seminars zum DEFA-Dokumentarfilm an der Universität Oldenburg unter Leitung von Gebhard Moldenhauer und Volker Steinkopff entstanden sind. Das interdisziplinäre Seminar „Die Verwendung filmischer Mittel des Dokumentarfilms im Spannungsfeld zwischen ideologischer Aufgabenstellung und persönlicher Botschaft der FilmemacherInnen“ erstreckte sich über zwei Semester, in denen nicht nur eine Filmsichtung und eine Einführung in die Kultur- und Filmpolitik der DDR erfolgte, sondern zudem den Studenten die Möglichkeit geboten wurde, sich ein Methoden- und Analyseinstrumentarium anzueignen. Dieses Instrumentarium befähigte die Studenten, sich selbstständig mit den einzelnen Dokumentarfilmen auseinander zu setzen und die Ansätze in eine fruchtbare Analyse zu überführen. Die methodischen Zugänge basieren vorrangig auf politikwissenschaftlichen und filmästhetischen Fragestellungen, die in der Erarbeitung zusammengeführt werden sollten. Den Lehrenden der Veranstaltung war es dabei besonders wichtig, der wissenschaftlichen Analyse zunächst die Artikulation des individuellen Erlebens dieser Filme voranzustellen sowie auftretende Fragen schriftlich zu fixieren. In einem nächsten Schritt wurden diese Eindrücke und Fragestellungen dann systematisiert und entsprechend den gemeinsam erarbeiteten Kriterien analysiert. Neben der Formulierung der ersten Eindrücke, die die Studenten von den einzelnen Filmen gewonnen hatten, informieren die Aufsätze zunächst kurz über den Filminhalt und die kulturpolitischen Rahmenbedingungen der Zeit ihrer Entstehung sowie das künstlerische Profil des jeweiligen Regisseurs. Sequenz- bzw. Einstellungsprotokolle geben Auskunft über die Filmstruktur und bilden die Grundlage für die Erschließung der Filmästhetik und der z. T. daraus ableitbaren politischen Intention der Dokumentarfilme. Trotz dieses gemeinsamen Kanons der Filmanalysen setzt jede Arbeit eigene Schwerpunkte und stellt so individuelle Interpretationsansätze vor. Die sich anschließenden Ausführungen Volker Steinkopffs be-

schreiben den Entstehungsprozess dieser Aufsatzsammlung aus der Perspektive der Lehrenden.

Den übergeordneten thematischen Rahmen dieser Publikation bildet der im Seminar gehaltene Gastvortrag „Die Rückkehr der Geschichte im Film der DEFA“ von *Hans-Jörg Rother*. Der Filmkritiker und Journalist beschreibt anhand des filmhistorischen Raums zwischen *SONNENSUCHER* (1958) und *DIE MAUER* (1990) den allmählichen Illusions- und Utopieverlust einer Gesellschaft, die von der Realität eingeholt wurde. Dabei geht er insbesondere auf das Selbstverständnis der Filmkünstler ein, ihre Träume und Sehnsüchte, die sie mit der Idee des Sozialismus und dessen gesellschaftlicher Ausprägung in der DDR verbanden. *Rother* beschreibt weiterhin den Weg, wie die Künstler sowohl der Staatsmacht als auch der Idee zu dienen versuchten und schließlich daran scheiterten.

Ausgehend von einer umfassenden Schilderung ihrer subjektiven Eindrücke zum Dokumentarfilm *WINTER ADÉ* (RE.: Helke Misselwitz, 1988) analysieren *Sonja Imken* und *Vera Grüning* zwei ausgewählte Porträts des Films. Dabei greifen sie Fragen auf, die sie zunächst persönlich bewegt haben, wenden sich anschließend den Aspekten der Filmgestaltung zu und bewerten ihre persönlichen Eindrücke auf Grund der analytisch gewonnenen Erkenntnisse neu. Als besonderes Verdienst des Films heben die Autorinnen die hohe Glaubwürdigkeit hervor, die nicht zuletzt aus der aufrichtigen Haltung der Autorin resultiere.

Monika Risse, *Erika Salsieder* und *Barbara Chrisidis-Ephimiadis* untersuchen den Film von Gitta Nickel *GUNDULA – JAHRGANG '58* aus verschiedenen Blickwinkeln. Anhand der Analyse der Filmstruktur und der filmkünstlerischen Gestaltungsmittel arbeiteten die Studentinnen die manipulative Wirkungsabsicht der Regisseurin differenziert und überzeugend heraus. Darüber hinaus erörtern sie den Zusammenhang zwischen dem im Filmtitel angeführten Geburtsjahr Gundulas (1958) und den im selben Jahr verkündeten zehn Geboten sozialistischer Moral von Walter Ulbricht. Kritisch bewertet werden gleichermaßen die im Film eingesetzte Friedensmetaphorik und deren Intention.

Die Lebenswirklichkeit der Textilarbeiterinnen aus Wittstock, die Volker Koepp in seinem Langzeitprojekt *LEBEN IN WITTSTOCK* dokumentarisch beschreibt, sind Gegenstand des Aufsatzes von *Marianne Knoop* und *Sandra Langenhahn*. Zunächst wird durch die Einbeziehung der sozial-historischen Situation die künstlerische Intention gedeutet. Dabei geht es weniger darum,

den realen Alltag dieser Arbeiterinnen zu rekonstruieren, als vielmehr um die von den Frauen vorgenommene Schilderung des Lebens- und Arbeitsalltags und um die Formung dieses Materials durch den Regisseur als Ausdruck seiner Wahrnehmung. In einem weiteren Analyseschritt wird die filmkünstlerische Gestaltung untersucht und auf diese Weise die Besonderheiten dieser künstlerischen Richtung des Dokumentarfilms herausgearbeitet.

Lothar Warnekes *DIE BEUNRUHIGUNG* (1982) steht im Mittelpunkt der letzten beiden Beiträge. *Ralf Harhausen* wendet sich drei möglichen „Lesarten“ des Filmes zu. Der Begriff der „Lesart“ steht hier für eine medienanalytische Auffassung vom Film als Text, welcher unter bestimmten Kriterien je nach Untersuchungsinteresse neu gelesen werden kann und muss. Als erste „Lesart“ werden die Hauptmotive der Filmhandlung untersucht und interpretiert, während sich die weiteren „Lesarten“ mit dem dokumentaren Stil und den im Film formulierten Lebensansprüchen und Sehnsüchten auseinander setzen. Im Anschluss führt *Dieter Wolf* als verantwortlicher Dramaturg dieses Filmes in die internen Diskussionen um den dokumentaren Spielfilm in den DEFA-Studios ein.

Ein Einblick in die DEFA-Sammlung im Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg soll sowohl über die Hintergründe der Entstehung dieses Archivs als auch über die Möglichkeiten der Nutzung informieren.

Die kommentierte Auswahlbibliographie am Ende stellt editiertes Quellenmaterial und weitere Sekundärliteratur zum DEFA-Dokumentarfilm vor.

Volker Steinkopff

Dokumentare Bilder – ein Beleg für stattgefundenes Leben?

I

Wenn ich die Bilder erinnere, die ich am 9. November 1989 bei der Öffnung der Mauer (am Grenzübergang Bornholmer Straße in Pankow) gesehen habe – aber nicht drehte – und dies heute vergleiche mit den Bildern, die meine Westkollegen damals drehten, so bekomme ich Zweifel, wie die Situation tatsächlich stattgefunden hat. Diese nunmehr zu Archivmaterial gewordenen Bilder erzählen mir etwas anderes als meine Augenzeugenschaft. In dem Archivmaterial sehe ich weinende oder vor Freude oder vor Staunen ergriffene Menschen. Tatsächlich aber erinnere ich mich an dumpfe Massen, die wie Zuschauer nach einem gewonnenen Fußballspiel gegen ein geschlossenes Eisentor drängen, es tatsächlich geöffnet bekommen und nun schnell raus wollen, um wieder, jeder für sich, seiner Wege zu gehen. Die große gemeinschaftliche Glückseligkeit sah ich nicht als den vorherrschenden Ausdruck dieser Szene.

Ich erinnere mich deshalb so genau, weil ich als Regisseur des DEFA-Dokumentarfilmstudios die Situation **ohne** Kamera betrachtete und mir sagte: Das musst du dir genau merken, jedes einzelne Bild, hier findet Geschichte statt, und zwar genau in dem Augenblick, wo diese bereits von den anwesenden Kollegen westlicher Sendeanstalten in Ausschnitte gebracht und zu künftigen Geschichtsbildern transformiert wird. Auch wenn diejenigen, die einzelne Bilder der Situation drehten oder fotografierten, diese aus der Wirklichkeit nahmen, lösten sie sie damit gleichzeitig aus ihr heraus, denn „*jeder Film verwandelt die Wirklichkeit in einen Text: Bewegung, Winkel, Brennweite der Kamera usw. sind textuelle Bedeutungsträger, die unsere Einstel-*

lung, unsere Sympathien und Abneigungen gegenüber dem Geschehen vorstrukturieren und lenken.“¹

Aber auch umgedreht hätte mir die Erinnerung einen Streich spielen können: Falls ich unter anderem emotional aufgeladene, appelative Bilder gedreht hätte, die dann aber ausschließlich aus der Vielzahl meiner gedrehten Einstellungen übriggeblieben und in einem Beitrag über die Grenzöffnung verwendet worden wären, so würde ich heute vermutlich auch an den verallgemeinerbaren Wahrheitsgehalt dieser exponierten, sehr emotionalen Bilder glauben.

II

Über das Phänomen der „Wiederkehr der Geschichte als Film“ schreibt Anton Kaes: *„Es scheint unheimlich: Je weiter sich die Vergangenheit zeitlich entfernt, desto näher rückt sie. Bilder unauslöschlich fixiert auf Zelluloid, in Archiven gespeichert und tausendfach reproduziert, lassen die Vergangenheit nicht vergehen; sie haben den Platz eingenommen, den früher Erfahrungen, Erinnerung und Vergessen innehatten. (...) Das Gedächtnis wird in dem Maße öffentlich und kollektiv, in dem individuelles Erinnern von diesen Bildern überdeckt und beherrscht wird. Durch Bilder ist die Geschichte demokratisiert worden, doch die Macht über die Geschichte ist in die Hände derer übergegangen, die diese Geschichts-Bilder produzierten. Kein Wunder, daß ein Kampf um die Organisation des öffentlichen Gedächtnis entbrannt ist.“*²

Verständige ich mich heute mit Studierenden über Bilder aus einem nicht mehr existierenden Land – einem Land, das (bis auf die wenigen Studierenden aus der DDR) die meisten von ihnen nie, auch nicht im Rahmen einer Reise, betreten hatten, so bedeutet das für mich, sowohl Medienanalyse als auch Erinnerungsarbeit zu betreiben.

Die Doppelrolle als Filmemacher, und damit auch Augenzeuge des DDR-Alltags, und als Lehrender für Medien (insbesondere Dokumentarfilm) an einer westdeutschen Universität kommt mir zugute für eine produktionsästhetische Perspektive auf die zu untersuchenden Filme. Für meine Rolle als Filmemacher in der DDR würde ich also Folgendes in Anspruch nehmen:

-
- 1 Kaes, Anton: Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film. München 1987, S. 185.
 - 2 Ebd., S. 5. (Während die Beiträge der Autoren in neuer Rechtschreibung verfasst sind, bleibt die alte Schreibweise in den Zitaten erhalten.)

Hätte ich bei der Grenzöffnung die historischen Bilder gedreht, wäre es mir während des Drehprozesses nicht möglich gewesen, diese Bilder in all ihrer Vielschichtigkeit und ihrem späteren Bedeutungswandel zu begreifen. „*Die Kamera verwandelt alles, was sie aufnimmt, in Vergangenes. Jeder, der filmt, nimmt dabei Abschied von den Dingen, die er vorm Objektiv hat, ob fiktives, inszeniertes Geschehen aufgenommen wird oder reales, öffentliches oder Geschehen, das wir filmend antreffen. Die Kamera ist unser Gedächtnis. Wenn wir Filmmaterial montieren, zu filmischen Bild-Ton-Sequenzen neu zusammensetzen, leisten wir Erinnerungsarbeit.*“³ Erinnerungsarbeit zum einen – Filmanalyse zum anderen, dazwischen liegt ein möglicher Weg für die Vermittlung von Erkenntnissen über Bilder der Geschichte als möglicher Verweis auf dieselbige.

„*Die Geschichte ist eine Erfindung, zu der die Wirklichkeit ihre Materialien liefert. Aber sie ist keine beliebige Erfindung. Das Interesse, das sie erweckt, gründet auf den Interessen derer, die sie erzählen.*“⁴

Die Bilder der Geschichte haben sich von deren Körper gelöst und ein Eigenleben entwickelt, das sich in der jeweiligen Rezeptionssituation verwirklicht. Auch der Augenzeuge und Analytiker als sezierender Pathologe vermag dieses nicht zu stören, wohl aber in Bezug auf die ehemals beabsichtigte und aktuell stattfindende Wirkung zu hinterfragen und damit präziser verstehbar zu machen.

III

Für die Studierenden der verschiedenen Fachrichtungen (Kunst, Geschichte und Politikwissenschaft), die sich untersuchend mit den DEFA-Filmen beschäftigen, war es nicht damit getan, diese Filme als Verweis auf die Geschichte lediglich zu benennen, sondern sie als solche zu erkennen. Erkennen heißt, sich mit den Gestaltungsmöglichkeiten von Filmen auszukennen und sie bei der analytischen Hinterfragung der Filme anzuwenden. Es ging uns in den stattgefundenen Seminaren neben den politikwissenschaftlichen Fragestellungen auch darum, Botschaften und Subtexte der Filme an der Verwendung von filmischen Gestaltungsmitteln festzumachen. Das bedeutete zunächst, sich jedesmal die Frage zu stellen, ob mit dem

3 Reitz, Edgar: Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962-83. Köln 1984, S. 127.

4 Enzensberger, Hans Magnus zitiert nach Kaes (wie Fußnote 1), S. 194.

Mittel der Zweck geheiligt werden soll oder ob wir an den Mitteln den Zweck erkennen können. Eine eindeutige Fragestellung – aus heutiger Sicht.

Im Produktionsprozess in der DDR sah das anders aus: Ging es doch in den meisten anspruchsvollen Dokumentarfilmen der DEFA darum, das Leben der Menschen im Lande zu zeigen, wie es alltäglich stattfindet und es gleichzeitig so aussehen zu lassen, wie es die Partei und Regierung wünschten, denn ausschließlich sie waren die Auftraggeber für alle Filme im Land. *„Die alte Frage (...): ‚Was machst du, wenn der Vater der Lüge dich nach der Wahrheit fragt?‘ war doch für viele Filmemacher auch in der DDR noch relevant.“*⁵ Ebenso steht heute neueren Medientheorien zufolge außer Zweifel, dass jedes mediale Produkt eine Konstruktion seines Schöpfers ist. Das allgemeingültige Ziel sozialistischer Filmkunst hingegen bestand darin, die sozialistische Wirklichkeit abzubilden, d. h. hier lag ein völlig anderes Kunstverständnis zu Grunde. Den Filmemachern, denen der konstruierte Charakter ihrer Filme durchaus bewusst war, kam dennoch diese Kunstauffassung zugute, da nur das Berufen auf die „Wirklichkeit“ ihnen die Legitimation gab, Filme aus ihrer Sicht zu drehen. Wären nämlich die Auftraggeber davon ausgegangen, dass es sich bei den Filmen um Konstrukte der Filmkünstler und nicht um „Wirklichkeit“ handelt, so wären die Filmemacher in beträchtliche Begründungsschwierigkeiten gelangt.

Diese dialektische Sichtweise war natürlich für die Studierenden nur bedingt möglich. Ein methodisch grundlegendes Herangehen war gefragt. Ich entwickelte eine Auswahl von Denkanstößen und Fragen, die wir nach dem ersten gemeinsamen Sehen von DEFA-Dokumentarfilmen im Seminar behandelten. Das, was dort ganz naiv und unmittelbar wahrgenommen wurde, war für die Beantwortung wichtiges empirisches Material.

Hier eine Auswahl von Fragestellungen:

- Entsteht das Gefühl einer „dokumentarischen Echtheit“?
- Findet Poetisierung von Personen, Situationen, Landschaft, Räumen usw. statt?
- Wenn ja: welche Funktion hat sie hinsichtlich der Aussage des Films?
- Bieten die Filme die psychologische Möglichkeit einer Identifizierung der Rezipienten mit den Protagonisten der Filme? Wie kommt diese zu Stande oder warum bleibt sie aus?

5 Steinkopff, Volker: Wir Dokumentaristen – Helfer der Partei. In: Kuturchronik Nr. 5/1996, Bonn 1996, S. 34-36.

- Was ist das Politische an den Filmen?
- Wie ist der Umgang der Regisseure und Regisseurinnen mit „kritischen Wahrheiten“?
- Dienen die Filme der gleichzeitigen Erfüllung sogenannter „gesellschaftlicher Ansprüche“?
- Wirken die Filme staaterhaltend, selbst wenn sie beispielsweise kritisch sind?
- Woran kann man festmachen, dass sie tatsächlich die gesellschaftlichen Verhältnisse kritisierende Dokumente sind?
- Zeigt sich die Gleichzeitigkeit von Anpassung und Widerstand als ein Phänomen in Dokumentarfilmen der DDR ?
- Inwieweit sind unsere Urteile von unserem Vorwissen und unseren Wertvorstellungen geprägt?
- Unterscheiden sich diese zwischen ostdeutschen und westdeutschen Studierenden, aber auch zwischen den sich ändernden Werten in den einzelnen Lebensabschnitten der Rezipienten?
- Was sagen die Interviews – auch über das Gesagte hinaus – tatsächlich aus?
- Was sagt oder was verschweigt der Kommentar?
- Welche Vermutungen haben wir über die Rezeption der Filme in der DDR, welche Hinweise geben entsprechende Quellen und wie bewerten wir diese?
- Welche Beziehung zwischen den Protagonisten vor der Kamera vermuten wir, und welche Bedeutung hat das für die Aussage des Films?
- Aus welcher Perspektive zeigt uns die Kamera, wenn auch ausschnittshaft, die Wirklichkeit?
- Kann man aus der Einstellung der Kamera die geistige Einstellung der Filmemacher erkennen?
- Mit welchen filmischen Gestaltungsmitteln, wie beispielsweise Schnitt, Off-Ton, Geräusche, Musik, Kommentarstimme, wird uns ein „authentisches Abbild“ von Wirklichkeit vermittelt?

Der bewusstgewordene Weg der eigenen Rezeption war also Ziel der Erkenntnis. Es ging nicht darum, die Filme als Beleg für das in der DDR stattgefundenene Leben zu werten, sondern darum, die Filme und ihren Kontext untersuchend verstehen zu lernen als etwas vielschichtig Konstruiertes, als etwas Brauchbares und Missbrauchbares für jedwede Zeit und jedweden Zusammenhang. Eines jedoch lässt sich immer herauskristallisieren, nämlich die

geistige Einstellung, die Betrachtungsweise, die menschliche Haltung, die Kameraeinstellung als Standpunkt der Autoren.

Hans-Jörg Rother

Die Rückkehr der Geschichte

„Die Rückkehr der Geschichte“ habe ich meine Betrachtung eines Dokumentarfilms aus dem Jahr 1990, eines Spielfilms aus dem Jahr 1958 und des filmhistorischen Raums zwischen beiden DEFA-Produktionen, und es soll hier allein um die ostdeutsche DEFA gehen, genannt. Kann denn die Geschichte überhaupt zurückkehren oder erst einmal ausbleiben? Ist sie ein Haupt, das man verhüllen und enthüllen mag, das Haupt der Medusa vielleicht, das Perseus aus Furcht vor dem leichenstarrten Blick der Augen nur im Spiegel zu betrachten wagte? Ist womöglich die Kinematographie, um gleich auch den griechischen Ausdruck zu benutzen, ein solcher Spiegel, in den wir in der schützenden Höhle eines Kinos oder auf dem gemütlichen Sessel unseres Wohnzimmers viel lieber schauen als in die Realität selbst? Wir alle verdrängen, um uns die Dinge zurechtlegen zu können, viele Lebensdetails; anders würden wir mit der Wirklichkeit kaum fertig werden oder zumindest nicht die Illusion hegen, wir könnten es.

Die Geschichte ist selbstverständlich immerfort da, wie die Zeit, die während dieses Vortrages abläuft, wie die Luft und die Naturstoffe, die wir verbrauchen, nur dass die Geschichte keinen Stoff darstellt, durch den wir uns hindurch fressen wie der Regenwurm durchs Erdreich, sondern eher eine Last, die wir über uns anhäufen, indem wir, stets integriert in eine Gesellschaft, einen Staat, eine Epoche, auf die oder jene Weise handeln. Man spricht ja auch von der Last der Geschichte, die eine Generation zu tragen habe. In der Jugend schüttelt man unwillig den Kopf über das „Werk der Väter“, später vielleicht schon über das Gebäude, das man selbst mit aufgerichtet hat. Sie merken, ich komme aus der DDR, was nun ein historischer, kein geographisch-politischer Begriff mehr ist.

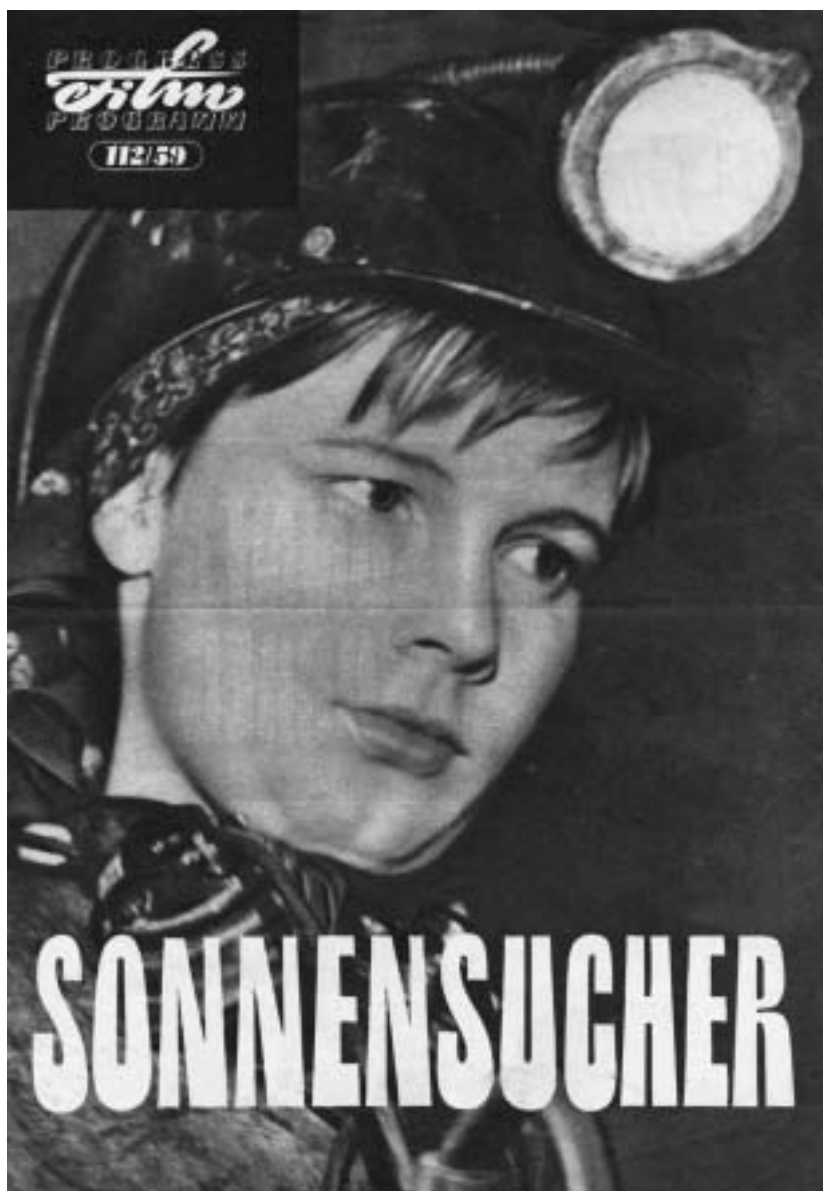
Sie merken es, weil Sie wissen, dass dort vier Jahrzehnte eigener Geschichte wie etwas Abgestorbenes hinter den Menschen liegen. Eine Stunde Null ist durch die Wende 1989/90 eingetreten, wie sie ein Westdeutscher nach 1945

nie erleben konnte, auch nicht 1968. Um Geschichte weiß, wer einmal eine jähe Zäsur erlebte, was nicht bedeutet, der dabei erlittene Schock würde für immer hellsichtig machen, das Gegenteil mag der Fall sein, man kann auch für immer erblinden von so viel plötzlicher Helligkeit. Aber die flott heraus geschriebene These vom „Ende der Geschichte“, eine Idee Francis Fukuyamas, die im Grunde eine These Hegels aus der Zeit von Napoleons vorübergehendem Siegeszug durch Europa wiederholt, vermag wohl niemanden zu überzeugen, der diesen Erfahrungshintergrund besitzt. Selbst wer krachend die Tür der Vergangenheit hinter sich zuschlagen wollte, müsste bald einsehen, dass er nur eine lose Klinke in der Hand hält und die Vergangenheit nicht einfach demontiert, weggeräumt, zu Sand vermahlen werden kann, wie Sie es in Böttchers Film mit der Mauer geschehen sahen.

Fahren Sie mit einem Geigenzähler in der Tasche ins Erzgebirge, halten Sie auf einer beliebigen Straße an und registrieren Sie das heftige Ausschlagen des Zeigers. Die gesamte Region ist verstrahlt. Die SONNENSUCHER, denen Sie in Konrad Wolfs Film begegnet sind, haben, von hehren Absichten bewegt und nach Sonderrationen schielend, nicht dem Glück, was immer das sein mag, sondern der Bedrohung für sich und ihre Kindeskinde den Boden bereitet. Doch nicht die Böden, die Gebäude und die Luft sind nur verstrahlt, die Zerfallsprodukte wirken in jedem nach, und die lieben Westdeutschen, „Brüder und Schwestern“ hieß es einmal, können nicht die Ärzte am Krankenbett Ostdeutschlands sein. Es bedarf da überhaupt keines ärztlichen Ratgebers, sondern neuer Geschichte, die allein, nicht die Zeit, die Wunden heilen kann oder sie zumindest verharschen lässt, während sie neue aufreißt.

Ich strapaziere Ihre Geduld, da Sie doch gekommen sind, etwas über die Wiederkehr der Geschichte im Spiegel von Filmen zu erfahren. Übrigens können Sie die gesamte Geschichte der DDR aus diesen beiden unikaten Werken, dem von Konrad Wolf und dem von Jürgen Böttcher, herauslesen. Gewiss ist jeder Film, jeder Roman, jedes Gemälde etc. ein unikates Produkt seines Schöpfers oder sollte es zumindest sein, diese beiden sind es aber auf besondere Weise. Der eine Film handelt, neun Jahre nach der Staatsgründung gedreht, vom Anfang und Aufbau der DDR, der andere, 1989/90 in deren letzten Lebensmonaten geschaffen, von ihrem Ende, und beide benutzen dazu eine höchst angespannte, gepresste Darstellungsweise.

Erinnern wir uns zuerst, wie Böttcher und sein Kameramann Thomas Plenert auf die friedliche Besetzung der Mauer, ihre Umwandlung in Souvenirstücke



Konrad Wolf: „Sonnensucher“ (1958)

(Foto: Filmprogramm)

und Bauschutt und auf die Schamanentänze der internationalen Jugendszene vor der durchlässig gewordenen Betonwand schauen. Der Film blickt dem Treiben mit lebhaftester Anteilnahme, einer Sie vielleicht schon plagenden Ausdauer und einem hartnäckigen, beunruhigenden Schweigen zu. Man hört den Regisseur zwar einige Male, besonders am Anfang, die mit Meißel und Hammer angerückten Mauergäste etwas fragen, aber das sind nur beiläufige Wortwechsel. Dem Freilichtereignis, das wochen- und monatelang auf der Topliste der europäischen Events ganz oben stand, hat er nichts hinzuzufügen. Der Vorgang spricht für sich, könnte man die Sache abtun. Aber nichts spricht für sich, und jedes Schweigen hat seine Ursache.

Aber ist Schweigen das richtige Wort? Handelt es sich bei der filmischen Stille, in die nur das Originalgeräusch dringt, nicht vielmehr um Sprachlosigkeit? Die Faszination, die von den Graffiti auf der Westseite des einst als „antifaschistischer Schutzwall“ deklarierten Antibauwerks, der Begriff „Bauwerk“ verbietet sich von selbst, auf den Regisseur und Maler Böttcher-Strawalde (Pseudonym) ausgeht, dieses Gebanntsein von den Zeichen einer anderen, eben der ausgesperrten Lebenswirklichkeit ist das Pendant zum Schweigen des Regisseurs über die Leute aus dem Osten, seine Landsleute, die entschieden westwärts drängen und sich nicht lange an der Mauer aufhalten. Sie mussten sich von ihr ja achtundzwanzig Jahre aufhalten lassen.

Wer einige der vorangegangenen Filme Jürgen Böttchers kennt, kann mich leicht eines Besseren belehren. Wie kaum ein anderer seiner Regiegeneration und stilbildend für den besseren Teil des DEFA-Dokumentarfilms war Böttcher lebhaft an den „arbeitenden Menschen“, wie man in jener Zeit sagte, an Leuten in Arbeitssituationen interessiert. Ohne ein Wort hinzuzufügen, hat er Rangierern auf dem Dresdener Güterbahnhof zugeschaut (RANGIERER, 1984), nicht minder intensiv den Frauen in einer Betriebsküche (DIE KÜCHE, 1987), hellwach für den Rhythmus ihrer Tätigkeit tagaus, tagein. Er konnte sogar die antiken Statuen im Berliner Pergamonmuseum und die Insassen des Tierparks in Berlin (TIERPARKFILM, 1967), das waren Auftragsarbeiten, geduldig beobachten. Beim Anblick der harmlosen jungen Menschen, die einander im Schatten der zerfallenden Mauer finden, tauchen freilich auch weniger harmlose Erinnerungen auf.

Man mochte es ihm angetragen haben, aber das Thema behagte ihm auch, dass Böttcher 1967, kurz zuvor hatte er einen betriebsamen, engagierten Sekretär seiner Partei porträtiert (DER SEKRETÄR, 1964), ein großzügig ausgestattetes, perfekt inszeniertes Treffen der Freien Deutschen Jugend in

Karl-Marx-Stadt (WIR WAREN IN KARL-MARX-STADT, 1967), heute wieder Chemnitz, abbildete. Jugendliche, zumeist Lehrlinge wohl, scharen sich da in einer Episode fotogerecht um einen ausgesuchten Arbeiterveteranen in dessen Wohnstube und hören, was sie schon gehört haben: wie schwer der Anfang war, wie richtig der Weg heute ist. Damals träumte noch Ulbricht, Honeckers Vorgänger, träumten junge Genossen wie Böttcher vom Überflügeln der westdeutschen Industrieproduktion durch die ostdeutsche, von der baldigen Überlegenheit des sozialistischen Lagers, ein bezeichnender Begriff, auf allen Gebieten. Da waren in der Sowjetunion schon von Breschnew die Ressourcen zum Verbrauch freigegeben, bald sollte Honecker dafür in der DDR das Zeichen geben.

Dem Pflichtteil mit Veteranentreffen, Parade vor der Staatsführung, mit dem so genannten Parlament der FDJ folgte die Freizeit in linder Frühlingsluft. Die Jugend freut sich aneinander und Böttcher an ihnen. Eine gänzlich zukunfts zugewandte, von ernstem Pathos durchdrungene Fröhlichkeit kommt auf, ein Idyll entsteht, in dem die Veteranen und die „Hausherren von morgen“, wie eine Losung jener Zeit die Jugend hoffnungsvoll apostrophierte, die führenden Genossen auf der Tribüne und das mit Sonderzügen herangeschaffte Fußvolk neben den Abgesandten der „Jugend der Welt“ eine lockere, klassenlose Gemeinschaft bilden. Die Meckerer vom westdeutschen SDS, die aus Neugier auf den Arbeiter- und Bauernstaat gekommen waren und denen die ganze organisierte Richtung nicht passte, die vom jugoslawischen Selbstverwaltungsmodell redeten und sich auf den langen Marsch durch die Institutionen vorbereiteten, durfte bzw. mochte Böttcher nicht sehen, geschweige denn drehen. Aber er vermied es auch, die Jungen und Mädchen in den Blauhemden nach dem Woher und Wohin und überhaupt nach ihrer Meinung zu fragen. Die Antworten hätten der zielsicheren Stilisierung des propagandistischen Ereignisses vermutlich im Wege gestanden.

Böttcher trug einen starken Glauben in sich, was in jener Zeit noch nahe lag. Aber sehr populär war die angestrengte, eine kritische Widerrede ausschließende Hoffnung nicht, und Böttcher musste wissen, dass die Teilnehmer des Pfingsttreffens in Karl-Marx-Stadt erst dann aufatmeten, wenn sie den die Aufsicht führenden Begleitern endlich entronnen waren. Er konnte die Verlegenheit beim Gespräch mit den Veteranen nicht übersehen haben, diese einstudierte Szene, und musste wissen, dass er sich zum Narren der Ideologen machte, wenn er die inszenierte Wirklichkeit als ein hohes authentisches Ereignis ausgab.

Böttcher war nicht naiv, aber er meinte, der organisierte Rahmen werde von echter, zukunftsweisender Fröhlichkeit ausgefüllt. Immer wieder malte er, mit bewundernswertem Stilwillen, ein aus Solidarität und parteilicher Entschlossenheit geformtes Idyll aus, in dem er schon die Morgendämmerung der kommunistischen Gesellschaft zu erblicken meinte. Doch es war nicht der Morgen, es war das Abendlicht der kommunistischen Bewegung. Nur die Mauer, in deren Nähe, in Berlin also, man die Treffen erst später einzurichten wagte, nur dieses nach innen gerichtete Bollwerk mit ihren Selbstschussanlagen hielt das zweifelhafte Idyll zusammen. Nun aber, 1989/90, wird sie vor den Augen des gelähmten Filmautors zerlegt und die Leute lugen durch die Ritzen, klettern durch die ersten Öffnungen, jubeln beim Anblick der Segmente und die Grenzsoldaten sehen verlegen lächelnd zu, wie ihre berufliche Zukunft verlorengeht.

Sie werden innerlich schon lange mit dem Einwand warten, dass „Die Mauer“ ja nicht nur ein Dokument vom Zerbröseln des gefürchteten Baues und von der freudentaumeligen Mischung der Welten ist, die besonders am Brandenburger Tor, das für jeden Grenzübertritt geschlossen war, voneinander getrennt gewesen waren, sondern auch eine nachdrückliche Erinnerung an die Vorgeschichte dieses Platzes und der Straße Unter den Linden, zumindest soweit Filmdokumente sie belegen können. Böttcher schweigt ja nicht zu alledem, was da an hochgestimmtem Chaos über die DDR-Grenze und damit über die DDR hereinbricht. Er mahnt, schweigend und doch beredt genug, die Gewalt nicht zu vergessen, die sich an dieser Stelle manifestierte. Des Kaisers Ulanen reiten durch das Tor, von Hitlers Fackelträgern gefolgt. Die Rote Armee setzt hier, die Aufnahme mag gestellt sein, den zudem aus Symbolgründen wichtigen Sturm auf den ausgebrannten Reichstag an und stellt dann eine Verkehrsreguliererin vor das Tor, bis die sowjetischen Truppen genügend Ortskenntnisse gesammelt haben. Sie sollten dafür fast fünf Jahrzehnte Zeit haben. Die DDR aber wünschte überhaupt keinen freien Verkehr zwischen Ost und West, nicht allein an diesem Grenzabschnitt. Bei Gelegenheit des Mauerbaus sieht man einmal, wie auch auf den Bildern von 1945, den ratlosen kleinen Mann, die weinende winkende Frau, die Opfer und beim Zapfenstreich vor der „Neuen Wache“ die zum Zuschauen bestellten Leute. Die Mauer bietet Böttcher zu diesen Rückblenden eine verblüffend passgerechte Projektionsfläche, einen Background für die Bilder der Gewaltherrschaft, die von hier über Deutschland wie über Europa hereinbrach oder an diesem Ort exportiert wurde und darum auch der gewaltlosen Implosion fähig war.

Mit der Maueröffnung am deutschen Schicksalstag, dem 9. November, beginnt an diesem Ort ein monatelanges Fest, ein Triumph der Jugend vor allem, die das Bollwerk für Souvenire ausschachtet, es als Folie für eine Verbrüderung international benutzt und nicht mehr unter Aufsicht gestellt werden kann wie bei den Weltfestspielen und anderen organisierten Jugendtreffen. Ist die Grenze einmal offen, müssen sich Partei und Regierung in ihre Machtlosigkeit schicken, und indem sie freie Wahlen nicht absagen können, geben sie das Zepter bereits aus der Hand. Die Tage des Glücks sind leere Seiten im Buch der Geschichte, befand Hegel. Der Tag der Maueröffnung bedeutete das Ende der DDR-Kunst, die im Lobpreis des Kampfes für eine Vision, eben die Brüderlichkeit und Gleichheit, ihre Bestimmung sah und dies nicht aus Opportunismus, sondern aus freien Stücken und glaubensvollem Herzen.

Nun wissen wir auch, weshalb die Mauer in Böttchers Film vom Schweigen umgeben ist. Das Schweigen verbirgt die Resignation, die Freude ahnt den Mangel an Grund, die Begeisterung ist gewarnt. Nur wer jung ist und sich noch dem Tag hinzugeben vermag, wird an einer Stätte der Gewalt nicht von Gespenstern heimgesucht. Böttcher kann nicht zu ihnen gehören. Wer auf einen Idealzustand der Gesellschaft aus ist, hat verloren, wenn er die Werkzeuge aus den Händen fallen sieht, zu denen allerdings auch viele Schlösser, Riegel und die Notizbücher der Spitzel gehörten: Die bis gestern Eingesperrten stürzen, an keinen Sozialismus mehr glaubend, an der Mauer vorbei, man sieht es in einer der eingeblendeten Dokumentaraufnahme, in die Welt des freien Konsums und gewiss auch der Bürgerrechte; währenddessen bemächtigen sich die Neugierigen aus dem Westen der zum Abriss freigegebenen Betonwand. Da müssen nun leider auch die schönen Graffiti-Welten zu Bruch gehen. Die böse Mauer hatte manch westlichen Biotop vor kalten Ostwinden geschützt. Mit der kostenfreien, wenngleich anstrengenden Inbesitznahme kleiner Stücke des verruchten Mauerwerks hielt man sich schadlos. Andere sollten nicht ganz so sorgenfrei davonkommen, als sie, etwas später und juristisch einwandfrei, für den Spottpreis von einer DM gleich ein aus weltlicher Sicht marodes Industrieunternehmen an den Hals gehängt bekamen.

Es ist mit der Mauer auch etwas verloren gegangen, Sie können es Wahnsinn oder geschundene Hoffnung nennen, und damit hat der Film SONNENSUCHER von Konrad Wolf zu tun, besonders wenn wir ihn vor dem Hintergrund der letzten Kinoarbeit des aus dem sächsischen Frankenberg gebürtigen Malers

Böttcher-Strawalde sehen. Konrad Wolf wurde zwar im baden-württembergischen Hechingen geboren, aber seine Heimat sah er eher in Moskau, wohin sein Vater, der Dramatiker und Arzt Friedrich Wolf, 1933 mit seiner Familie emigrierte. Die Orte der Jugend prägen die spätere Perspektive entscheidend und die sowjetische, besser gesagt: die russische Welt wollte Konrad Wolf bis zu seinem frühen Tod 1982 eine verehrungswürdige bleiben, was auch immer dort für Untaten verübt wurden. Denn dort begann, lange Zeit mochte Konrad Wolf so gedacht haben, mit dem Jahr 1917 der Weg in die lichte kommunistische Zukunft. Das war nicht allein Wolfs Überzeugung. Hätten die Bolschewiki 1917 wie einst die Jakobiner in Frankreich eine neue Zeitrechnung eingeführt, die mit diesem Ereignis anhebt, würden sie auf allen Kontinenten ein Beifallstosen unter ihren Anhängern und Sympathisanten geerntet haben.

In SONNENSUCHER, Wolfs bereits vierter Spielfilm, finden Sie nichts weniger als die verdichtete Glaubenswelt der DDR vermischt mit Partikeln der Realität: die in immer neuen Kampagnen forcierte Überzeugung, mittels mehr Arbeitsanstrengung die Fortexistenz des Staates ökonomisch zu sichern, die Abhängigkeit von der sowjetischen Administration, wie sie sich an der Auführungsgeschichte dieses Films noch erweisen sollte, die Schürung des schlechten Gewissens und den Geist einer gewissenlosen Politbürokratie, wie sie der Parteisekretär mit dem bezeichnenden Namen Weihrauch verkörpert. Vor allem sehen Sie, dass kurz gesagt eigentlich nichts klappt, dass Ratschläge gutwilliger Fachleute ausgeschlagen werden, aber der daraus entstandene Schaden, ein Grubenunglück, die verschworene, um nicht zu sagen verschwörerische Gemeinschaft nur noch fester zusammenführt. Die Mangelwirtschaft bringt die gewünschte Situation moralischer Bewährung von selbst hervor. Das Land gebietet Helden und Abenteurer. Ein der Hochrüstung dienendes Bergwerk verwandelt die Menschen zu Demiurgen einer neuen Welt. Das Szenarium von Karl-Georg Egel und Paul Wiens bedient den Geist der 1958 schon in die Erinnerung abgesunkenen Anfangszeit der DDR mit einer abgehackten, stichpunktartigen Redeweise der Figuren. Die Sprache verkürzt sich zum Kommandowort, zum Notruf auch, lebt aus dem Widerspruch der Gefühle, die nirgends ausschwingen dürfen. Arbeit wie Privatleben stehen unter dem Diktat einer ökonomischen wie moralischen Soll-erfüllung, die klare Prioritäten setzt. Da müssen die Neigungen sich beugen, Arbeit und Zuhause haben nur provisorischen Wert und sind Stationen der permanenten SCHLACHT UNTERWEGS, wie ein sowjetischer Film aus dem Jahr 1962 hieß. Aber gerade das Vorläufige, Abenteuerliche reizt die Prota-

gonisten, obwohl die wilde Anstrengung sie auch zerbrechen könnte, reizte ebenso den Regisseur und die Autoren, die zuvor und danach ihre Geschichten besser abzurunden verstanden und auf diesen angespannten Stil nicht bestehen konnten. Hier aber nahmen sie auf ihr Publikum keine Rücksicht und schufen aus freien Stücken einen puren Gesinnungsfilm, in dem die eigene Leidenschaft sich mit der des Stoffes verband und ihm die gewünschte vorwärts weisende Form verlieh. Das Publikum, auf das der DEFA-Film allen Legenden zum Trotz durchaus Rücksicht zu nehmen hatte, würde eine solche dramatische Ansprache auf Dauer nicht honoriert haben.

„Und es muss uns doch gelingen“. Die Verszeile aus der Becherschen Nationalhymne der DDR könnte SONNENSUCHER als Motto voranstehen. Das Ziel lässt keine Kompromisse zu. Wer Abstriche zu machen versucht, sieht sich der Gefahr ausgesetzt, als ein Saboteur verdächtigt zu werden. Da hört auch die Gemütlichkeit des Obersteigers König auf, Erwin Geschonnek spielt ihn, Wein, Weib, Gesang und scharfer Ideologie zugetan. Die sowjetischen Berater, zu der Zeit noch die uneingeschränkten Herren des später in eine deutsch-sowjetische Aktiengesellschaft umgewandelten Wismut-Betriebes, ein Staat im Staate der DDR, verkörpern den Geist der Weltgeschichte, der eine rote Fahne voranweht. Stoppt die Uran-Förderung, gerät der Weltfrieden in Gefahr, kann der Sozialismus nicht mehr verteidigt und schon gar nicht, dies war ja zumindest bis zu Chruschtschows Atomraketen auf Kuba das Ziel, der imperialistische Gegner in die Knie gezwungen werden. Man soll nicht meinen, dass die im Westen hervorgekehrte Bedrohung aus dem Osten bloße Propagandalüge gewesen wäre und der „friedliebende Osten“ stets eine defensive Militärdoktrin verfolgt hätte.

Aber so unerbittlich die sowjetischen Offiziere sind oder sein müssen, so klug, fürsorglich und weit blickend muss man sie doch auch nennen. „Ihr werdet glücklich sein. Denn euer Weg, der unser aller Weg ist, hat erst begonnen“, tröstet der in seine Heimat aufbrechende Sergej das Mädchen Lutz, das für so viel Verheißung dankbar sein darf. Seit Kriegsende ist es nur herumgestoßen worden, jedermann wollte es benutzen, aber das zählt nicht, denn durch den Krieg sind alle schuldig geworden, abgesehen von den kommunistischen Häftlingen der KZ.

Die Anstrengung, die sich die Figuren auferlegen und die der Film mitträgt, ist Teil des Wahnsinns einer Zeit, die auch im Westen Hysterien ausbrechen ließ. Der Anspruch auf das Gewaltmonopol durchbrach alle vernünftigen Begrenzungen. Darum mussten die Rosenbergs, ob sie nun unschuldig oder

wirklich in Spionage verstrickt waren, sterben. Immer unternahm der Westen rechtzeitig etwas, das von Aufständen gegen die Gewalt, dem Wahnsinn im Osten ablenkte: zwei Tage nach dem Juniaufstand 1953 in Berlin und anderen ostdeutschen Städten durch die Hinrichtung der Rosenbergs, im Oktober 1956 durch die Suezkrise, die den Hilferuf des rebellierenden Ungarn über-tönte. Der Film SONNENSUCHER widersetzt sich dem Machtkalkül des 20. Jahrhunderts in keiner Weise, er nimmt es als Chance für einen dicken Schlussstrich unter die bisherige Geschichte noch gern in Kauf. Er muss aber seine Personage weitgehend auf den Kreis der Kommunisten reduzieren, die in dieser, die atomare Hochrüstung bedienenden Arbeit eine geschichtliche Mission erblicken. Spätere literarische Versuche, die auf die tatsächlichen Lebensverhältnisse in jenen Jahren bei der Wismut zurückkommen, werden von der Zensur unterbunden. Erst nach der Wende konnte Volker Koepp über die jahrzehntelangen Folgen des Uranabbaus für das Erzgebirge einen abendfüllenden Dokumentarfilm (DIE WISMUT, 1993) drehen, in dem einer der ältesten noch lebenden und natürlich gesundheitsgeschädigten Kumpel den Satz sagt: „Die Wismut war von Anfang an ein Irrtum.“

Ein Irrtum war auch Wolfs Film und die forcierte Ideologie, die ihn trug. Als SONNENSUCHER nach vierzehn Jahren Wartezeit, die auf sowjetischen Einspruch zurückging, im DDR-Fernsehen gesendet wurde, lag die manichäische Epoche des sozialistischen Glaubens schon weit zurück. In einer Phase des mit Honeckers Machtantritt verkündeten, nie verwirklichten Liberalismus überbrachte der Film eine Botschaft von gestern, die niemandem mehr weiterhalf. Die Geschichte hatte sich längst wieder in Erinnerung gebracht, im Werk von Konrad Wolf unter anderem mit der Verfilmung von Christa Wolfs Roman DER GETEILTE HIMMEL aus dem Jahr 1964 und seine autobiografische Kinoarbeit ICH WAR NEUNZEHN aus dem Jahr 1968. Wolf war zu sehr Realist, um die Spannungen zwischen seiner Glaubenswelt, die er in der Jugend in sich aufgenommen hatte, und der Realität zu übersehen.

1980, mit SOLO SUNNY, konstatierte er das Scheitern der individuellen Entfaltungsansprüche an den realsozialistischen Verhältnissen, deren Verwalter sich nicht genug rühmen konnten, „alles für das Wohl des Volkes“ zu tun. Man könnte in der Chansonsängerin Sunny eine Tochter der zur Wismut verfrachteten Lutz erkennen. Mit ihrem Verlangen nach einer eigenen Rolle und damit einer anderen als der ihr zugewiesenen wird sie von der pragmatisch eingerichteten Gesellschaft, die mit ihren Beschwörungen der Ideale sich selbst betrügt, keineswegs gebraucht. Nun aber tröstet kein sowjetischer

Genosse die Verlassene mehr auf die lichte Zukunft. Die Wismutkumpel von gestern oder deren Söhne sitzen in feinen Anzügen in der Bar und schauen der Sängerin, die alles in diesen Auftritt gelegt hat, schmatzend auf den Mund.

Den mit großen Worten aufgewachsenen Menschen ist 1980 in diesem Sozialismus speiübel geworden, aber dieses Gefühl kann nach dem Abbau der Mauer leicht wiederkehren. 1989 könnte eine Sunny wohl die alten Genossen, die Böttcher einst in Karl Marx Stadt andächtig ins Bild setzte, ihr Begrüßungsgeld abholen sehen. Selbst wenn es Einzelne aus Stolz noch unterließen, ein halbes Jahr später gaben sie alle, das hätten sie nie, das hätte kaum jemand gedacht, die letzte Mark der DDR für eine Deutsche Mark oder eben, ab einer bestimmten Grenze, für fünfzig Pfennige endgültig aus der Hand. Die Geschichte war zurückgekehrt, indem sie den diktierten Versuch, aus der deutschen Geschichte auszusteigen, für Geschichte erklärte. Doch so schnell wie der Sprung an den verdutzten Grenzen vorbei ins Freie, wie es die Dokumentaraufnahme in Böttchers Film zeigt, sollte es nicht gelingen, die DDR hinter sich zu lassen. Geschichte wirkt durch ihre Folgen lange fort.

„Was verloren ging“ – so hätte ich meinen Vortrag auch nennen können. Der Wiedergewinn der Realität setzte den Verlust der Illusion voraus, einen Schlussstrich unter die bisherige deutsche Geschichte, die Menschheitsgeschichte sogar, ziehen zu können, den Verlust der eschatologischen Hoffnung. Zwischen SONNENSUCHER, der die propagandistischen wie auch die konventionellen Anfänge der DEFA hinter sich weist, und Böttchers Finalwerk DIE MAUER liegen ein Dutzend Spiel- und zunehmend gewichtige Dokumentarfilme, die die Desillusionierung vorantrieben, ohne den Glauben an die rettende Utopie schon völlig preiszugeben. Die Enttäuschungen werden heftiger, die Partei schreitet ein. Auf dem 11. Plenum vom Dezember 1965 wird de facto eine ganze Jahresproduktion der DEFA für schädlich erklärt und in den Tresor gesperrt. Das lässt die Zuversicht noch mehr absinken. Am Ende herrscht die Tonart müder Resignation vor. Sie können sie am Werk Frank Beyers, Lothar Warnekes, Roland Gräfs, Rainer Simons, von Ulrich Weiß und Siegfried Kühn ablesen.

Für die Regisseure und ihre Autoren bleibt die Welterlösungsidee aber gültig, auch dann, wenn sie in verklausulierten Geschichten gegen sie und deren Verwalter polemisierten. Siegfried Kühn zum Beispiel erfährt für seine scharf ironische Eisenbahnerkomödie DAS ZWEITE LEBEN DES GEORG FRIEDRICH WILHELM PLATOW, 1973 fertig gestellt, viel Unbill, der Film darf in

den Medien nicht besprochen werden. Kühn weicht auf historische Stoffe aus, wie die schöne Goethe-Novelle *DIE WAHLVERWANDTSCHAFTEN* (1974) oder ein Stoff aus der jüngsten deutsch-jüdischen Geschichte, *DIE SCHAUSPIELERIN* (1988), aber er weicht nicht von der Stelle, von „diesem besseren Land“, wie in den Sechzigerjahren eine respektable Gedichtanthologie, eine zum zwanzigsten Jahrestag der DDR gezogene Zwischenbilanz der ostdeutschen Lyrik, hieß. Als ihn kein Zensor mehr behinderte, fand Kühn erst keinen Verleiher mehr für einen schon fertig gestellten Film, dann keinen Produzenten für neue Projekte. Die Künstler, oder viele von ihnen, verloren ihre Firma, ihren Verleih, ihr Publikum, den Boden unter den Füßen.

WINTER ADÉ hieß der Dokumentarfilm, den Helke Misselwitz 1988 fertig stellte. Er sollte die Erstarrung diagnostizieren, die das Land lähmte und vor allem junge Leute dazu brachte, den Sprung auf den in die Bundesrepublik abfahrenden Sonderzug zu riskieren. Der Film spiegelt schwierige Situationen von Frauen, die Regisseurin hatte selbst viel Behinderung, viele Schwierigkeiten hinter sich. Sie müssen bedenken, dass Dokumentarfilme wie *WINTER ADÉ* oder Winfried Junges 1961 begonnene Dokumentation einer Schulklasse im märkischen Golzow für den Mangel an öffentlicher Diskussion entschädigen mussten und jede Kritik von einem wachen Publikum, das sich über die wirklichen Zustände verständigen wollte, hoch honoriert wurde.

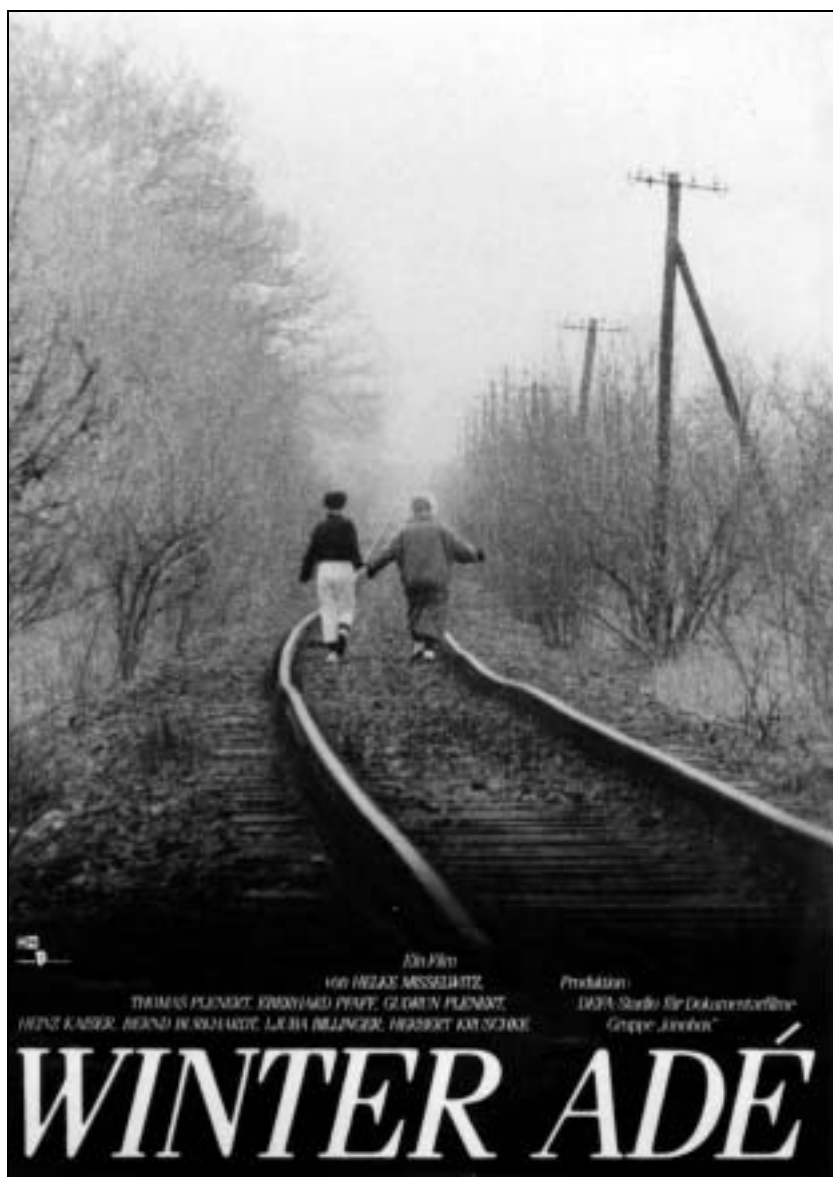
Die Befangenheit vieler Künstler im Glauben an den sozialistischen Fortschritt, dessen Ausbleiben sie konstatieren mussten, offenbarte dagegen erst ein Blick von außen: Marcel Ophüls Fernsehdokumentation *NOVEMBERTAGE*. Ophüls konfrontierte darin u. a. Stephan Hermlin, der sich am 13. August 1961, dem Tag des Mauerbaus, wohlgenut an den Grenzsicherungsanlagen hatte filmen lassen, mit einer Mitverantwortung für Mauer und Stacheldraht. Dieser Frage hatten die meisten zuvor ausweichen können. Die befestigte Grenze bildete die stillschweigende oder mit Genugtuung hingenommene Voraussetzung des volkerzieherischen Programms, an dem die Künstler mit ihren Werken mehr oder minder teilzunehmen wünschten. Verblüfft und verärgert sahen sie nun den Leuten nach, die sich im seltensten Fall für das Bauwerk interessierten, sondern für das verlockende Leben dahinter.

Das Nachdenken über die DDR und ihre Filmkunst führt immer wieder zur Mauer zurück. Mit langen Blicken des Abschieds hält die Kamera in Böttchers Film den Betonwall fest, in dessen Schatten der Regisseur seit seinem berühmten Debüt *OFENBAUER* aus dem Jahr 1962 hatte arbeiten können. Mit

der Mauer, die aus der Nähe zu betrachten ihm vorher nie erlaubt worden wäre, verlor sein filmisches Werk den sie begrenzenden Raum. Auf einmal fehlte der Halt für den Rücken. In der Nähe des Potsdamer Platzes kann die Kamera das erste und letzte Mal ein unbeschädigtes Stück der Doppelwand festhalten. Ihre unruhigen Schwenks hören auf, sie lässt sich auf die tödliche Stille am Gropius-Bau ein. Der frische Schnee passt gut zu der Sterbeszene. Knatternd entfernt sich ein Trabant-Jeep. Der Arzt steht vom Krankenbett auf, wenn er den Tod festgestellt hat. Tot sind die DDR und der Sozialismus. Im Widerstreit mit den Bürokraten hatte die Kunst beiden zu dienen versucht. Die Szene und mit ihr der ganze Film wurden zum Abschied für den damals noch nicht einmal Sechzigjährigen von der Filmkunst. Er hatte ja ohnehin eigentlich Maler werden wollen.

Die Geschichte, um an unseren Ausgangspunkt zurückzukommen, geht über die Illusion eines Nullpunktes, von dem man aus sie schreiben könnte, hinweg. Es ist nicht das erste Mal, dass eine Utopie an der Unverhältnismäßigkeit der auf sie verwandten Mittel und an der feindlichen Haltung ihrer Umgebung scheitern musste. Aber die Geschichte bewahrt auch etwas aus der Zeit fundamentaler Irrtümer auf. Hoffnungen sind ihr schönster Teil.

An der mal schrecklich langweiligen, mal bis in die Gegenwart hinein verstörend aufregenden Filmkunst der DDR können Sie zwar nicht unbedingt die wirklichen Verhältnisse erkennen, die in diesem Land herrschten, wohl aber Ideen finden, die sie von Anfang an überwölbten. In einer Gesellschaft, der kein Ziel mehr vorschwebt außer der Besitzstandswahrung und deren Teile kein ideeller Konsens mehr verknüpft, mag dies, fatalerweise, schon etwas sein. Ihre Beschäftigung mit dem DEFA-Film, meine Damen und Herren, könnte irgendwie, vermute ich, eine Investition in die Zukunft sein.



Helke Misselwitz: „Winter adé“ (1988)

(Foto: Filmplakat)

Vera Grüning und Sonja Imken

Alltagsrealitäten im Dokumentarfilm – WINTER ADÉ von Helke Misselwitz, 1988

Filminhalt

WINTER ADÉ lief 1988 mit einer für Dokumentarfilme außergewöhnlichen Resonanz in den Kinos der DDR an.

Auf der Suche nach der eigenen weiblichen Identität begibt sich die Regisseurin Helke Misselwitz in diesem später prämierten Dokumentarfilm auf eine filmische Reise, die in Planitz/Zwickau, dem Geburtsort der Filmemacherin, beginnt und über Berlin bis auf die Insel Rügen führt. Neben Porträts einzelner Frauen zeigen unterbrechende Sequenzen verschiedene Momentaufnahmen des Alltags, die die Regisseurin wie Fotos während ihrer Reise sammelte. Das eigene Porträt, das sie an den Anfang des Films stellt, ist Ausgangspunkt einer Reflexion über ihre Motivation, Frauen ihres Landes zu porträtieren, sowie über Fragen, die sie im Zusammenhang ihres Vorhabens bewegen, nachzudenken.

Noch im Zug trifft sie ihre erste Gesprächspartnerin *Hillu*, eine 42-jährige Werbeökonomin und stellvertretende Betriebsleiterin. Misselwitz befragt sie zu ihrer privaten Situation als Ehefrau und Mutter sowie zu ihren beruflichen Idealen und den damit verbundenen Problemen. Zuversichtlich und offen begegnet ihr *Hillu* und erzählt ihre Lebensgeschichte, die zwar beschwerlich, aber dennoch sinnerfüllt und glücklich verlaufen zu sein scheint.

Im Kontrast dazu steht das Porträt ihrer zweiten Interviewpartnerin, *Christine* aus Meuselwitz, deren Leben weit weniger vom Glück begleitet wurde. Die siebenunddreißigjährige allein erziehende Mutter zweier Kinder verdient ihren Lebensunterhalt in einer Brikettfabrik, in der sie seit 10 Jahren im Dreischichtsystem tätig ist. Von der Gesellschaft kaum geachtet, erlebt sie sich besonders durch die Verantwortung für ihre geistig behinderte Tochter als Außenseiterin.

Mit den beiden Punk-Mädchen *Anja* und *Kerstin* wendet sich die Regisseurin auf ihrer weiteren Reise der jungen Generation zu, die sich, anders als ihre Eltern, der Gesellschaft verweigern. Das Interesse der Mädchen beschränkt sich auf ihr Out-fit und Discos. Ihrem Lebensgefühl verleihen sie durch das Besprühen von Wänden alter Abrissgebäude Ausdruck: „Täglich erhöht sich die Zahl derer, die mich am Arsch lecken können. Ab heute können sie sich dazuzählen“, ist auf der Wand zu lesen. Das Porträt der Aussteigerinnen endet mit einer Szene auf einem Bahnhof, *Anja* nimmt Abschied von ihrer Familie und der Regisseurin. Die eigenwillige Verweigerung des Mädchens bringt sie in den Jugendwerkhof.

Nach dem Besuch der Hochzeitsfeier der Eheleute *Margarete* und *Hermann Busse*, die ihre diamantene Hochzeit feiern, bekommt die Regisseurin Gelegenheit, in einem Gespräch mit der 85-jährigen Jubilarin das bittere Resümee ihrer Partnerschaft zu erfahren. Enttäuscht darüber, dass ihr Mann, den sie geheiratet hatte, weil sie ein Kind von ihm erwartete, fremd ging, zieht sie ein erschütterndes Fazit ihrer Ehe: „Ich hätt’n bessern Mann heiraten sollen. Ich hätt och einen gehabt. Ich darf da gar nich an denken.“

Das Fischkombinat Saßnitz stellt die nächste Station der filmischen Reise dar, bei der Misselwitz die Kaffeepause der Arbeiterinnen einer Brigade nutzt, um sie nach der Bedeutung der Männer für ihr Leben zu fragen. In dem sich daraus entwickelnden Gespräch erzählen die Frauen mit Selbstbewusstsein und Stolz von ihren Lebenserfahrungen.

Ein letztes Porträt widmet die Regisseurin der 55-jährigen *Erika Bannhardt*, die ein Kinderheim für Kinder aus gestörten Familienverhältnissen leitet und zudem das Amt der stellvertretenden Bürgermeisterin innehat. Der Zuschauer erfährt von ihrem arbeitsreichen und kämpferischen Leben, in dem für private Belange wenig Platz war.

Die Heimreise der Regisseurin mit dem Schiff beschließt zugleich die Filmhandlung, während im Off „Summertime“ von Janis Joplin erklingt.

1 Fremde Schwestern? Subjektive Annäherung an Alltagsrealitäten von Frauen in der DDR

Als Studentinnen der Kunst- und Medienwissenschaften interessierten wir uns besonders für die künstlerische Gestaltung von Dokumentarfilmen. Unser Hauptinteresse lag darin, authentische Einblicke (sofern das überhaupt möglich ist) in das Leben von Frauen in einem uns bisher fremden Land zu

erhalten. Bis zu diesem Zeitpunkt fehlte uns jede praktische, d. h. sinnliche Erfahrung mit dem sozialistischen Alltag, also auch dem Alltag von Frauen. So hofften wir, dass der Film, der von einer Frau noch vor der Wende gedreht wurde, unsere Fragen zumindest ansatzweise beantworten würde.

Vor dem ersten Sichttermin hatten wir über unsere Erwartungen bezüglich des Films gesprochen: Was wir erwarteten, waren, zugegeben, politisch-propagandistisch gefärbte Frauenporträts. Auch erwarteten wir „gestellte Bilder“, die dennoch von Melancholie, Tristesse, Konformität und mangelndem Luxus, vielleicht sogar Armseligkeit geprägt waren.

Zu Beginn des Films begaben wir uns wissentlich mit all diesen Vorurteilen auf eine filmische Reise durch die DDR.

Unter die Haut gingen uns die ersten Einstellungen, in denen die Filmemacherin ihre eigene Biografie an den Anfang der Reise stellt. Dieser Einstieg sprach uns spontan an: Die Regisseurin beschrieb vorbehaltlos ihre persönlichen Erlebnisse und Erfahrungen. Sie eröffnete uns, dass der Vater sich über die Geburt eines Sohnes sehr viel mehr gefreut hätte als über die Geburt von Helke, „wieder nur ein Mädchen“. Diese Eingangssequenz machte uns neugierig, schließlich wurde hier von ganz Persönlichem gesprochen, von Dingen, die einige unter uns auch schon erlebt hatten. Wir hatten das Gefühl, uns mit der Filmemacherin „auf einer Wellenlänge“ zu befinden.

Ab diesem Zeitpunkt ließen wir unsere Vorurteile zumindest teilweise fallen und öffneten uns für die lebendigen Gesichter der Frauen, die uns im Folgenden einfühlsam vorgestellt wurden. „Hinter jedem Gesicht steckt eine Geschichte“, hatte *Hillu*, die erste Frau, die im Zug interviewt wird, gesagt; genau das erlebten wir. Es waren plötzlich nicht mehr die DDR-Frauen, die uns interessierten, sondern die individuelle Geschichte dieser Frauen.

Wir sahen einen hochgradig politischen Film, aber anders als wir es erwartet hatten. Das Politische fand sich hier im Privaten. Aus den Erzählungen der Frauen konnten wir Rückschlüsse über den Umgang der sozialistischen Gesellschaft mit allein erziehenden, behinderten und anders denkenden Frauen und mit dem Mythos der „heilen Familie“ ziehen.

Erika Bannhards Fazit lautet: „Das Leben ist ein Kampf.“ Trotz staatlich verordneter Emanzipation der Frau hat sie es schwer, Kindererziehung, Berufstätigkeit und Privatleben zu vereinbaren. Zudem arbeitet sie in einem Heim für Kinder aus gestörten Familienverhältnissen. In diesem Porträt

wurde für uns erschreckend deutlich, dass die proklamierte Emanzipation der Frauen auch in der ehemaligen DDR nicht verwirklicht zu sein schien.

Christine Schiele ist allein erziehende Mutter einer behinderten Tochter und damit auch Außenseiterin, die sich mit ihren Problemen und Ängsten allein gelassen fühlt. Offen und ehrlich bekennt sie sich zu ihrer Einsamkeit und klagt damit subtil die real existierenden Werte und Normen einer Gesellschaft an, die nicht zur Integration seiner schwächsten Mitglieder (Alleinerziehende, Behinderte) beitragen.

Insbesondere das letztgenannte Porträt ging uns sehr nah. Helke Misselwitz versteht es hier, das Innerste der Frau durch das spontane Vertrauen der Protagonistin zum Filmteam zu nutzen und diese innere Befindlichkeit der Frau filmisch darzustellen, wobei wir als Zuschauerinnen nie das Gefühl hatten, voyeuristisch zu sein oder die Intimsphäre der Interviewten zu verletzen. Wir waren durch ihre Persönlichkeit und Ehrlichkeit in ihren Bann gezogen. An einigen Stellen wurde bei sehr langen Einstellungen in der Küche der Protagonistin die Situation für uns fast unerträglich. Die Anspannung der Sprecherin und die Aussichtslosigkeit ihres einsamen Lebens wurden in solchen Situationen fast physisch spürbar.

Noch mutiger fanden wir die Aussagen der Frauen, nachdem wir mit ansehen mussten, was mit DDR-Bürgerinnen geschah, die sich nicht der gesellschaftlichen Norm entsprechend verhalten wollten bzw. versuchten, dem tristen Alltag zu entkommen. *Kerstin* und *Anja* wollen sich nicht anpassen und werden dafür staatlicherseits gemaßregelt. Hier bezieht Helke Misselwitz offen Stellung. Sie begleitet die beiden auf den Bahnhof, wo der Zug sie in den Jugendwerkhof bringen wird und engagiert sich durch ihre emotionale Beteiligung für die Unangepassten.

Das Porträt der *Margarete Busse* verdeutlicht wiederum die Unfreiheit der Frau in einem patriarchalischen System. In einem Gespräch im ehelichen Schlafzimmer offenbart sich die Tragödie ihres Lebens und sicherlich auch die vieler anderer Frauen. Wirtschaftlich und emotional abhängig von ihrem Ehemann kann sie ein Leben lang nicht über den Ehebruch ihres Mannes sprechen. Helke Misselwitz schafft hierfür in ihrem Film den Raum, während parallel dazu die umfangreiche Verwandtschaft die goldene Hochzeit der Busses feiert und die feiernden Frauen vor der Kamera die Werte des Ehelebens preisen.

Im Verlaufe des Films veränderte sich unsere Haltung den vermeintlich fremden Frauen gegenüber: Wir empfanden plötzlich ein Gefühl der Solidarität, wir fühlten und litten mit ihnen. Die Probleme, die die Frauen thematisierten und die Helke Misselwitz veröffentlichte, waren uns bekannt. Die heuchlerische Aufrechterhaltung des Mythos der Kleinfamilie, die Doppel-moral im Umgang mit Ehebruch, das Unterbinden des Suchens authentischer weiblicher Lebensmöglichkeiten, die Doppelbelastung von Frauen durch Familie und Beruf, die inoffizielle Ungleichbehandlung allein erziehender Frauen, die Ausgrenzung Behinderter, dies alles sind Probleme, die wir aus unserem Alltag kennen. Uns ist bewusst, dass diese Biografien nicht mit unseren Lebensläufen deckungsgleich sind, jedoch fühlten wir uns den Frauen im ehemaligen „anderen“ Teil Deutschlands plötzlich näher.

Im Gespräch über diesen Film im Plenum wurde uns klar, dass uns nicht nur die Thematik und Offenheit des Films überrascht hatte, sondern dass keine/keiner von uns je einen solch glaubwürdigen Dokumentarfilm über bundesrepublikanisches Frauenleben gesehen hatte. Das autoritärste System scheint immer noch seine scharfzüngigsten und klügsten Kritikerinnen selbst hervorzubringen. Bezüglich der Frage, warum es bei uns einen ähnlichen Film nie gegeben hat, können nur Spekulationen angestellt werden. Uns erscheint es jedoch denkbar, dass Helke Misselwitz den Protagonistinnen ihres Films eine Nische bot, in der sie Persönliches und Politisches äußern und ihr im Alltag unterdrücktes Mitteilungsbedürfnis ausleben konnten. Die Filmemacherin öffnete die Frauen, da sie ein Vertrauensverhältnis auf der Basis des gegenseitigen Gebens und Nehmens herstellte (vgl. Biografie der Filmemacherin in der Eingangssequenz).

Mittlerweile konnten einige von uns selbst Lebenserfahrungen in den neuen Bundesländern sammeln und Eindrücke aus dem Film mit Erlebnissen vor Ort vergleichen. Die Lebenswirklichkeit von Frauen dort hat sich offensichtlich in den Jahren nach der „Wende“ stark verändert. Für Außenseiterinnen von damals hat die Wende häufig Nachteile mit sich gebracht. Sie stehen stärker denn je am Rande der Gesellschaft. Häufig arbeitslos, mittellos und mit nur wenigen sozialen Kontakten preisen einige von ihnen heute sogar das verloren gegangene sozialistische System, für das sie zumindest eine wertvolle Arbeitskraft waren, wenn auch nicht gleichberechtigtes Mitglied. Für Frauen, die nach wie vor im Berufsleben stehen, ist die Doppelbelastung geblieben. Die Männer sind nach unserer Wahrnehmung nach wie vor die Mächtigen und die Gewinner der Deutschen Einheit.

Sequenzprotokoll

<i>Nr.</i>	<i>Laufzeit (min.)</i>	<i>Ort/Inhalt</i>
1	00:00 – 04:21	Einleitung: H. Misselwitz / Schranken, Bahn, Bahnhofshalle, Titel- einblendung
2	04:53 – 20:24	Porträt: <i>Hiltrud Kuhlmann</i> , 42 Jahre, Werbeökonomin / Plakat mit der Aufschrift „Frauenglück“
3	20:44 – 26:50	Porträt: <i>Liselotte Schaller</i> , 73 Jahre, Leiterin der ältesten Tanzschule Deutschlands / Überleitung: Tüllüberblendung, Zugfahrt, Blick auf Industrieanlagen
4	26:51 – 42:53	Porträt: <i>Christine Schiele</i> , 37 Jahre, Brikettfabrikarbeiterin / Über- leitung: Stampfen der Maschinen geht in Zuggeräusche über, Schie- nen – Bahnhof
5	42:54 – 44:21	Puppendoktorladen / Überleitung: Zugbrücke
6	47:00 – 57:17	Porträt: <i>Kerstin und Anja</i> , 15 Jahre
7	57:18 – 101:50	Familie im Zug / Überleitung: H. Misselwitz im Zug
8	101:51 – 104:13	Hochzeitszimmer, Jugendhotel / Überleitung: Blick aus dem Fenster auf Schienen und Zug
9	104:14 – 105:30	U-Bahnfahrerin
10	105:31 – 107:40	Monitore: Aktuelle Kamera zum Frauentag, Schaufenster / Über- leitung: Zugwaschanlage
11	108:50 – 111:10	Jugendliche (Mädchen) im Zug, 14 Jahre.
12	111:11 – 112:53	Autokino: DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA / Überleitung: Zug- fahrt, Schienen
13	112:54 – 124:38	Porträt: <i>Margarete Busse</i> , 85 Jahre, diamantene Hochzeit
14	124:39 – 128:19	Disco („Schiff“)
15	124:20-131:37	Vereidigung junger Männer, Militärkapelle / Überleitung: Bahnhof, Zugfahrt, Schienen
16	131:38 – 138:02	Arbeiterinnen im Fischwerk Sassnitz
17	138:03 – 138:55	Hochzeitsfeier / Überleitung: Zugfahrt mit Blick aufs Meer
18	138:56 – 148:35	Porträt: <i>Erika Bannhardt</i> , 55 Jahre, Kinderheimleiterin
19	148:36 – 151:31	Schlusszene / Abspann: Zugfahrt – Schienen – Wasserstrudel, wei- ßes Schiff – Blick zum Horizont

2 Analytische Annäherung an den Film WINTER ADÉ

Der zu analysierende Film steht in der Tradition der DEFA-Dokumentar-
filme, die seit Beginn der Sechzigerjahre den Alltag einfacher Menschen in
den Mittelpunkt ihres Interesses stellen, um daran Veränderungen in der

Gesellschaft zu entdecken und zu visualisieren (vgl. auch Koepps Wittstock-Filme). Die Entdeckung des Alltags und der Mut, Privates und Autobiografisches als einen Teil politischer Realität zu erkennen und filmisch darzustellen, bildet auch den Hintergrund, vor dem der Dokumentarfilm WINTER ADÉ (1988) von Helke Misselwitz betrachtet werden muss.

Die Rahmenhandlung des Films beschreibt eine Zugreise quer durch die DDR im Jahr 1987 von Zwickau bis an die Ostseeküste, wo die Schienen enden und die Reise mit dem Schiff weitergeht. Stationen dieser dokumentarischen Reise bilden Einzel- bzw. Gruppenporträts von Frauen. Man begegnet Frauen, die ihr Befinden in einer Gesellschaft reflektieren und die mit ihren direkten Aussagen den Widerspruch zwischen dem gesellschaftlichen Anspruch und der Realität dokumentieren. Die filmischen Porträts erinnern an die protokollierende Literatur der Siebzigerjahre (Maxie Wander, Gabriele Eckert, Sarah Kirsch) in der DDR. Das Spektrum individueller Frauenbilder wird jeweils durch flüchtige Beobachtungen und Begegnungen auf der Reise und durch das Leitmotiv Zug/Gleise (Leitmotivmontagen) zusammengefügt. Dieses wiederkehrende Motiv erhält inhaltlich verschiedene Bedeutungen. Möglich sind Bezüge wie Bewegung, Veränderung, Aufbruch, aber auch Suche und Fernweh. Das Motiv wird am Ende des Films mit dem Bild eines Schiffes ins Grenzenlose erweitert. (Grenze kann hier durchaus als Staatsgrenze verstanden werden.) Die Schienen enden am Anleger. Das menschenleere Schiff setzt die Reise mit unbestimmtem Ziel fort. Das Zugmotiv hat neben seiner konventionellen Verwendung seinen Ursprung in der Biografie der Regisseurin, die vor geschlossenen Bahnschranken zur Welt kam. In der Exposition beschreibt sie Stationen ihres eigenen Lebensweges. Hier geht sie mit den RezipientInnen und Protagonistinnen des Films eine Vereinbarung des gegenseitigen Gebens und Nehmens ein, die die Basis des viel zitierten Vertrauensverhältnisses zwischen den Interviewten und der Filmmacherin bildet. Vor dem Hintergrund ihres eigenen Lebens macht sich Misselwitz auf die Suche nach anderen Frauen und deren Lebensentwürfen mit all ihren alltäglichen Ängsten, Enttäuschungen und Hoffnungen. Schon im ersten Porträt (Sequenz 2) behauptet *Hillu*: „Frauen sind interessant, hinter jedem Gesicht steckt ein Problem“. Diese Aussage weist nicht nur auf die folgenden Porträts hin, sondern widerspiegelt zudem die Beziehung zur Regisseurin, die damit auch zum Element der Gestaltung wird. Jedes Porträt regt das Weiterdenken des Zuschauers an. Die Skala der Befindlichkeiten reicht von desillusioniert-resignativ (*Christine Schiele* – Sequenz 4, *Kerstin* und *Anja* – Sequenz 6, *Margarete Busse* – Sequenz 13), überengagiert-

kämpferisch (Hillu – Sequenz 2, Erika Banhardt – Sequenz 18) bis hin zu optimistisch (*Liselotte Schaller* – Sequenz 3, Mädchen im Zug – Sequenz 18). Die intensiven Porträts werden durch flüchtige Begegnungen und Beobachtungen substanziell und filmgestalterisch ergänzt; alle stehen in vielfältiger Beziehung zum Thema des Films. In der dramaturgischen „Reise“ der Frauenporträts treten für uns zwei Lebensläufe durch ihre besondere Intensität hervor (*Christine Schiele* und *Margarete Busse*). In den folgenden Kapiteln soll die Ursache für die Wirkung der Porträts analysiert werden.

2.1 Porträt CHRISTINE SCHIELE

Christine Schiele ist allein erziehende Mutter einer geistig behinderten 18-jährigen Tochter und arbeitet im Drei-Schicht-System in einer Brikettfabrik. Die 37-jährige Frau wird zuerst in der Fabrik bei der Arbeit beobachtet und später in ihrer Küche interviewt. Abschließend sehen wir sie nochmals am Arbeitsplatz. Die Sequenz wird dramaturgisch vorbereitet. Die Überblendung von der vorhergehenden Sequenz stellt nicht nur einen physischen Gegensatz auf der Bildebene dar (weißer Tüllrock – rußige, marode Industrieanlage), sondern es wird gleichzeitig der Optimismus der *Liselotte Schaller* mit der Tristesse der Arbeit in der Fabrik kontrastiert. Auch auf der Tönebene wird die bildliche Überblendung vorbereitet. Die Zuggeräusche werden mit dem Bild des Tüllrockes gekoppelt. Die Kamera nähert sich dem Arbeitsplatz *Christines* mit dem Blick aus dem fahrenden Zug. Schließlich wird die Arbeiterin bei ihrer Arbeit in der Fabrik gezeigt. Die Maschinengeräusche übertönen das, was *Christine* in die Kamera spricht. Trotzdem folgt ihr die Kamera auf Handzeichen. Erst später wird *Christine* aus dem Off vorgestellt. Der erste Teil des Porträts ist gekennzeichnet durch den starken Maschinenlärm, der zusammen mit den Bildern die Arbeitsbedingungen sinnlich erfahrbar macht (Eindruck der Authentizität). *Christine*, die nur mit kurzärmeligem Arbeitsanzug und Helm bekleidet ist, wirkt schutzlos. Die Arbeit ist schwer und monoton. Trotz ihrer Verletzbarkeit wird der Protagonistin durch die Nähe der Kamera und ihre Bewegung Würde und Souveränität verliehen, indem *Christine* den Ablauf des Rundgangs bestimmt, die Kamera sich ihr unterordnet.

Nach ihrer Arbeit sieht der Zuschauer *Christine* beim Duschen. In dem tristen Duschaum wird ihr nackter Körper gezeigt, wobei die physische Reinigung und Nacktheit einen Vorgriff auf die seelische Nacktheit im Verlauf des folgenden Interviews sein könnte. Die Kamera wahrt in der Duschszene

Distanz, so dass nie ein voyeuristischer Eindruck entsteht; im Gegenteil, der Akt des Duschens unterstützt die Wahrnehmung ihrer schweren Arbeit, deren Überreste sie mühsam entfernen muss. Der Schwenk von ihrer älteren duschenden Kollegin auf die nackte *Christine* symbolisiert den körperlichen Verschleiß, der vermutlich Folge des schweren Arbeitslebens ist und der *Christine* noch bevorsteht. Durch einen Kunstgriff wird die Duschszene beendet: Während die ältere Frau das Wasser abdreht, werden gleichzeitig auf der auditiven Ebene die Geräusche (Stimmengewirr, Geplätscher und somit sinnbildlich der Arbeitsalltag) ausgeblendet.

Später begegnen wir *Christine* in ihrer Privatsphäre mit Alltagskleidung am Küchentisch sitzend. Durch das Küchenfenster fällt sehr helles Licht auf sie, so dass sie in dieser wahrscheinlich für die Kamera organisierten Inszenierung tatsächlich „rein“ wirkt. Das diffuse Gegenlicht verleiht *Christine* den Eindruck von Zartheit, Zerbrechlichkeit, Unschuld, ja Entrücktheit und wirkt hier wie ein gestalterisches Ausrufezeichen. Die ruhige, lange und nahe Einstellung steht im krassen Gegensatz zu der dynamischen, sich im Dunkeln der Fabrik befindenden Kamera. Der Gesichtsausdruck *Christines* als „Spiegel der Seele“ beherrscht das Bild. Die sehr lang andauernden Einstellungen lassen dem Zuschauer Raum für eigene Vorstellungsvarianten. In dieser ruhigen, intimen Atmosphäre findet erstmals ein längerer verbaler Austausch zwischen der Regisseurin und *Christine* statt. *Christine* berichtet über ihre Kindheit, Jugend und Ehe, von der Scheidung und der behinderten Tochter. Besonders interessant erscheint in dieser Sequenz das Montageverfahren (Parallelmontage). Nach dem ersten Schnitt schaut die Kamera aus dem Küchenfenster. Der Zuschauer sieht ein älteres Ehepaar im Garten. *Christine* berichtet von ihrer gescheiterten Ehe, während auf der visuellen Ebene der Inbegriff von Gebundenheit und Konvention des Ehealltags durch den Blick aus dem Fenster dargestellt und zu den verbalen Aussagen in Beziehung gesetzt wird. Der Blick auf das Paar wird später nochmals eingesetzt. Beide Montagen haben eine rahmende Funktion. Sie umschließen wie eine Klammer die Auseinandersetzung zwischen *Christine* und ihrer Tochter *Ramona*. Mit dem Hinweis aus dem Off, dass *Ramona* zu Aggression neige, wird die Auseinandersetzung angekündigt und Spannung erzeugt. Wichtig erscheint hier die unmittelbare Objekt- und Kamerabewegung. Die Kamera folgt *Christine* vom Tisch zur Tür, hinter der sich *Ramona* in ihrem Zimmer befindet. Die Einstellung dieser ungeplanten Situation bleibt ungeschnitten. Die Protagonistin bestimmt auch weiterhin den Ablauf. Die Kamera macht jedoch, anders als in der Fabrik, vor der Tür Halt und schafft damit einen

sensiblen Umgang mit der Situation, denn es geht um die Dimension hinter der Tür. Nachdem die Tür zum Nebenzimmer wieder geschlossen ist, bleibt die Kamera weiter auf der Tür. Hier wird die Dichotomie „äußere“ und „innere“ Realität, die als „physische“ und „psychologische“ Realität zu verstehen ist, deutlich: Die Tür erhält eine zweite Bedeutungsebene als Sinnbild für das Schicksal *Christines*, da man nun um das Schicksal der Tochter weiß.

Vermutlich unter dem Eindruck des Erlebten und Assoziierten wird im Gespräch die innere Befindlichkeit der Frau erfahrbar. Dazu trägt nicht zuletzt die Gesprächsführung Misselwitz' bei, die in dieser Situation erstmals nach Gefühlen fragt. Durch die nahe Kameraeinstellung wirken die Aussagen *Christines* umso authentischer. Verbales wird hier wieder durch die bildliche Gestaltung in der Aussage verstärkt. Nachdem sie ihren Sohn als den wichtigsten Halt in ihrem Leben bezeichnet hat, wird diese Aussage mit einer bewusst gestellten Einstellung nonverbal verstärkt. Der Sohn steht jetzt neben seiner Mutter, die vorher hier alleine saß. Seine Haltung signalisiert Schutz. Brisanz erhält diese ruhige fotografische Bildkomposition durch die aggressiven Kommentare der Tochter aus dem Off. Man kann sie sich tobend hinter der geschlossenen Tür, die nicht im Bild ist, vorstellen. In diesem Moment ringt *Christine* um Worte für ihre Situation als allein erziehende Mutter einer behinderten Tochter. Sie versucht zu artikulieren, welche gesellschaftliche Ablehnung ihr entgegengebracht wird. Wieder folgt die Kamera dem Blick aus dem Fenster und dem nun fortgehenden älteren Paar, so dass das Gesagte in besonderer Weise gespiegelt wird. Der Mann dreht sich im Weggehen noch einmal um und blickt in Richtung Kamera. Er steht für eine Gesellschaft, die *Christine* nur Ablehnung und Unverständnis entgegenbringt. Auf der auditiven Ebene ertönen die Geräusche des Fernsehers aus dem Zimmer der Tochter und suggerieren, dass der Blick des Mannes sich vielleicht direkt auf die lautstarke Tochter bezieht.

Es zeigt sich, was Montage in einer Filmsequenz vermag. Die beiläufig eingefangene Beobachtung des älteren Paares erhält durch den Schnitt bzw. die Montage eine Assoziationsebene, die den einzelnen Bildern einen tieferen Sinn verleiht; „äußere Realität“ spiegelt so die „innere Realität“ der Regisseurin.

Zur Konzeption dieses Films gehört also das Bestreben, eine hohe innere Glaubwürdigkeit zu konstruieren, statt naturalistische Wirklichkeit genau abzubilden. Das heißt, Authentizität ist keine objektive Selbstverständlichkeit, denn sobald es sich um einen künstlerischen Film handelt, geht es vor-

rangig um die Gestaltung von „innerer Realität“. Der Kunstcharakter des Films ergibt sich durch die überzeugende subjektive Sicht der Dokumentaristin.

Am Ende des Gesprächs spricht *Christine* über ihre Träume und die geringe Hoffnung auf deren Erfüllung. In der nächsten Einstellung sieht man *Christine* wieder in der Fabrik beim Abspritzen des Fabrikhallenbodens, was in Anknüpfung an das vorher Gesagte auch als sinnbildliches Fortspülen der Träume gedeutet werden kann. Nach dem Mittelteil des Porträts, der durch lange intensive Einstellungen gekennzeichnet ist, wird nun wieder *Christines* unveränderter Arbeitsalltag gezeigt. Der Kreis wird geschlossen, ohne dass eine Veränderung eingetreten wäre. Durch den Wechsel der Einstellungsgrößen (auch Großaufnahme), kurze Schnittfolgen und Schwenks steht die Dynamik im Kontrast zu dem vorher Gesehenen.

Entscheidend für die gesamte Sequenz ist die letzte Einstellung. Die Kamera verweilt auf dem Gesicht von *Christine*. Die spannungsvolle Ruhe, die trotz des Maschinenlärms entsteht, gibt dem Bild den Sinngehalt. Das Nonverbale ist bedeutungsvoll. Vor dem Hintergrund des Gesehenen und Erfahrenen sagt diese Einstellung mehr aus, als jedes Interview es vermocht hätte. Mit einem Blick aus dem fahrenden Zug auf die Schienen und dem asynchron verknüpften Fabriklärm wird von *Christine* Abschied genommen. Am Bahnsteig werden wartende Reisende gezeigt. Durch die Beziehung der Bilder erscheinen sie als genau jene Menschen, von denen sich *Christine Schiele* allein gelassen fühlt. *Christines* individuelle Sprachprägung, der Charakter der Alltagssprache verleihen ihrem Äußeren besondere Emotionalität und bestätigen das „Authentische“ der in ihnen enthaltenen Informationen. Verbunden mit dem mimischen und gestischen Kontext entsteht so ein intensives und filmisch sehr wirksames Dokument ihrer Persönlichkeit. Die Radikalität in Wort und Bild ist nur durch die Öffnung zwischen der Regisseurin und der Interviewten, durch die Anwaltschaft, die die Regisseurin für *Christine Schiele* übernimmt, möglich und führt so zu einem intimen Porträt.

2.2 MARGARETE BUSSE (Sequenz 14)

Im Mittelpunkt dieser Episode steht die diamantene Hochzeit der Eheleute Busse. Erst im zweiten Teil wird *Margarete Busse* porträtiert.

Eingeleitet wird diese Sequenz, wie schon das Porträt *Christine Schieles*, mit dem Leitmotiv Zug/Schiene. Mit dem Blick aus dem Fenster eines fahrenden Zuges auf eine verschneite Landschaft nähern wir uns räumlich langsam dem Ort des folgenden Geschehens. Aus dem Off werden *Hermann* und *Margarete* vorgestellt. Die folgenden Einstellungen evozieren den Eindruck eines Amateurvideos und sind von Dynamik auf der Ton- und Bildebene gekennzeichnet. Die Kameraeinstellung wechselt zwischen Auf-, Untersicht und Augenhöhe. Die Kamera folgt in ihrer Bewegung dem Geschehen des Hochzeitsfestes.

Lediglich in zwei Situationen wird die bewusste Gestaltung des ersten Teils deutlich. Die Beobachtungen des Geschehens wird unterschritten mit Einstellungen, die symbolhaft für das Arbeiten in der Küche stehen. Diese Unterschneidungen, die durch Tonüberblendung aus der vorhergehenden Einstellung in Beziehung gesetzt werden sind mehrdeutig. Beispielsweise signalisieren sie einen Ortswechsel, der für das folgende Gespräch notwendig scheint. Die Tatsache, dass das Gespräch mit den Enkelinnen des alten Hochzeitspaares in der Küche stattfindet, weist auf die geschlechtsspezifische Rollenverteilung hin bzw. kann als kritischer nonverbaler Verweis der Filmemacherin interpretiert werden. Diese Vermutung lässt sich durch die Tatsache unterstützen, dass mit dem Blick auf das Geschirr die Frage der Filmemacherin nach geschiedenen Familienmitgliedern verbunden wird. Hier wird ihr Bestreben deutlich, hinter die harmonische Kulisse der Familienfeier zu schauen. Die Frauen weisen das Scheidungsthema in ihrer Familie entschieden zurück und äußern einstimmig die Hoffnung, eine ebenso lange Ehe führen zu können wie die Großeltern. Diese Äußerungen wirkten auf uns befremdlich, da die Betonung auf „so lange“, nicht aber auf „so glücklich“ liegt. Tatsächlich wird diese Fassade in Frage gestellt, als *Margarete* im zweiten Teil der Sequenz berichtet, ihre Ehe sei nicht glücklich, sie sei zur Heirat vom Vater gezwungen worden und hätte sich einen besseren Mann gewünscht. Der erste Teil des Porträts wird mit einem inszenierten Gruppenbild der Großfamilie beendet. Bis hierher wirkt das Familienporträt oberflächlich gesehen harmonisch. Erst im folgenden Teil, in dem *Margarete* in Mittelpunkt des Interesses steht, wird ein differenzierter Eindruck vermittelt. Mit einem „harten Schnitt“ beginnt der zweite Teil: Der Ortswechsel in

das sonnendurchflutete Schlafzimmer der Eheleute ist symbolisch. Vom öffentlichen Raum führt die Kamera nun in einen intimen Raum. Das Fenster hat hier wie das Fenster in der zuvor beschriebenen Küchenszene bei *Christine* die Funktion des Aus- und Rückblicks.¹ Das Bild über dem Ehebett, das eine große kitschige Waldlichtungsszene zeigt, steht stellvertretend für das kleinbürgerliche Eheleben der *Busses*; selbstverständlich eine Interpretation der Filmemacherin und gleichzeitig ein Ausblick auf die folgenden erschütternden Aussagen der alten Frau. Im folgenden Gespräch bleibt die Kamera unbewegt und hält Distanz. Die Regisseurin nähert sich dem Gefühlsleben *Margaretes* erst allmählich. Behutsam tastet sie sich mit ihren Fragen nach dem Alter, über Berufstätigkeit, Heirat und Schwangerschaft schließlich vor zur Beziehung zu ihrem Mann. Mit dem vieldeutigen, wiederkehrenden Blick aus dem Fenster und der Frage nach dem Grund für die frühe Heirat wird die überraschende Ehebilanz *Margaretes* eingeleitet. Im Gespräch entfaltet sich in wenigen Sekunden die gesamte Tragik *Margaretes* Lebens. In einem fatalistischen Rückblick auf ihr Leben mit *Heinrich* entlarvt sie den gesamten ersten Teil der Sequenz als Lebenslüge der Enkelinnen, die die lebenslange Ehe als höchstes Glück preisen und das Problematische geflissentlich verschweigen. Der zweite Teil der Episode stellt diese Haltung der Kinder und der Enkel in Frage. In der letzten Einstellung, die wie ein Foto wirkt, eröffnet sich nochmals das Schicksal *Margaretes*. Als Teil eines großen Ganzen hat sie in ihrem hohen Alter keine Möglichkeit mehr, ihr Leben zu ändern. Trotz ihres Wissens um ihr mit Demütigungen belastetes Leben bleibt alles beim Alten. Wie in der vorherigen Sequenz schließt sich hier der Kreis; man bekommt Zeit, über die nun veränderte Sicht der Dinge nachzudenken.

Durch den Wechsel zwischen Gruppenbild und Einzelporträt innerhalb der Episode wird die Aussage der Protagonistin verstärkt. Überzeugend wirkt die Hochzeitsfeier, obwohl oder gerade weil sie oberflächlich und vordergründig ist. Es werden bekannte gesellschaftliche Klischees aufgegriffen. In einem anderen Licht hingegen sieht man die Bilder der Hochzeitsfeier nach dem Gespräch mit *Margarete*, wenn ihr Raum und Zeit gegeben wird, sich über ihr Leben ehrlich zu äußern, wie sie es zuvor vielleicht noch nie gewagt hat. An dieser Sequenz lässt sich die geschickte Einbindung in das gesamt-dramaturgische Konzept gut darlegen: *Margarete* berichtet hier von einem Leben,

1 Auch an anderen Stellen des Films haben Fenster eine zusätzliche Bedeutung; zudem sind sie strukturierendes, wiederkehrendes Motiv.

dass die im Zug befragten Mädchen eindeutig ablehnen, ein Aneinandergebundensein und eine Abhängigkeit um jeden Preis. Dieser Faden wird weitergesponnen. In einem Autokino sieht man Ausschnitte des DDR-Kult-Films *DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA* (RE: Heiner Carow, 1972); über die parkenden Wagen schallt der Satz: „Lass dir doch gleich scheiden!“ Nun wird das Thema Beziehung, Glücksanspruch und Lebenswirklichkeit fortgeführt: Junge Leute treffen sich, versammeln sich küssend, umarmend und lachend vor der nächtlichen Disco.

3 Resümee

Beide Porträts zeichnen sich durch das Vertrauensverhältnis zwischen Protagonistin und Filmemacherin aus, das Offenheit in Wort und Bild ermöglicht, ohne die Intimsphäre zu überschreiten. Die Einstellungen haben häufig eine fotografische Qualität, zeigen das Typische als Teil des Ganzen und schaffen Assoziationsräume. Roth bezeichnet diese subjektive Interpretation des Alltäglichen, Vorgefundenen und Arrangierten als ein „optisch-akustisches Gedicht“.² Wie die Porträts zeigen, müssen die Interviews und Gespräche nicht den Charakter des Objektiven haben, um authentisch zu erscheinen. Gerade die spontan vermittelte Subjektivität vor der Kamera kann Signal für die Echtheit bzw. Glaubwürdigkeit einer Aussage sein. So glättet die Regisseurin ihre teilweise unbeholfenen Fragen nicht nachträglich. Von besonderer Qualität ist also, dass die Regisseurin Brüche zulässt, dass sie Schwankungen und Unstimmigkeiten nicht zu vertuschen sucht und ihre Anteilnahme nicht versteckt.

Neben den analysierten Sequenzen gibt es in *WINTER ADÉ* auch Szenen geringerer Intensität. Dadurch ergibt sich ein gesamtdramaturgisches Spannungsfeld unterschiedlicher Intensitäten und Kontraste, so dass der Film schließlich über ein Nebeneinander von abfallenden und ansteigenden Abläufen verfügt. Zwei seiner Höhepunkte sind hier Anlass für eine detaillierte Betrachtung geworden. Das Verdienst dieses Films und seine Glaubwürdigkeit liegen in der Tatsache begründet, dass Szenen großer Vertrautheit und Intensität von distanzierteren Sequenzen abgelöst werden. In *WINTER ADÉ* ist gerade die Unterschiedlichkeit der Frauen filmisch umgesetzt und thematisiert worden. Dieses Prinzip wird inhaltlich und formal eingehalten. Der

2 Roth, Wilhelm: Die Entdeckung des Alltags. In: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München 1982, S. 73-76.

Erfolg des Dokumentarfilms von Helke Misselwitz und seine authentische Wirkung liegt demzufolge insbesondere in der Beibehaltung all seiner Schwächen und Stärken, in der Vielschichtigkeit von Nähe und Distanz zu den Protagonistinnen und in der Offenheit der Regisseurin als Voraussetzung für die Glaubwürdigkeit des Films.



Gitta Nickel: „Gundula – Jahrgang '58“ (1982)

Barbara Chrisidis-Ephimiades / Monika Risse / Erika Salsieder

GUNDULA-JAHRGANG '58 – Porträt einer sozialistischen Persönlichkeit

Daten zum Film

Titel: Gundula – Jahrgang '58

59 min. / Farbe

DDR 1982

Einsatztermin: 4. März 1983

Buch: Wolfgang Schwarze, Gitta Nickel

Produktion: DEFA-Studio für Dokumentarfilme

Ton: Andreas Walter

Kamera: Niko Pawloff

Schnittassistentz: Edeltraud Theurig

Musik: Gruppe Trend

Regie: Gitta Nickel

Gundula ist Krankenschwester im Feierabend- und Pflegeheim Neubrandenburg-Ost. In ihrer Freizeit singt sie in der Musikgruppe „Trend“. Der Film porträtiert die junge Frau, die neben ihren „zwei Berufen“ auch noch Mutter eines kleinen Mädchens ist.

Erste Eindrücke und methodische Herangehensweise

Zu unserem methodischen Vorgehen gehörte zunächst die Formulierung unserer subjektiven Eindrücke, die sich spontan zu einzelnen Sequenzen herge- stellt hatten:

- Mit Unbehagen registrierten wir den vorsätzlich indezenten Kamerablick. Die Umkleideszene der Band-Mitglieder, vor allem aber die Badeszene

eines offensichtlich nicht nach seinem Einverständnis gefragten Heimbewohners, verletzten für uns die jedem Menschen zustehende Intimsphäre.

- *Gundulas* Umgangston mit den Heimbewohnern erschien uns autoritär und entmündigend.
- Ihr häufig artikuliertes Selbstbewusstsein und ihre belehrend wirkenden Lebensauffassungen standen in einem kontrastiven Verhältnis zu den Szenen, in denen sie lächelnd und scheinbar nicht verletzbar die Kritik des Leitungskollektivs und des Band-Leaders hinnahm.
- *Gundulas* Mutterdasein, im Wesentlichen als pflegerische Tätigkeit dargestellt, kollidierte mit unserer westlichen Auffassung der Mutterrolle. Eine intensive Beziehung zu dem Kind, die uns im Film vorgeführt wird, erschien uns wegen der tagelangen Trennung von Mutter und Kind schwer möglich.
- Überhaupt nahmen wir *Gundula* als recht beziehungsarm wahr. In den Pausen, die Gundula mit ihren Arbeitskolleginnen und auch mit den Band-Mitgliedern verbrachte, gab es nur eine dürftige Kommunikation.
- Umfangreichen Raum nimmt im Film das Lied der Gruppe „Trend“: „Wie weit ist es bis ans Ende dieser Welt?“ ein. Bei uns stellte sich zu diesem Text die Assoziation zur atomaren Aufrüstung ein. Im Plenum ergaben sich hierzu noch zwei weitere Konnotationen. Sie bezogen sich zum einen auf das Eingeschlossensein im DDR-Staat, zum anderen auf die alten Menschen im „Feierabendheim“, die hier auf ihren Tod warteten.

Nach der ersten Filmsicht erschien uns die Darstellung der Protagonistin als wenig glaubwürdig. Dieser Eindruck, dass uns hier das Porträt einer jungen DDR-Bürgerin nach kulturpolitischen Vorgaben der Achtzigerjahre „vorgeführt“ wurde, die trotz ihrer alternativen Lebensvorstellungen als Leitbild einer jungen sozialistischen Persönlichkeit wirkte, sollte in weiteren analytischen Schritten überprüft werden:

- wiederholte Filmsichtung
- Vergleich der Bild- und Tonebene
- Erstellung eines tabellarischen Sequenzprotokolls
- Ermittlung der Filmstruktur
- Analyse der filmischen Gestaltungsmittel

Um Objektivierung unserer emotionalen Wahrnehmung bemüht, nahmen wir schriftliche Quellen hinzu. In Verbindung mit diesem Quellenmaterial – Aussagen über die Filmemacherin und autobiografische Zeugnisse, Daten zur

Filmentstehung, zeitgenössische DDR-Rezensionen und die zeitliche Einordnung des Films – konnten wir unsere bisherigen Einzelaspekte zu einem thematischen Fragenkomplex bündeln:

- Wird *Gundula* glaubhaft als sozialistische Persönlichkeit dargestellt und erfüllt sie deren Kriterien?
- Ist *Gundulas* Individualitätsstreben vereinbar mit dem kollektiven Charakter der sozialistischen Gesellschaft?

Unsere These, dass die Darstellung der Protagonistin in Gitta Nickels Film eine didaktische Funktion zu erfüllen hat, wurde durch das schriftliche Quellenmaterial nicht nur bestätigt, sondern stellte durch die daraus bezogenen Informationen den Film in einen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang. Die Verfasserinnen konstruieren eine Metaebene zwischen der dargestellten Lebenswelt sowie den Wertvorstellungen von Gundula und den zehn „Grundsätzen der sozialistischen Ethik und Moral“, die 1958, dem Geburtsjahr von Gundula, auf dem V. Parteitag verkündet wurden und als Richtschnur für die Entwicklung der sozialistischen Lebensweise und der Ausprägung sozialistischer Persönlichkeiten gelten sollten.¹ Im gleichen Jahr, und zwar am 25. März, beschloss der Deutsche Bundestag die Aufrüstung der Bundeswehr mit Atomwaffen.² Diese beiden Ereignisse der Vergangenheit erhalten in Nickels Dokumentarfilm ihre Aktualisierung in der politischen und gesellschaftlichen Situation der DDR im Jahr 1982.

Filmografische Hinweise

Gitta Nickels Film GUNDULA – JAHRGANG '58 war ein DDR-Beitrag für die 25. Internationale Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen im November 1982 in Leipzig. Das Festival „Filme der Welt für den Frieden der Welt“ hatte für die Filmschaffenden in der DDR und den Staat DDR eine hohe Bedeutung. Es wurde für propagandistische Zwecke genutzt: Es sollte die Weltoffenheit der DDR demonstrieren und die internationale Anerkennung der DDR fördern. Den DDR-Bürgern sowie den ausländischen Besuchern bot dieses Festival eine seltene Möglichkeit der Begegnung, des Austausches und der Diskussion. Für die Filmemacher war das Festival auch

1 Kleßmann, Christoph: Zwei Staaten, eine Nation. Bonn 1988 (Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 265), S. 310.

2 Ebd., S. 637.

eine Art Messinstrument, da sie sich hier dem internationalen Vergleich stellen konnten. Mit den dort erhaltenen Auszeichnungen verbesserten die DDR-Regisseure ihre Chancen auf die Realisierung weiterer Filmprojekte.

232 Filme aus 55 Ländern gelangten auf der Dokumentar- und Kurzfilmwoche vor einem internationalen Publikum aus 50 Staaten zur Aufführung. Die Mehrzahl der hier gezeigten Filme behandelten den „weltweiten Friedenskampf und Aktionen gegen den Brüsseler NATO-Beschluss“. Am internationalen Wettbewerb um die „Goldene Taube“ beteiligte sich auch Karl Gass, einer der exponiertesten Dokumentarfilmer der DDR, mit seinem Film *ZWEI TAGE IM AUGUST*, der die Hintergründe des USA-Atombombenabwurfs auf Hiroshima und Nagasaki im August 1945 behandelte.

Die Filme von Gitta Nickel und Karl Gass wurden bereits vor diesem internationalen Ereignis auf dem „5. Nationalen Festival des Dokumentar- und Kurzfilms der DDR für Kino und Fernsehen“ im Oktober 1982 in Neubrandenburg gezeigt. 57 Kino- und Fernsehfilme eines ganzen Produktionsjahres wurden hier der Öffentlichkeit vorgestellt, die den Kampf um die Erhaltung des Friedens und den Aufbau sowie die Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft thematisierten.³

Gitta Nickel – Zur Person –

Gitta Nickel wurde am 28. Mai 1936 in Briesendorf (Polen) geboren. Nach dem Abitur studierte sie an der Humboldt-Universität Pädagogik und Germanistik.

Ab 1957 arbeitete sie zunächst im Babelsberger DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme als Regieassistentin, ab 1959 im DEFA-Studio für Spielfilme.

Sie assistierte bei Regisseuren wie Joachim Kunert in *EHESACHE LORENZ* (1959), Konrad Wolf in *LEUTE MIT FLÜGELN* (1960), Ralf Kirsten in *STEINZEITBALLADE* (1961) und *AUF DER SONNENSEITE* (1962), bei Heinz Thiel in *DER KINNHAKE* (1962). Diese Regisseure gehörten zur „zweiten“ Generation der DEFA, die ihr Studium im Ausland absolviert hatten.⁴

³ Filmspiegel 28 (1982), Nr. 23, S. 2.

⁴ Roth, Wilhelm: Filmdokumentaristen in der DDR. In: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. Berlin 1969, S. 416 f.

1963 war sie Regieassistentin im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme bei Karl Gass, mit dem sie von 1964 bis 1970 verheiratet war. Sie war seine Assistentin bei den Dokumentarfilmen FEIERABEND (1963) und ASSE (1963).⁵

Seit 1965 arbeitete Gitta Nickel als selbstständige Regisseurin im DEFA-Studio für Dokumentarfilme und gehörte der von Karl Gass 1961 gegründeten und geleiteten „KAG-Gruppe“ (Künstlerische Arbeitsgruppe), später „Effekt“ genannt, an.

Ihr Debütfilm WIR VERSTEHEN UNS von 1965 erhielt bei den Internationalen Filmfestspielen in Moskau ein Diplom. Seit ihrem zweiten Dokumentarfilm ... DANN SPRINGT DAS HERZ (1966) verfügte sie über ein eigenes festes Dokumentarfilmteam. Dazu zählten der Kameramann Nikola Pawloff, der Tonmeister Vasco Filippow sowie der Autor bzw. Ko-Autor Wolfgang Schwarze.

Gitta Nickel war seit 1972 Vorstands- und seit 1977 Präsidiumsmitglied des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR. Sie gehörte dem Komitee der Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche an und leitete 1980/1981 das Präsidium des Nationalen Festivals für Dokumentar- und Kurzfilme Neubrandenburg. Mit ihren Dokumentarfilmen erhielt sie zahlreiche nationale und internationale Preise, u. a. den Nationalpreis und Kunstpreis.⁶

Zur Filmemacherin

Nach Gitta Nickel hat der Dokumentarfilm eine gesellschaftliche Funktion zu erfüllen:

„Wir müssen an diesen Prozessen (Hauptaufgabe des VIII. Parteitagess der SED) mit ihren Problemen und Zielsetzungen dran sein. Wenn wir das sind, ist das für mich offensives Verhalten. Wenn wir diesen Prozessen nicht mehr folgen, dann sind wir in die Defensive geraten.“⁷

5 „Nach Vorbildern gefragt, sucht sie sie nicht in klassischen Bezirken, sondern nennt Karl Gass, dessen Auffassung sie teilt und den sie trotzdem nicht kopiert (...) Sie sucht ihre Menschen im Alltag auf, beläßt sie dort, wo sie Wurzeln und Vertrautheit mit den Dingen zeigen. Sie fand dabei immer das Normale, das beim zweiten Blick erst eine zusätzliche Dimension offenbart: in einer Haltung, die für die Zukunft zählt.“ (Ebd., S. 366)

6 Beide Preise gehörten zu den höchsten Auszeichnungen für Künstler in der DDR.

7 Herlinghaus, Hermann (Hrsg.): Dokumentaristen der Welt in den Kämpfen unserer Zeit. Selbstzeugnisse aus zwei Jahrzehnten (1969-1981). Berlin 1982, S. 425.

Die Themenschwerpunkte ihrer Dokumentarfilme sind:

- **Die Emanzipation der Frau** „ist eines der wichtigsten Themen in unserem Jahrhundert. Was da in unserer sozialistischen Gesellschaft vonstatten geht, ist eben ein revolutionärer Vorgang, der mit all seinen Erscheinungsformen aufmerksam begleitet werden muß.“⁸
- **Das Leben von Menschengruppen**, „wie sich in ihnen über den Arbeitsgegenstand hinaus eine ganze Beziehungswelt öffnet. Wenn man mit einer Brigade arbeitet, ist es vielleicht auch möglich, Begabungen und Talente zu erkennen, wie sie sich selbst in Szene setzen oder wie sie gefördert werden müssen, also welche Rolle sie nicht nur in diesem Kollektiv spielen, sondern in der Gesellschaft, inwieweit sie echt gebraucht werden und Verantwortung auch tragen.“⁹
- **Die antiimperialistische Thematik**, die sie nicht nur in einem weltpolitischen Zusammenhang sieht, sondern vielmehr in der „Auseinandersetzung mit dem Alltag des Menschen, in dem er steht und in dem er sich zu bestimmten Dingen der Persönlichkeitsbeziehung, der einfachsten Lebensbeziehung äußert. Mich interessieren Haltungsfragen im Alltag, Formen des Umgangs und der Verständigung miteinander. (...) Der größere Handlungsraum und die größere zeitliche Dimension, die ich für meine Stoffe benötige, beziehen sich eindeutig auf Themen aus unserer sozialistischen Wirklichkeit. Hier sehe ich nach wie vor das wichtigste Feld für meine Untersuchungen, für meine weitere Arbeit.“¹⁰

Eines ihrer Prinzipien sei, die Helden selbst reden zu lassen: „Meine Wertung treffe ich durch die Auswahl, den Aufbau und den Ablauf des Films. Ich halte nichts von verbalen Bewertungen im Film.“¹¹ Die Zusammenarbeit mit den Protagonisten stellt sie wie folgt dar:

8 Ebd., S. 428.

9 Ebd., S. 428 f.

10 Ebd., S. 429.

11 Protokoll der 25. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche 1982, S. 157.

„Wenn wir uns als Mitgestalter und Mitverantwortliche der gesellschaftlichen Prozesse fühlen dürfen, dann haben wir sehr wache Sinne für die Partnerschaft mit denen zu entwickeln, die wir mit der Kamera und Mikrofon begleiten.“¹²

Der Dokumentarfilm solle einen pädagogischen Effekt beim Zuschauer haben, denn als Dokumentarist „hat man im allgemeinen das Publikum, und nur dieses, vor Augen.“¹³ Der Zuschauer gebe „sich heute nicht mehr mit oberflächlichen Dingen zufrieden. Er will in unseren Filmen eine Antwort auf seine Lebensprobleme, und er will die Realitäten in unseren Filmen so ungeschminkt sehen, wie er sie jeden Tag vor Augen hat.“¹⁴ Die Dokumentaristin Gitta Nickel will an den Drehorten etwas bewirken.¹⁵

DDR-Rezensionen

„Frieden – das ist auch der Neubrandenburger Krankenschwester Gundula lebensimmanent. Nicht nur ihre Arbeit in einem Feierabend- und Pflegeheim bedingen das, auch ihr Hobby als tingelnde Schlagersängerin, und sie ist Mutter einer zweijährigen Tochter (...) ein Film von Gitta Nickel, wiederum in bewährter Ko-arbeit mit Wolfgang Schwarze. (...) Kein anderer werktätiger Zeitgenosse auf der Neubrandenburger Leinwand erreichte dieses Format, was keinesfalls denen vor der Kamera anzulasten ist.“ (Ingeborg Zimmerling im „Film-spiegel“, 1/1983)

GUNDULA-JAHRGANG '58 wurde zusammen mit Gitta Nickels Dokumentarfilm MANCHMAL MÖCHTE MAN FLIEGEN (1981) ab 4. März 1983 in den Kinos gezeigt. In der „Nationalzeitung Berlin“ vom 8.3.83 wurde ohne Namensangabe Stellung genommen:

„Filme der Dokumentaristin Gitta Nickel sind mehr als pure Zeitbilder. Mit feinem Gespür für das Besondere im Alltäglichen, für das Wesentliche im Wirklichen durchdringt sie Vorgänge und Erscheinungen, erkundet sie hinter dem Abbild das verallgemeinerungswürdige Sinnbild. Ohne sich als „Moralistin“ einzumischen, ermutigt sie Menschen vor der Kamera, sich zu ihrer Moral zu bekennen. So wird

12 Siehe Fußnote 7, S. 430.

13 Ebd., S. 424.

14 Ebd., S. 424.

15 Ebd., S. 429.

Moral als sozialistisches Lebensprinzip, als unerlässliche Voraussetzung sozialistischer Lebensqualität in konkreten Menschenbildern faßbar, zumal auch Fehler nicht ausgeklammert, Schwierigkeiten nicht beschönigt werden. (...) Sie weiß genau, was sie will, und sie hat was vom Leben, weil sie immer zu geben bereit ist. Weil der Film das alles so schön und klar sagt, erschien mir das eingeschnittene „Kadergespräch“ nicht nur unbeholfen, sondern überflüssig. (...) Gundula bleibt in unserem Bewußtsein als ein Mensch, von dem man sagen kann: Wie gut, daß es ihn gibt.“

Felicitas Knöffler befand:

„Der Zuschauer wird so mit einer bestimmten Art des Filmemachens bekannt (...) und erlebt zugleich auf der Leinwand ein Stück DDR-Alltag. (...) In den Leuten, die Nickel vorstellt, findet sie immer auch gleich ihre besten Kommentatoren. Das zeugt von Menschenkenntnis, von dem für einen Dokumentaristen unentbehrlichen Riecher für Geschichten und Besonderheiten, die in einem Menschen stecken, das zeugt aber ebenso davon, wie Gitta Nickel mit ihren Helden umzugehen versteht und sie aufschließen kann. (...) Gitta Nickel hat sich selbst immer dazu bekannt, wahrhaftige, überprüfbare Filme zu machen, in denen sich Zusammenhänge und Widersprüche unserer Wirklichkeit erkennen und begreifen lassen. Ihre Filme erzählen von Geborgenheit im Sozialismus, ohne dabei schönzufärben und Probleme zu übergehen. Man kann sich jetzt davon überzeugen. Im Kino.“ (Tribüne vom 18. 3. 83)

Gisela Harkenthal, Autorin beim „Neuen Deutschland“ mag Gundula.

„Andere Zuschauer auch, und das ist nicht zuletzt der Verdienst der Regisseurin Gitta Nickel, die sie uns gemeinsam mit Wolfgang Schwarze (...) so direkt und behutsam zugleich erschlossen hat. Eine Frage stellt sich: Darf man – wie im Pflegeheim – so weit in die Intimsphäre von Menschen eindringen? Ich meine, man darf und kann, wenn die Betroffenen es freiwillig zulassen, weil Dokumentarfilm nicht aussparen soll, was zur Wirklichkeit gehört.“ (Neues Deutschland vom 16. 3. 83)

In der „Neuen Zeit“ vom 16.3.83 heißt es:

„Exakter Reportagestil, der aufs charakteristische Detail schaut und doch in manchen Bildern die künstlerische Verdichtung nicht ausschließt. Kein Pathos, sondern eher Nüchternheit. Verzicht auf einen

eigenen Autorenkommentar, weil die beobachtete Wirklichkeit für sich selbst sprechen soll und dies auch tut und den eigenen Standpunkt der Filmemacherin darin erkennen läßt. (...) Nichts ist geglättet, was es da auch an Widersprüchen gibt, an Spannungen und Konflikten, und diese vitale, diese burschikos resolute Gundula wird auch als Mensch mit Ecken und Kanten gezeigt, der es manchmal anderen auch schwer macht.“

Die „Norddeutschen Neuesten Nachrichten“ vom 22. 3. 83 beenden den Artikel über diesen Dokumentarfilm mit einer Ovation:

„Die singende Krankenschwester Gundula mag ein Einzel- und Sonderfall sein, aber in vielem ist sie auch typisch für die jungen Menschen ihrer Generation. Der Film über sie ist ein Beitrag zum Bild des Zeitgenossen.“

In der „Schweriner Volkszeitung“ berichtet Renate Kruppa über ein Filmforum, vor dem Gitta Nickels Dokumentarfilm gezeigt und anschließend mit den Autoren diskutiert wurde:

„Der ausgezeichnete Film zog das jugendliche Publikum sogleich in seinen Bann, fanden sie hier doch die Fragen ihres Alltags, ihres Berufes, ihre Träume und Wünsche. (...) Die bekannte Filmdokumentaristin, die mit ihren Streifen (...) gesellschaftlich relevante Probleme aufgreift, weiß um die Wirkung, die der Dokumentarfilm haben kann, wenn man ihn klug und sinnvoll einsetzt. Seine Authentizität regt zum Vergleichen, Nachdenken an, befördert neue Erkenntnisse.“
(Schweriner Volkszeitung vom 24.1.84)

Filmanalyse

Chronologische Inhaltsangabe des Filmes

Der von Gitta Nickel 1982 gedrehte DEFA Dokumentarfilm GUNDULA-JAHRGANG '58 zeigt das Porträt einer jungen DDR-Bürgerin. *Gundula*, die gelernte Krankenschwester und allein erziehende Mutter einer einjährigen Tochter, arbeitet in dem Feierabend- und Pflegeheim Neubrandenburg-Ost. Neben ihrer beruflichen Tätigkeit tritt sie als Sängerin in der Band „Trend“ auf.

Der Film zeigt *Gundula* in den verschiedenen Handlungsbereichen ihres Alltags. Zu Beginn sehen wir sie als Sängerin im Umkleideraum bei den Vorbereitungen für ihren Auftritt einer betrieblichen Feier. In dieser Szene spricht Gundula über ihre Erfahrungen und Gefühle als Sängerin.

Nach dem musikalischen Auftritt der Gruppe „Trend“ wechselt der Handlungsort. Der berufliche Alltag *Gundulas* als Krankenschwester wird gezeigt. Die Kamera begleitet *Gundula* bei ihren Aufgaben in dem Seniorenheim. Hier äußert sie sich zu ihrem beruflichen Tätigkeitsfeld, zu gesellschaftspolitischen Entwicklungen und zu ihrer Einstellung zum Leben.

Den dramaturgischen Höhepunkt des Films bildet das so genannte Kadergespräch über die weitere berufliche Qualifizierung *Gundulas*. Zentrale Stellung nimmt dabei die Frage nach der Vereinbarkeit ihrer Kaderentwicklung und ihres Lebenskonzeptes ein.

Der Film endet mit einem Auftritt *Gundulas* und ihrer Band im Pflege- und Feierabendheim.

Filmstruktur

Am Filmanfang und am Filmende sieht der Zuschauer *Gundula* als Sängerin. Dazwischen wird *Gundulas* gegenwärtige Lebenssituation gezeigt. Die Kamera begleitet *Gundula* in ihren verschiedenen Tätigkeitsbereichen. Sie wird uns als Sängerin in einer Band, als Krankenschwester in einem Feierabendheim und als allein erziehende Mutter einer einjährigen Tochter vorgeführt. Diese unterschiedlichen Lebensbereiche werden nicht als voneinander unabhängige Einheiten montiert, sondern inhaltlich miteinander verbunden. Dies geschieht sowohl auf der Tonebene (Ton aus dem Off) als auch über die Bildmontage, einer geschickten Verknüpfung unterschiedlicher Handlungs-orte:

1. Feierabendheim Neubrandenburg-Ost
2. Betriebsfestsaal
3. Proberaum der Band
4. Privatwohnung *Gundulas*
5. städtisches Umfeld

Gundulas Lebensbereiche erfahren durch die Regisseurin eine hierarchische Gliederung. Die Dominanz erhält ihre Berufstätigkeit als Krankenschwester allein durch deren quantitative Präsenz im Film, d. h. von der Gesamtdauer

des Filmes wird Gundula 26:44 Minuten im Feierabendheim gezeigt. Annähernd gleich viel Zeit wird im Film für die Darstellung ihres Hobbys verwandt. Ihre Mutterrolle hingegen nimmt im Film zeitlich eine untergeordnete Position von 8:12 Minuten ein.

GUNDULA-JAHRGANG '58. DEFA-Studio für Dokumentarfilme 1982.
(Vorliegende Fassung: 56 Minuten) Sequenzprotokoll

<i>Nr.</i>	<i>Laufzeit (min.)</i>	<i>Ort/Inhalt</i>	<i>auditive Ebene</i>
1	0:49 / 0:49	Umkleideraum/Betriebsfestsaal: G. und ihre Bandmitglieder ziehen sich für den Auftritt um	OFF: Ansage / O-Ton: G. und Bandmitglieder sprechen über letzte Vorbereitungen / OFF: Mikroprobe vom Bandleader
2	1:29 / 0:40	Bühne/Betriebsfestsaal: Bandleader testet die Mikrofone; Vorbereitungen für Betriebsfeier (Buffet, Eindecken der Tische, Stühle aufstellen)	O-Ton: Mikroprobe vom Bandleader OFF.: Musik
3	4:42 / 3:13	Umkleideraum: G. schminkt sich; Titeleinblendung: „Gundula - Jahrgang '58“, Gundula in Großaufnahme	OFF: Musik auf / O-Ton: Geräuschkulisse / OFF: G. berichtet über ihre Erfahrungen als Sängerin, Ängste und Kritik
4	5:42 / 1:0	Festsaal: Ausschnitte aus dem Abendprogramm (Taubendressur)	OFF.: Ansage / OFF.: Musik
5	8:05 / 2:23	Umkleideraum: letzte Vorbereitungen; G. testet ihr Lungenvolumen (A-Ton)	O-Ton: Singübungen von G. / OFF: Ansage der Gruppe Trend
6	9:06 / 1:01	Betriebsfestsaal/Bühne: „Trend“ und G. bei ihrem Auftritt; tanzen des Publikum	OFF: Ansage / O-Ton: Song: „Was ist das für ein Gefühl?“ / OFF: G. äußert Ansichten zum Sängerrinnendasein; Applaus; Busgeräusche
7	9:56 / 0:50	Außenaufnahmen um das Altenheim: G. und ihre Kolleginnen fahren mit dem VEB-Bus zum Altenheim	O-Ton: Busgeräusch, laufende Menschen reden miteinander / OFF: G. berichtet von ihren Arbeitsabläufen
8	12:59 / 3:03	Innenaufnahmen vom Altenheim: G. betritt das Altenheim, zieht ihre Schwesternkleidung an, bereitet Frühstück mit einer Schwesternschülerin vor; erzählt über ihren Beruf	O-Ton: „Guten Morgen ...“, klappernde Milchflaschen, G. erklärt die Frühstücksvorbereitungen und den weiteren Tagesablauf

<i>Nr.</i>	<i>Laufzeit (min.)</i>	<i>Ort/Inhalt</i>	<i>auditive Ebene</i>
9	13:43 / 0:44	Heimflur: G. mit Bewohnern auf dem Flur, Stationschwester läuft durch den Bildausschnitt, Fotoaufnahmen, die an der Flurwand hängen	O-Ton: G. im Gespräch mit alten Menschen, Geräuschkulisse OFF: Badegeräusche
10	14:46 / 1:03	Badezimmer: G. badet und rasiert alten Mann, Schülerin hilft ihr	O-Ton: Badegeräusche, Gespräch
11	15:19 / 0:33	Schwesternzimmer: G. in Großaufnahme; G. im Gespräch mit Nickel	O-Ton: G. sagt, ihr Wesen sei lebenslustig und fröhlich
12	15:33 / 0:14	Badezimmer: G. und Schülerin helfen dem Mann aus der Wanne; Halbtotale auf den nackten Mann	O-Ton: G. gibt dem alten Mann und der Schülerin Anweisungen
13	15:39 / 0:06	Schwesternzimmer: Porträt Gundulas	O-Ton: G. erzählt von sich, möchte so bleiben wie sie ist
14	15:58 / 0:19	Badezimmer: G. trocknet alten Mann ab	O-Ton: G. sagt dem Mann, dass sie noch Lavendel holen würde.
15	16:45 / 0:47	Zimmer: Porträt G.	O-Ton: G. definiert die sieben Falten der Schwesternhaube: „... Achtung vor dem Menschen ...“
16	17:16 / 0:31	Badezimmer: Schülerin trocknet alten Mann weiter ab, G. kommt wieder und übernimmt die weitere Pflege	OFF: G. spricht über die Voraussetzungen einer Schülerin, man solle alle prüfen, ob sie den Aufgaben gewachsen sind / O-Ton: „... strahlend weiß durch weißer Riese ...“ / OFF: Vorinformation über Lieblingspatienten
17	19:21 / 0:05	Flur/Heimzimmer: G. auf dem Flur mit Medikamenten; persönliches Gespräch in einem Heimzimmer bei Frau Winger und Heinrich	O-Ton: Gespräch bei zwei Patienten über alltägliche Dinge
18	19:33 / 0:12	Station Altenheim: G. tätigt Arbeiten auf Station	OFF: G. berichtet über ihren weiteren beruflichen Werdegang (möchte mehr Verantwortung tragen)
19	21:29 / 1:56	Büro d. Leitung: Zusammenkunft der Heimleitung; Aussprache mit G., Kritik an ihr (schnodderig)	OFF: keine Lippensynchronität der Stationschwester und Leitungsschwester, die G. kritisieren / O-Ton: Kommunikation untereinander.
20	22:34 / 1:05	Heimzimmer eines Russlanddeutschen: Porträt eines Heimbewohners, G. im Gespräch mit diesem Mann; G. bezieht Betten, etc.	O-Ton: Gespräch / OFF: G. äußert sich zu jeweiligen Wertvorstellungen jeder Generation

<i>Nr.</i>	<i>Laufzeit (min.)</i>	<i>Ort/Inhalt</i>	<i>auditive Ebene</i>
21	22:52 / 0:18	Zimmer: G. in Großaufnahme	O-Ton: G. erzählt von ihren eigenen Lebensvorstellungen
22	26:30 / 3:38	Untersuchungszimmer / Labor: G. bei der Blutabnahme von Heimbewohnern	O-Ton: G. spricht mit den alten Menschen, macht Spaß / OFF: G. berichtet über die Schwierigkeiten mit dem Kollektiv an ihrem alten Arbeitsplatz
23	27:51 / 1:21	Privatwohnung Gundulas: G. im Gespräch zu Hause, führt Schwierigkeiten weiter aus	O-Ton: G. erzählt von ihrem Sängereindasein und wie sie Sängerin geworden ist
24	31:21 / 3:30	Proberaum: G. und Band bei der Probe des Leitsongs „Wie weit ist es bis ans Ende dieser Welt“	O-Ton: G. singt den Song, Bandleader kritisiert G. beim Singen / OFF: Schwester berichtet über die organisatorischen Probleme durch Auftritte von G.
25	33:29 / 2:08	Büro d. Leitung : Fortsetzung der Aussprache: G. soll mit ihrer Band im Heim auftreten	O-Ton: Schwester lobt und kritisiert G. und schlägt vor, im Heim aufzutreten
26	33:52 / 0:23	Proberaum: Bandprobe mit Gundula.	O-Ton: Musikprobe / OFF: G. äußert Gedanken hinsichtlich der atomaren Bedrohung
27	38:36 / 4:44	Zimmer / Außenaufnahmen / Wohnung: G. in Großaufnahme, G. geht mit Tochter spazieren, sie fordert Frieden für die Kinder dieser Erde; G. badet ihre Tochter zu Hause	O-Ton: G. spricht über ihre Zukunftsängste, über die Angst vor einem Atomkrieg / OFF: Geräusche: fahrendes Auto / O-Ton: G. spricht mit ihrer Tochter, erzählt von ihrer partnerschaftlichen Zukunft
28	40:41 / 2:05	Altenheim: neuer Arbeitstag, Patientenverlegung	O-Ton: G. spricht mit der alten Dame, die verlegt werden soll / OFF: Glockenläuten
29	41:56 / 1:15	Außenaufnahmen/Altenheim: Bewohner sitzen auf Bänken, gehen im Garten spazieren, schauen zum Fenster hinaus	O-Ton: Außengeräusche / OFF: G. beklagt sich über Personalmangel, Musik
30	43:01 / 1:05	Aufenthaltsraum: eine Gruppe alter Menschen musiziert, Schwestern der Station tanzen und singen mit den Alten	O-Ton: Musik und das Singen der alten Menschen
31	44:41 / 1:40	Heimzimmer: G. spielt mit einem Heimbewohner „Mensch ärgere dich nicht“	O-Ton: G. und Hermann Hielblock sprechen während des Spieles / OFF: Glocken läuten, G. kündigt etwas Besonderes an

32	45:34 / 0:53	Totenkammer: G. und eine Schwester legen Leichentuch über Verstorbenen	O-Ton: Geräusche vom Betreten des Raumes / OFF: Glockenläuten
33	46:02 / 0:28	Schwesternzimmer: Kollektiv trinkt gemeinsam Kaffee	O-Ton: reden sehr leise miteinander
34	48:09 / 2:07	Außenaufnahmen der Kreisstadt: Landschaftsaufnahmen (Umgebung, See, Altstadt)	O-Ton: Geräusche / OFF: G. erzählt von Land und Leuten, fühlt sich wohl hier zu leben, Musik
35	55:45 / 7:34	Altenheim / Aufenthaltsraum: Auftritt Gundulas mit ihrer Band, Heimbewohner tanzen; G. singt: „Wie weit ist es bis ans Ende dieser Welt?“, und „Springe Funke, springe heller ...“; Russlanddeutscher überreicht G. weiße Narzissen und hält eine Dankesrede	OFF: Musik / O-Ton: eine Schwester sagt den Auftritt an / OFF: Songs sind play-back gesungen / O-Ton: klat-schendes Publikum / O-TON: Dankes-rede
36	56:26 / 0:41	Abspann/DEFA '82 auf grauem Hintergrund	OFF: Musik der Gruppe Trend

Verwendung filmischer Gestaltungsmittel

Die Aussage eines Filmes ergibt sich aus der von der Regisseurin inszenierten Filmsprache. Von der rezeptiven Lesbarkeit der individuell gewählten Filmsprache ist die Glaubwürdigkeit eines Filmes abhängig. Mit Hilfe filmästhetischer Gestaltungsmittel strukturiert der Filmmacher seine „Geschichte“, die er mit seinem Film erzählen will. Die „Geschichte“ wird gestaltet durch die Prä- und Postproduktion, die *mis en scène* und die Montage. Beim Dokumentarfilm sind insbesondere die Neuordnung des Filmmaterials und Auslassungen der O-Ton-Aussagen der Protagonisten von Bedeutung, wenn auf einen Autorenkommentar verzichtet werden soll. Allerdings sind gerade diese Eingriffe geschickte Möglichkeiten der Manipulation von Aussagen.

Gitta Nickel erzählt in ihrem Dokumentarfilm den „ungewöhnlichen“ Lebensalltag der Krankenschwester *Gundula*. Durch die Gestaltung der Tonebene – die Verbindung von einer Sequenz zur anderen geschieht meist über den OFF-Ton, der in der neuen Sequenz zum ON-Ton wird – schafft sie eine künstliche Kontinuität in der Erzählstruktur des Filmes. Auf der visuellen Ebene setzt Gitta Nickel den so genannten „unsichtbaren“ Schnitt ein, der vom Zuschauer kaum bemerkt wird. Durch diese Montage wird der Fluss der Filmerzählung gefördert. Diese Methode ermöglicht eine hohe Manipulationsmöglichkeit mit dokumentaren Bildern und Tönen.

Die extrem häufigen Schnitte – in Sequenz 29 gibt es 14 Schnitte bei einer Sequenzzeit von 1:15 Minuten – sprechen für einen zunächst kaum wahrnehmbaren und dennoch massiv gestalterischen Eingriff der Filmemacherin. Demgegenüber lassen nur wenige lange Einstellungen dem Zuschauer Zeit, genauer hinzusehen und die Möglichkeit zur Reflexion.

Die ständig die Bewegung verfolgende Kamera bestimmt den Rhythmus des Filmes und illustriert so das Tempo von *Gundulas* Arbeitsalltag. In Sequenz 8, die Gundula bei der Frühstückszubereitung zeigt, wird dieses visuelle Tempo noch durch den dominierenden Ton der elektrischen Brotschneidemaschine auditiv unterstrichen.

Die scheinbare Nähe zu ihrer Protagonistin erzeugt Gitta Nickel durch einen voyeuristischen Kamerablick, z. B. durch Detailaufnahmen (Achselbehaarung *Gundulas*) und häufige Nahaufnahmen (Umziehen der Band-Mitglieder, Bade-szene eines alten Heimbewohners). Entgegen der Absicht von Gitta Nickel machten die in Unterhosen und Socken (Sequenz 3) aufgenommenen Band-Mitglieder durch die indezenten Einstellungen auf uns einen lächerlichen Eindruck, während sich bei dem Anblick des hilflosen alten Mannes (Sequenz 10, 12, 14, 16) ein Gefühl des Mitleids wegen seiner indezent gedrehten Nacktheit einstellte, zumal dies offensichtlich ohne sein Einverständnis geschah. Die Äußerung *Gundulas* in Sequenz 12 „Der merkt sowieso nichts“ gibt Grund zu dieser Annahme. Gitta Nickels beabsichtigte Wirkung, ein Gefühl der Intimität herzustellen, wurde bei uns dadurch nicht erreicht. Entgegen ihrer Absicht, *Gundulas* schwere Arbeit zu zeigen, bemerkt die Regisseurin nicht, dass sie ihre Protagonistin in einer fragwürdigen Umgangsweise mit den Altenheimbewohnern vorführt. Die Filmemacherin bezieht dazu keine Stellung.

Die Dominanz der gestalterischen Eingriffe liegt bei Gitta Nickel auf der auditiven Ebene. Sie benutzt keine eigenen Kommentare, in die Bewertungen einfließen können, sondern sie erweckt den Anschein, als ob *Gundulas* Kommentare aus dem OFF dadurch den konstruierten „Wort-Bildbeweis“ erbringen. Die Regisseurin kann daher ihre Protagonistin als Mittlerin benutzen, um die weitgehend SED-konformen Aussagen im Film zu vermitteln. Durch diese gestalterische Methode wird dem Rezipienten die Wahrnehmung einer möglichen Manipulation erschwert.

Das bereits beschriebene vorherrschende Gestaltungsprinzip Gitta Nickels ist der überlappende OFF-Ton, der zum O-Ton wird. Ein Beispiel: Auf das Einstellungsende der Sequenz 24 überlappt der OFF-Ton, der in Sequenz 25

zum O-Ton wird. Im OFF hört man Gesprächsstoff aus der Kollektivzusammenkunft, der unter die Einstellung der Band-Probe gelegt wird. Nach einem kurz darauf folgenden Bildschnitt sieht der Rezipient das Arbeitskollektiv, deren Mitglieder im O-Ton die Doppelbelastung *Gundulas* (Beruf und Auftritte) thematisieren. Gitta Nickel verknüpft hier die Bildebenen – Band-Probe und Kollektivzusammenkunft – mit Hilfe der Tonebene. Der Ton ist so auf das Bildmaterial zugeschnitten, dass er nicht nur einen Ortswechsel ermöglicht. Darüber hinaus wird er dazu eingesetzt, den Konflikt (Arbeitswelt – individuelle Selbstverwirklichung) in der Schlüsselsequenz didaktisch zu verdeutlichen.

Diese absichtlich Widersprüche glättende Konstruktion von Bild- und OFF-Ton kann dennoch nicht die tatsächlichen Widersprüche verdecken. Als Beispiele seien hier die Sequenz 29/30/31 genannt. Die Aussage *Gundulas* bezüglich des vorherrschenden Personalmangels, unter denen die menschlichen Beziehungen zwischen Pflegepersonal und Altenheimbewohnern zu leiden hätten, steht im Widerspruch zu den direkt im Film folgenden Bildsequenzen. Das gemeinsame Musizieren von Heimbewohnern und Pflegepersonal bei einem Anwesenheitsverhältnis von 1:1 und das „Mensch ärgere dich nicht“-Spiel *Gundulas* mit einem Heimbewohner zeigt den bildlichen Kontrast zu der vorher verbal geäußerten Kritik über den Personalmangel aus dem OFF. Hier führt Gitta Nickel ein Idealbild vom Alltag in einem sozialistischen Seniorenheim vor. Durch die Feinanalyse des Gesprächsinhaltes, besonders der Seq. 31, in der *Gundula* mit dem Heimbewohner spielt, sagt dieser mit dem Blick zur Kamera: „Mit der hab ich einmal im Leben gespielt (...) Lieber spiel’ ich mit Besoff’nen“. Dieser Widerspruch zeigt deutlich, wie Wirklichkeit konstruiert wurde.

So suggeriert Gitta Nickel zwar, dass es im „Feierabendheim“ eine optimale Versorgung der dort lebenden alten Menschen gebe, dass mit ihnen musiziert, gespielt und für ihre Unterhaltung gesorgt werde. Von der Regisseurin anscheinend unbeabsichtigt offenbart das Bildmaterial auch die Isolation der Heimbewohner. Durch die räumliche Abgeschiedenheit – das „Feierabendheim“ befindet sich außerhalb der Stadt – und den eintönigen Tagesablauf der Heimbewohner wurde bei uns die Assoziation Altenheim = Endstation hervorgerufen. Dadurch entstand der Eindruck, dass alte Menschen, die nicht mehr aktiv an der Produktion beteiligt sind, gesellschaftlich ausgegliedert werden.

Gundula, die junge dynamische „Power-Frau“, stellt eine Kontrastfigur zu dem gelebten Leben der Alten dar. Sie wird von der Regisseurin als eine entwicklungsfähige Persönlichkeit gezeigt, die einen verantwortungsvollen Platz in der sozialistischen Gesellschaft einnimmt, gerade wenn *Gundula* als unangepasste und eigenwillige Persönlichkeit „verkauft“ wird.

Inhalt und Gestaltung beispielhafter Aspekte

Gitta Nickels Aussage und Wirkung entspricht den kulturpolitischen Forderungen der SED, vom gesicherten Standpunkt des Sozialismus aus Wirklichkeit im Sinne des „sozialistischen Realismus“ abzubilden. In ihrem Dokumentarfilm wird von der Regisseurin ein spezieller Konflikt zwischen Individuum (*Gundula*) und der Gesellschaft (Arbeitskollektiv) konstruiert, der systemkonform gelöst wird und den Harmoniezustand zwischen Individuum und Gesellschaft beweisen soll.

Für die Beweiskraft unserer These, dass uns Gitta Nickel mit *Gundula* das zeitgenössische Bild einer jungen sozialistischen Persönlichkeit vorführen will, haben wir, um eine Vorstellung von dem obligatorischen Moral- und Wertesystem der SED zu bekommen, Walter Ulbrichts „Zehn Gebote der sozialistischen Moral“ als Bezugssystem zu *Gundulas* Präsentation im Film gewählt. Unabhängig davon, ob Gitta Nickel diese Gleichzeitigkeit mit dem Verweis auf das Geburtsjahr *Gundulas* gekannt hat, stellte sich für uns durch die Jahreszahl 1958 die Verbindung zu den „Moralgesetzen“ her, auch wenn diese zu Beginn der Achtzigerjahre nominell nicht mehr präsent waren. Sie waren aber Bestandteil einer DDR-spezifischen Sozialisation und hatten ihre Verankerung im „kollektiven Gedächtnis“ im Sinne einer kulturellen Tradierung gefunden.

Gundulas individuelle Ansprüche an das Leben sowie die selbstbewussten Äußerungen über ihre eigene Person scheinen im Widerspruch zu den Grundzügen einer sozialistischen Persönlichkeit zu stehen. In ihrem aus dem Off kommenden Kommentar (die Kamera zeigt *Gundula* bei den Vorbereitungen zu ihrem Auftritt in Seq. 3) gibt sie sich mit dem „schnöden Alltag“ nicht zufrieden. Bloß zu arbeiten, reiche ihr nicht. Sie möchte etwas machen, was ihr Spaß macht („eine rosarote Kuh fliegen lassen“), den Augenblick genießen und nicht immer nur an Morgen denken. Diese individuellen Lebensvorstellungen stehen zunächst in Kontrast zu den Forderungen der sozialistischen Gemeinschaft an den Einzelnen, nämlich gute Taten für den Sozialismus zu vollbringen, da diese zu einem besseren Leben für alle Werktätigen

gen führen (4. Gebot). Auch durch ihre Einstellung, Kritik an ihrer Person nicht als positive Hilfe für ihre Entwicklung anzunehmen, distanziert sich *Gundula* scheinbar von aktiven Mitgliedern der sozialistischen Gesellschaft. Sie weiß von den Vorurteilen ihrer Mitmenschen gegenüber einer „tingelnden“ Sängerin zu berichten. Die Kamera zeigt jedoch zu *Gundulas* aus dem Off kommentierenden O-Ton gegensätzliche Bilder. *Gundula* wird mit ihrer Band begeistert vom Publikum aufgenommen. Sie schenkt den Menschen mit ihrer Tanzmusik für einige Zeit Unbeschwertheit und gute Laune. Nur auf der Tonebene wird in den ersten Filmminuten durch die Aussagen *Gundulas* als Sängerin die Distanz zum sozialistischen Gemeinschaftsleben deutlich. Der Konflikt ist angelegt. Wie baut die Dramaturgie nun die Lösung?

Gundulas sozialistische Persönlichkeitsanteile gewinnen durch die Beobachtung an ihrem Arbeitsplatz und die dort stattfindenden Interviews bzw. Off-Töne der Protagonistin an Kontur. Hier erfüllt *Gundula* das bereits oben genannte vierte Gebot sowie das siebte, wonach der DDR-Bürger nach Verbesserung seiner Leistung streben, sparsam sein und die sozialistische Arbeitsdisziplin festigen soll. Die Bedeutsamkeit einer Berufsausbildung wird von *Gundula* im Zusammenhang mit ihrer eigenen Tätigkeitsdarstellung erwähnt. Ihre Schnelligkeit bei den einzelnen Arbeitsvorgängen und ihre Arbeitsdisziplin werden durch eine dynamische Kamerabegleitung unterstützt.

In einer Ruhepause äußert sich *Gundula* in einem Interview im On-Ton vor der Kamera über das Krankenschwesternideal, was früher durch die Haube symbolisiert wurde. Sie bedauert, dass diese Tradition nicht mehr aufrecht erhalten werde und damit die Symbolik der sieben Falten in der Haube heute nicht mehr präsent sei. Doch *Gundula* kennt diese Tugenden noch: Disziplin, Ehrlichkeit, Pünktlichkeit, Sauberkeit, Liebe und Achtung des Menschen. Diese alten christlichen und bürgerlich-preußischen Tugenden fanden in der DDR ihr Äquivalent in der sozialistischen Moralauffassung. Von Gitta Nickel werden sie an *Gundula* im weiteren Verlauf des Filmes vorgeführt.

Sie hat Freude an ihrem Beruf, liebt die alten Menschen, und diese äußern sich positiv über Schwester *Gundula*. *Gundula* arbeitet gern hier, weil sie, anders als in ihrer vorherigen Stellung auf der gynäkologischen Station eines Krankenhauses, Beruf und Hobby besser aufeinander abstimmen kann. Dort hatte ihr Arbeitskollektiv meist versucht, durch Dienstplanänderungen ihre Gesangsauftritte zu behindern. Trotz der besseren Voraussetzungen im Neubrandenburger Feierabendheim strebt *Gundula* nach mehr beruflicher Qualifikation. Ihr jetziger Ausbildungsstand genügt ihr nicht mehr. So möchte sie

als Nächstes ihre Fachschwesterausbildung beginnen, das Fernziel sei das Diplom. Mit dieser Qualifikationsperspektive erfüllt *Gundula* ein wesentliches Merkmal von individueller Emanzipation, wie sie in der DDR verstanden wurde. Neben der Teilnahme an der gesellschaftlichen Produktion und dem sozialistischen Bewusstsein/Klassenbewusstsein mit entsprechender Moral (siehe 10 Gebote) hat das Individuum die Verpflichtung, sich weiterzubilden, um die Entwicklung der Gesellschaft voranzutreiben. Selbstverwirklichung, wie sie im Westen verstanden wird und durch *Gundulas* Äußerungen zu Beginn des Filmes durchscheint, war in der DDR den kollektiven Interessen untergeordnet. Nach unserer Wahrnehmung sind bei *Gundula* zu Beginn des Films durchaus Bezüge zu unserem westlichen Emanzipationsverständnis vorhanden, in dem die Ausdifferenzierung autonomer Lebensansprüche im Mittelpunkt steht.

Der Erkenntnisprozess *Gundulas* beginnt mit einer Aussprache in dem Leitungskollektiv. Hier wird auf *Gundulas* Zukunftswünschen hinsichtlich ihrer Weiterqualifizierung eingegangen. Mit dem Problem bzw. dem Konflikt, Hobby und Beruf zu vereinbaren, wird das Gespräch eröffnet. In dieser Schlüsselsequenz, die das gestalterische Konzept Gitta Nickels in Kurzform zeigt – Konflikt, Konfliktbeschreibung, Konfliktlösung – legt die Regisseurin den dramaturgischen Dreh- und Angelpunkt für die Konfliktlösung an. In den zwei Sequenzen des Leitungsgesprächs erfährt *Gundula*, dass man sie in ihrer jetzigen Entwicklung nicht für eine Qualifizierung vorschlagen könne, weil ihr die Verantwortung für die Ausbildung von Lernschwestern noch nicht zugetraut wird. Trotz des Lobes einer Leitungsschwester, dass sie bei den Heiminsassen beliebt sei, dass sie immer einsatzbereit sei, wenn es ihre Auftritte zuließen, werden die Auswirkungen ihrer Verpflichtung als Sängerin auf die Qualifizierung zur Lehrschwester zum Hauptkriterium der Kritik.

Gundulas Rechtfertigungsszene vor dem Leitungskollektiv scheint für die Kamera organisiert, da es sich hierbei um eine länger zurückliegende Begebenheit handelt. Trotz des Eindrucks einer gestellten Szene wird hier eine DDR-übliche betriebliche Disziplinierungsmaßnahme gezeigt, die sich nicht allein auf die berufliche Funktion des Individuums bezieht, sondern auch erzieherisch im Sinne einer sozialistischen Persönlichkeitsentwicklung wirken soll.

Gitta Nickel stellt *Gundulas* „undiszipliniertes“ Verhalten und das Unverständnis seitens des Kollektivs für ihr außerberufliches Interesse in den Mittelpunkt dieser Zusammenkunft. Dem Vorwurf ihrer Kolleginnen, sie

„tingele“ durch die Lande und vernachlässige dadurch ihre Pflichterfüllung am Arbeitsplatz, soll sie sich mit Offenheit stellen. Von *Gundula* wird mehr Verständnis für ihre Arbeitskolleginnen erwartet, mehr kommunikativer Austausch, mehr Information über ihre Hobbytätigkeit. Die Beherzigung des fünften Gebotes („Du sollst beim Aufbau des Sozialismus im Geiste der gegenseitigen Hilfe und der kameradschaftlichen Zusammenarbeit handeln, das Kollektiv achten und seine Kritik beherzigen“) hat in Gitta Nickels Film zur Folge, dass auch vom Kollektiv die Bereitschaft zur Anerkennung individueller Verschiedenheit vorhanden ist, solange *Gundula* sich der Gemeinschaft nicht bewusst entzieht. Mit der terminlichen Planung von ihren Auftritten und ihren Arbeitszeiten soll sie sich nun „im Kollektiv bewähren“. Als ein weiterer Punkt der Konfliktlösung dient der Vorschlag einer Schwesternleiterin, *Gundula* mit ihrer Band im Feierabendheim auftreten zu lassen. Der Auftritt soll sie besser in das Arbeitskollektiv integrieren.

Mehr als in unserer westlichen Gesellschaft wird in GUNDULA die wechselseitige Abhängigkeit zwischen Individuum und Gesellschaft thematisiert. *Gundula* kann ihren Beruf ausüben, ihrem Hobby nachgehen, weil sich die Gesellschaft (hier in Form der Wochenkrippe) der Versorgung ihrer einjährigen Tochter angenommen hat. Aus der Verpflichtung der Gesellschaft gegenüber dem Individuum erwächst andererseits aber auch die Verpflichtung des Einzelnen, seine „schöpferisch-produktive, körperliche und geistige Tätigkeit“ in den Dienst der Gemeinschaft zu stellen.

Das Filmende zeigt uns nach der Konfliktlösung im Leitungskollektiv den Harmoniezustand zwischen Individuum und Gesellschaft. *Gundula* bringt ihr privates Können in die Gemeinschaft ein. Sie tritt mit ihrer Band vor dem Publikum des Seniorenheims auf. Nach dem durch die Anzahl der Filmminuten zum Leitsong erhobene Lied „Wie weit ist es bis ans Ende dieser Welt?“ bringt ein Heimbewohner, der russlanddeutsche Parteiveteran, in Verbindung mit der Blumenstraußüberreichung (weiße Narzissen) noch einmal *Gundulas* persönliche Verantwortung für den Frieden zum Ausdruck. Die Anerkennung *Gundulas* durch das Leitungskollektiv erfährt durch die Dankesworte des Parteiveterans eine stilistische Erhöhung, die das „Streben nach Gemeinschaft und die unverbrüchliche Freundschaft zur Sowjetunion (...)“ symbolisiert.

Dass die Friedenthematik mit dem Lebensalltag *Gundulas* im Film von Beginn an in Beziehung gebracht wird, verdeutlicht bereits die Taubendressur der ersten Sequenz. Weiße Tauben gelten als Symbol für den Frieden. Dieses

Friedenssymbol wird mit der Überreichung der weißen Narzissen an *Gundula* zum Ende des Films noch einmal bildhaft aufgegriffen. Aber auch verbal äußert sich *Gundula* zu dem Friedensthema, das zu Beginn der Achtzigerjahre in Ost und West durch den NATO-Doppelbeschluss von 1979 an Brisanz gewonnen hatte. Nach der Filmsequenz, die *Gundula* mit ihrer Band bei der Probe des Friedensliedes zeigt, wird durch den untergelegten Off-Ton die nächste Sequenz eingeleitet, in der *Gundula* im On-Ton ihre Ängste und Sorgen über die gegenwärtige politische Situation ausspricht. Ganz im Gegensatz zu ihrem bisher gezeigten Verhalten, das von einer lebensbejahenden Burschikosität zeugt, äußert sie in dem Interview ihre Angst, die sie „vor allem“ habe. Dieses allgemeine Angstgefühl erfährt seine Konkretisierung in der Furcht vor einer atomaren Katastrophe, wenn „sie auf den Knopf drücken“. Dann sei das schöne Leben vorbei. Dass es die Angst vor dem westlichen Aggressor ist und sich darauf ihre Kritik richtet, wird in ihrem Interview-Beitrag deutlich, wo sie ihr Unverständnis über „solche Menschen“ äußert, die über die Vernichtung dessen nachdenken, „was wir mit unseren eigenen Händen aufgebaut haben“. Sie wolle an diese Gefahr nicht denken, wolle sie verdrängen. Doch sie könne es nicht, weil man davon jeden Tag lese und höre.

Auch die nachfolgende Filmsequenz bleibt verbal von der Friedensthematik bestimmt. *Gundula* wird hier bei einem Spaziergang mit ihrer Tochter gezeigt. Mit diesen friedvollen, harmonischen Bildern (Mutter und Tochter an einem See, weiße Schwäne, Sonnenschein) illustriert die Regisseurin den Liedtext *Gundulas*. Sie trägt mit diesem Lied zu der gesellschaftlichen Aufgabe bei, sich für den Erhalt ihres „Vaterlandes“ einzusetzen, wie es das zweite Gebot der sozialistischen Moral fordert: „Du sollst dein Vaterland lieben und stets bereit sein, deine ganze Kraft und Fähigkeit für die Verteidigung der Arbeiter- und Bauernmacht einzusetzen.“ Nach *Gundulas* Meinung passt der Liedtext in unsere Zeit. Er bezeuge den Wunsch nach Frieden und Abrüstung. Er sei den Kindern dieser Welt gewidmet. Die kollektive Verantwortung für den Staatserhalt wird durch die Bilder – die Kamera zeigt in der nächsten Sequenz *Gundula* und ihre Tochter in ihrer Wohnung – mit ihrer persönlichen Verantwortung verquickt. *Gundula* ist Mutter, trägt also Verantwortung für ein heranwachsendes Leben. Das bedeutet persönliche Einschränkungen, die ebenso das Kollektiv von jedem Einzelnen fordern kann zum Wohlergehen des Ganzen.

Schlussfolgerung

Gitta Nickel, die in einem Gespräch mit Hermann Herlinghaus den Dokumentarfilm als eine Art Seismograf bezeichnet, der „vor allem erkennen und darstellen (muss), was sich erst (gesellschaftlich) ankündigt“¹⁶, hat in ihrem Film GUNDULA einen grundsätzlichen Konflikt in der DDR-Gesellschaft thematisiert, der von einer jungen, in dem DDR-Staat aufgewachsenen Generation nicht mehr tabuisiert wurde: den Konflikt zwischen individueller Emanzipation und kollektivem Anspruch. Dieser Konflikt wird deutlich in der Differenz zwischen Anspruch und Wirklichkeit bezüglich der von Partei und Regierung vorgegebenen Wertvorstellungen. Die SED-Jugendpolitik reagierte auf dieses gesellschaftliche Phänomen, indem sie versuchte, ihren Anspruch zu relativieren. Sie versuchte das Erziehungsprinzip „der langen Leine“.

Dass Gundulas Anspruch auf mehr Freiraum für individuelle Lebensgestaltung ein zeittypisches DDR-Problem war, dokumentieren Babara Hille, Walter Jaide und Jutta Wilhelmi in ihren soziologischen Untersuchungen über die DDR-Jugend. Sie stellen fest, dass sich ihre alternativen Lebensvorstellungen im Freizeit- und Konsumbereich kaum von denen der westlichen Jugendlichen zu Beginn der Achtzigerjahre unterscheiden.¹⁷ Die SED-Jugendpolitik reagierte auf diese Entwicklung mit Zugeständnissen im Freizeitbereich, mit der Anerkennung individueller Wertvorstellungen, solange sich diese in die vorgegebenen sozialistischen Systemstrukturen integrieren ließen.

An Gitta Nickels Protagonistin Gundula wird uns dieser neue Jugendtyp vorbildhaft dargestellt. Mit ihrer Protagonistin bewegt sich die Dokumentarfilmmacherin im Fahrwasser des erfolgreichen Spielfilms „Solo Sunny“, der 1980 unter der Regie von Konrad Wolf gedreht wurde. Insofern soll der Dokumentarfilm zeigen, dass die fiktive Wirklichkeit des Spielfilms angeblich bereits abbildbare Realität ist. Gitta Nickel vollzieht also in ihrem Dokumentarfilm etwas nach, was der Spielfilm bereits vorweggenommen hatte: Brechung des oben genannten Tabus und die Schaffung neuer Prototypen von DDR-Bürgern. Die dadurch auftretenden Konflikte und Widersprüche werden in Gitta Nickels Film nicht als integrationshemmend gezeigt, sondern als lösbar durch das gegenseitige Verständnis von Individuum und Gesell-

16 Siehe Fußnote 7, S. 425.

17 Vgl. Hille, Barbara und Jaide, Walter: DDR-Jugend. Politisches Bewußtsein und Lebensalltag. Opladen 1990.

schaft. Unversöhnbares wird als versöhnbar dargestellt. Das Ende des Filmes soll zeigen, dass auch junge Leute mit alternativen Lebensvorstellungen im DDR-System zu Hause sein können.

Dass Gitta Nickel mit der Darstellung ihrer Protagonistin im Sinne der SED-Jugendpolitik erzieherisch auf ein sich von den proklamierten gesellschaftlichen Konventionen und Normen entfernendes Jugendpotenzial wirken wollte, bildet einen wesentlichen Aspekt im Ergebnis der Filmanalyse. Die sich durch den Film ziehende Friedenthematik und Gundulas persönliche Äußerungen dazu lassen Zweifel an der unmittelbaren Echtheit dieser Filmsequenzen entstehen, wenn man die Auftragserteilung des Films für die Neubrandenburger und Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche berücksichtigt.

Trotz des SED-konformen Standpunktes der Regisseurin und ihres Autors Wolfgang Schwarze kann der Zuschauer dennoch Aspekte der Lebenswelt innerhalb der DDR-Gesellschaft erkennen. Der Film zeigt u. a., wie die Menschen in Konfliktsituationen miteinander umgegangen sind, welche Umgangsformen und Beziehungen ihren Alltag bestimmten, wie sich Disziplinierung und Erziehung des Staates bis in die kleinste Zelle der Gesellschaft, die Familie, durchgesetzt haben. Gitta Nickels Film ist daher auch ein Dokument für die Wechselwirkung zwischen Staat, Gesellschaft und Individuum innerhalb autoritärer Strukturen.

Marianne Knoop / Sandra Langenhahn

**„... und das zwanzigste Jahrhundert kommt hier langsamer
an als anderswo in Deutschland.“ –**

Volker Koepps LEBEN IN WITTSTOCK

Poetischer Dokumentarfilm und künstlerisches Selbstverständnis Volker Koepps

Zur Kritik an Koepps Filmen neueren Datums meinte eine Ostberliner Journalistin, die Zeit seiner zögerlichen Fragen und sanften Andeutungen seien gewissermaßen Makulatur des DDR-Sozialismus, jetzt könne Wahrheit in deutlicheren und lauterem Tönen proklamiert werden.¹

Die leisen Geschichten des Alltags und die im Gleichklang dazu formulierten Fragen, die Koepp selbst meist offen lässt, nichts hinzufügt, wenn seine Protagonisten darauf auch nur unzureichend antworten, sind Signaturen des ostdeutschen Dokumentarfilmers Volker Koepp. In einer enttabuisierten, aber zugleich auch desillusionierten Gesellschaft scheint diese stille Art, Filme zu machen, jedoch als rückständig und den neuen Verhältnissen nicht mehr entsprechend. Dennoch fällt gerade dem westlich sozialisierten Bundesbürger die Eigenart dieser Filme auf, und innerhalb der geringen Resonanz, die Dokumentarfilme überhaupt genießen, findet Koepp durchaus seinen Platz. 1992 erhielt er die „Goldene Taube“ und den „FIPRESCI-Preis“ für NEUES IN WITTSTOCK auf dem Festival der Leipziger Dokumentarfilmwoche sowie den „Deutschen Dokumentarfilmpreis“ der Duisburger Filmwoche 1993 für seinen Beitrag WISMUT.

Im Mittelpunkt dieser Untersuchung steht jedoch nicht die Frage nach der Bedeutung des Regisseurs im Kontext nationaler und internationaler Dokumentarfilmkunst, sondern die Auseinandersetzung mit der filmischen Verar-

1 Reinecke, Stefan: Ethnograph des Inlands. In: Freitag vom 24.6.1994.

beitung der Lebenswirklichkeit und des Alltags von Textilarbeiterinnen in den so genannten „Wittstockfilmen“ Volker Koepps.

Dieses Kapitel soll einleitend die künstlerische Handschrift des Regisseurs genauer beleuchten und die Verknüpfung von politischer und künstlerischer Entwicklung herstellen – eine wohl besondere Spezifik für Künstler politisch repressiver Systeme.

Ähnlich anderen Künstlerbiografien der DDR erlernte Volker Koepp zunächst einen Facharbeiterberuf. Nach Abbruch des Studiums an der Technischen Universität Dresden studierte Koepp an der Hochschule für Filmkunst in Babelsberg. Bevor er mit der Filmarbeit begann, hatte sich der Regisseur mehr als nur einen Eindruck vom Leben der arbeitenden Klasse verschafft. Dies mag ein Grund dafür sein, dass das Hauptaugenmerk seiner Filme sich vorwiegend auf Menschen der arbeitenden Klasse richtete. Nach den ersten Filmen wie TEDDY (1973) und SLATAN DUDOW – FILMESSAY ÜBER EINEN MARXISTISCHEN KÜNSTLER (1974), die sich mit vorbildhaft dem Sozialismus verpflichteten Helden beschäftigen, wurden bald darauf deutlich unheroischere Menschen zu Protagonisten seiner Filme. Da er mit Beginn der Ära Honecker anfang, Filme zu drehen, stehen seine ersten Werke unter dem Eindruck des Versprechens Honeckers für eine Abkehr von Tabus und der Gewährung einer größeren Eigenständigkeit der Künstler in ihren künstlerischen Gestaltungsmitteln. Die Aufforderung Kurt Hagers, den sozialistischen Alltag zum Sujet der Kunst des Landes zu machen, war Koepp und einer Vielzahl anderer Künstler durchaus willkommen – als Entdeckung eines neuen Bereiches, sich mit der Gesellschaft auseinander zu setzen, sich an ihr zu reiben.

1975 drehte er den ersten Teil des Langzeitprojektes MÄDCHEN IN WITTSTOCK. Mit diesem Film fand Koepp das ihm eigene künstlerische Profil, das ihn unverwechselbar unter den Dokumentaristen werden ließ.

Wie Koepp 1987 in einem Gespräch mit Weimarer Journalisten erläuterte, ging es ihm darum, „Landschaft nicht im eng geografischen, sondern auch im poetischen Sinne zu begreifen, Leute, die dort wohnen, und die Geschichte einzubeziehen.“² Das Verhältnis von Poesie und Wirklichkeit bildet einen Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit Volker Koepps, wobei der zunächst vermutete Widerspruch in dialektischer Weise aufgehoben werden soll. Die

2 Der Prinz und Rheinsberg heute. In: Thüringische Landeszeitung (Weimar) vom 24.11.1987.

„poetische“ Bearbeitung des „dokumentarischen“ Filmmaterials (Montage, Landschaftsaufnahmen, musikalische Untermalung, u. a.) führt nicht von der Realität weg, sondern bildet einen eindringlichen Kommentar des Filmemachers.

Der von den zentralen Organen der Partei- und Kunstpolitik stets gewünschte „Autorenstandpunkt“ erreicht den Zuschauer nicht durch eine bloße Kommentierung aus dem Off, sondern durch eine ästhetische Bearbeitung von Film-„Dokumenten“.

Koepp geht davon aus, dass die Aussagen im Material selbst bzw. in dessen Bearbeitung und nicht in Kommentaren ihren Ausdruck finden sollen. In einem Interview formulierte er dazu:

„Wir wissen alle, daß der Dokumentarfilm nicht Wirklichkeit selbst ist. Für mich ist Autorenstandpunkt miterlebtes Leben, im filmzeitlichen Ablauf nachvollzogen. Nach-Gedanken helfen über Erlebnis-mangel am Drehort nicht hinweg.“³

Zurückhaltung gegenüber den Protagonisten beschreibt Koepp als ein wesentliches Prinzip seiner Arbeit, das den subjektiven Standpunkt nicht ausschließt, sondern sich lediglich gegen die verbreitete Auffassung richtet, der Dokumentarfilm müsse Antworten und Problemlösungen aufzeigen. Der Versuch, den Film als Therapeut gesellschaftlicher Probleme aufzufassen, dränge das Vorgefundene zu Gunsten unzureichender Scheinlösungen in den Hintergrund und ermögliche nur eine oberflächliche Dokumentation des Filmgegenstandes.⁴

„Wenn man ernsthaft an der Wirklichkeit interessiert ist, dann muß man sich Zeit nehmen. (...) Ein Dokumentarfilm, der versucht, sich der Lebenswirklichkeit zu nähern, ist nie etwas Abgeschlossenes, muß gegenüber denen, über die er berichtet, und denen, denen er etwas berichten will, offen bleiben, ihnen die Möglichkeiten zum eigenen Nachdenken, zum Überprüfen ihrer eigenen Situation einräumen (...)“⁵

Der Dokumentarfilm erfährt in der Auffassung Koepps also erst im Dialog mit dem Zuschauer seine Vollendung. Mit diesem künstlerischen Anspruch

3 Gespräch mit Volker Koepp. In: Bulletin Nr. 4 zur 24. Internationalen Leipziger Dokumentarfilm- und Kurzfilmwoche 1981.

4 Ebd.

5 Ebd.

reichte sich Koepp in die innovativste Gruppe des DEFA-Dokumentarfilmstudios ein und gehörte neben Karl Gass, Jürgen Böttcher und Winfried Junge zu der „Schule“, die heute mit **dem** DEFA-Dokumentarfilm assoziiert wird.

Die Vorbilder

Volker Koepp unterlag in seiner künstlerischen und individuellen Entwicklung unterschiedlichen Einflüssen, die in seinen Filmen stilistisch und inhaltlich ablesbar sind.

Koepp selbst sieht sich in der Tradition des Dokumentarfilms von Joris Ivens, dem holländischen Regisseur, und Dziga Vertovs aus der Sowjetunion. Vertov gilt als Begründer des parteilich polemischen Agit-Prop-Kinos und zählt zu den Pionieren des sowjetischen Films. Er fühlte sich mit der „Linken Front der Künste“, insbesondere mit dessen Kreis der Konstruktivisten und Futuristen verbunden. Durch seine Experimentierfreudigkeit mit dem Medium bereicherte er den Film um Stilelemente, wie Abwechslung von Großaufnahme und Detailaufnahme, Montagen kurzer Einstellungen und rhythmische Wiederholungen sowie den Einsatz verschiedener Blickwinkel. Insbesondere seine Agit-Prop-Arbeiten in den 20er Jahren zeigen seine radikale Ablehnung der bisherigen konventionellen Formen, indem er Aufbau und Montage bis hin zu scheinbaren Paradoxien zuspitzte. Damit wies seine Filmkunst deutliche Parallelen zur Theorie und Praxis des Films von S. M. Eisenstein auf. Zudem vertrat er die Auffassung, dass das Kameraauge nicht mit dem menschlichen Auge gleichzusetzen sei und die Kamera nicht für die Kopie des menschlichen Auges missbraucht werden dürfe; nur die Autonomie der Kamera könne die Schwächen des menschlichen Auges aufdecken. In der Auseinandersetzung mit der Vertovschen Ästhetik, die in ihrer gebrochenen dokumentarischen Form (Semidokumentarismus) der Mythologisierung und Fetischisierung des Dokumentarischen entgegenwirkte, wandte sich Joris Ivens schon sehr früh der Mischform zwischen dokumentarem und fiktivem Film zu. Kreimeier betonte in diesem Zusammenhang die Relevanz des starken politischen Engagements des Regisseurs:

„Mit den ästhetischen und dramaturgischen Mitteln des Semi-Dokumentarfilms überwindet Ivens endgültig den ‚rohen‘ Materialismus seiner Anfangsjahre und verschafft sich die Möglichkeit, Tatbestände zu durchleuchten und zum Wesen einer Sache vorzudringen, die Realität im Sinne einer politischen Argumentation zu komprimieren und ihre Wirkungsgesetze erfahrbar zu machen. Szenische Rekonstruktio-

nen und gestellte Handlungselemente dienen nicht per se der Verfälschung; sie können vielmehr der Zielstrebigkeit der Argumentation förderlich sein und die agitatorischen Effekte, die der Wirklichkeit selbst innewohnen, herausarbeiten.“⁶

Volker Koepps Auseinandersetzung mit dem MfS nach Öffnung der „Stasi-Akten“ – Was bleibt?

Bereits während des Studiums an der Filmhochschule traf er auf einen Kreis unliebsamer Widersacher, der sich um Thomas Brasch aufbaute und sich geistig in „bedenklicher Nähe“ zu den Auffassungen des Studenten Konrad Weiß befand. Seitdem Koepp diese Kontakte pflegte, wurde er „operativ beobachtet“. Obwohl dem Künstler über einen Zeitraum von zwei Jahren keine feindlichen Aktivitäten nachgewiesen werden konnten, glaubten die offiziellen und inoffiziellen Mitarbeiter des MfS ihre beobachtenden Dienste intensivieren zu müssen, als Koepp bei der Gruppe „Gass“ eine feste Anstellung bekam:

„Unter den labilen politisch-ideologischen Bedingungen in der Gruppe Gass sind äußerst begünstigende Umstände gegeben, daß Alexander Zibell und Volker Koepp auch auf politisch-ideologischem Gebiet erneut negativ und feindlich wirksam werden könnten.“⁷

Von diesen Observationen war Koepp zunächst wenig bekannt und im Nachhinein beschrieb er diese Unkenntnis insofern als positiv, als dass er sich andernfalls für das „geringere Übel“ entschlossen hätte und in die BRD ausgeist wäre. Offensichtlich bedeutete die umfassende Kenntnisnahme von dem fast schizophrenen Misstrauen der staatlichen Überwachungsorgane und ihren Methoden einen nicht zu unterschätzenden Schock für Koepp. Was bleibt ist Bitterkeit und die Hilflosigkeit, mit der Enttäuschung umzugehen:

„Das war der Anfang einer Arbeit, [Koepp meint hier die o. g. Bespitzelung durch die Organe der Staatssicherheit] bei der man eigentlich davon ausgegangen war, daß die Gesellschaft in ihren Grundlagen für Offenheit und Ehrlichkeit ist. Es hat auch einen gewissen Unterhal-

6 Kreimeier, Klaus: Joris Ivens. Ein Filmer an den Fronten der Weltrevolution. Berlin 1976, S. 22.

7 Koepp, Volker: Meine Arbeit bei der DEFA. In: Deutschlandbilder Ost. DEFA-Dokumentarfilme von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung. Konstanz 1995 (Close up; Bd. 2), S. 153.

tungswert nach so vielen Jahren. Das Spitzelsystem, das es in der DEFA gab, gehört auch zu ihrer Geschichte.“⁸

Da Koepps künstlerisches Schaffen zwar die Kritik an den herrschenden Zuständen beinhaltete, jedoch kaum als „staatsfeindlich“ bezeichnet werden kann,⁹ zeigt die Bespitzelung des DEFA-Regisseurs deutlich das paranoide Menschenbild der „Staatssicherheit“.

Diese Erfahrungen zu verarbeiten und in der Konfrontation mit dem „neuen“ System zu nutzen, böte eine lohnende Herausforderung, die im Gegenwärtigen leider kaum angenommen wird. Auch Koepp geht nicht unbedingt Schritte nach vorn, wenn er lakonisch resümiert:

„Und dann, glaube ich, so klanglos werden auch die guten Seiten der DEFA-Traditionen nicht verschwinden. Aber auf der anderen Seite ist es auch ganz gut, dass das Korsett DEFA nicht mehr existiert.“¹⁰

Zum Inhalt von LEBEN IN WITTSTOCK

Der Dokumentarfilm LEBEN IN WITTSTOCK gehört zu einer in den Siebzigerjahren verbreiteten Form des Dokumentarfilms, dem „Kompilationsfilm“. Der Kompilationsfilm ist ein Zusammenschnitt aus mehreren filmischen Einzelstudien über einen längeren Zeitraum. Dem Regisseur Volker Koepp lagen 1984 vier kurze Dokumentarfilme vor, die die Grundlage für LEBEN IN WITTSTOCK bildeten. Die Dreharbeiten für MÄDCHEN IN WITTSTOCK, der ersten Dokumentarstudie Koepps, erfolgten fast gleichzeitig mit der Gründung des Obertrikotagenbetriebs „Ernst Lück“ (OTB) 1974. LEBEN UND WEBEN, aus dem die letzten Aufnahmen des Kompilationsfilms stammen, wurde 1981 abgedreht.

Das Interesse des Regisseurs galt den Veränderungen einer agrarisch geprägten Region während des Aufbaus eines großen Industriebetriebes unter den Bedingungen „sozialistischer Produktionsverhältnisse“.

Schon nach dem ersten Film hatte sich eine Konzentration auf die Arbeits- und Lebenserfahrung dreier Arbeiterinnen abgezeichnet, die auch die Basis

8 Ebd.

9 „Dabei wollten wir es (das System) ja nicht stürzen, sondern, wenn ich mich richtig erinnere, wir waren so naiv, es verbessern zu wollen.“ (Ebd., S. 152)

10 Ebd., S. 154.

der weiteren Filme bildete. Die Entwicklung des Betriebs wird daher – im Kompilationsfilm noch verstärkt durch den Zusammenschnitt – vorrangig durch die Porträts von *Elsbeth*, *Edith* und *Renate* sowie anhand ihrer Auseinandersetzungen mit der Betriebsleitung beschrieben.

Elsbeths Lebensweg erscheint in seiner Veränderung am gravierendsten. Bei Aufbau des Betriebes zeigt sie sich engagiert und berichtet offen vor der Kamera über ihre privaten wie beruflichen Sorgen und Wünsche. Sie formuliert hohe Ansprüche an ihr Leben und ihre Zukunft, registriert aber gleichzeitig die große Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit sowohl im privaten als auch im gesellschaftlichen Bereich. Die naive Fröhlichkeit, mit der sie diese Differenz zunächst hinnimmt, weicht einer stagnativen Resignation. Die letzten Gespräche mit ihr zeigen eine stille Frau, die abweisend auf die Fragen Koepps reagiert.

Edith hingegen engagiert sich hartnäckig für „ihren“ Betrieb, was ihr auf Grund der Strukturen beständig Konflikte mit der Betriebs- und Parteileitung einbringt. Trotz einiger Rückschläge nimmt *Edith* den Kampf auf, im Betrieb und in der Partei ihre Vorstellung vom Arbeitsablauf im OTB durchzusetzen. Die Ambivalenz ihres bewundernswerten Engagements besteht darin, dass sie zum einen die Normenvorgaben uneingeschränkt akzeptiert, zum anderen jedoch sehr genau die Arbeitsbedingungen ihrer Kolleginnen im Auge hat und strukturelle Mängel der Leitung unnachsichtig kritisiert.

Renate, die „Aktivistin“ des Betriebes, ist aus einem sächsischen Textilbetrieb angeworben worden, um den Aufbau des OTBs mit gelernten Fachkräften zu unterstützen. Sie fragt nicht nach Möglichkeiten der Verbesserung, sondern versucht unter den jeweils gegebenen Bedingungen beste Leistung zu erbringen. Ihr Ansehen im Betrieb erhält sie dadurch, dass sie trotz des häufigen Wechsels der Betriebsleitung kontinuierlich ihr Engagement und Leistungsvermögen unter Beweis stellt, ohne damit einen weiteren Aufstieg in der Betriebshierarchie zu bezwecken.

„Zwischen den Zeilen ist viel zu lesen über Jugendträume und Erwachsenwerden, über Arbeit und Leben in der DDR. Ein realistisches Kunstwerk, das zeigt, daß Dokumentarfilm oft spannender sein kann, als Fiktion.“¹¹

11 Drehzeit zehn Jahre. In: Berliner Zeitung vom 16./17.2.1985.

LEBEN IN WITTSTOCK im Kontext der gesellschaftlichen und kulturpolitischen Hintergründe

LEBEN IN WITTSTOCK umfasst Beobachtungen aus zehn Jahren Dreharbeit. Der Beginn – 1973 begann das Filmteam mit den ersten Gesprächen und Aufnahmen in Wittstock für MÄDCHEN IN WITTSTOCK – fällt in eine Zeit, als die Ablösung Ulbrichts mit der Hoffnung auf eine freiere Kulturpolitik verbunden wurde. Die in dieser Zeit erkennbare politische und kulturelle „Aufbruchsstimmung“ war für viele Menschen keine neue Erfahrung, da schon Chruschtschows Politik der Entstalinisierung des Sowjetsystems die so genannte „Tauwetterperiode“ nach sich gezogen hatte. Auch in der DDR brachte der Entwurf des „Neuen Ökonomischen Systems“, das dem Epoche machenden XX. Parteitag der KPdSU folgte, eine Lockerung des politischen Klimas. Wurden den Intellektuellen des Staates in dieser Zeit größere Freiheiten eröffnet, so bekamen Künstler und Kulturschaffende, die zwischen 1961-1965 die Situation genutzt hatten, ihrer angestauten Kritik und Fragen in ihren Kunstprodukten Ausdruck zu verleihen, allerdings schon wenige Jahre später Repressalien zu spüren. Beispiele hierfür sind Heiner Müllers Stück DIE UMSIEDLERIN, der Roman, DER GETEILTE HIMMEL von Christa Wolf, aber auch Erik Neutschs SPUR DER STEINE und Hermann Kants DIE AULA, die später von der Partei selbst zum Kanon erhoben wurden. Fritz Cremer initiierte die angefeindete Ausstellung „Junge Kunst“, und die so genannten „Kaninchenfilme“ (Horst Sindermann) trieben die Genossen zu regen Gemütsausbrüchen:

„Wir haben uns auf dem Plenum zwei Filme ansehen müssen, „Das Kaninchen bin ich“ und „Denk bloß nicht, ich heule“. Es war eine Stimmung unter vielen hundert Genossen, daß man sich ein bißchen geschämt hat, weil man auch zur Gilde der Schreiber gehört. Manche sagen die Filme seien schlecht. Sie sind nicht schlecht gemacht, sie sind besser gemacht als die meisten DEFA-Filme, die ich kenne. Sie sind falsch und böse!“¹²

Der Autor, Helmut Sakowski, schrieb diese Zeilen mit ungewöhnlicher Ehrlichkeit. In der Regel folgte nämlich die Kritik an unliebsamen Kunstwerken der Taktik, dem kritisierten Gegenstand seinen ästhetischen Wert abzuspre-

12 Sakowski, Helmut zit. nach: Jäger, Manfred: Kultur und Politik in der DDR 1945-1990. Köln 1994, S. 124.

chen und die Herkunft der Künstler als „bürgerlich-dekadent“ oder „individualistisch“ zu diffamieren.

Nach dem Berufsverbot für Heiner Müller und der Bestrafung Stefan Hermilins für seinen „Aufruf an junge Lyriker“ versuchte man mit dem 11. Plenum des ZK's der SED, das ursprünglich ein Wirtschaftsplenum werden sollte, aber als „Kulturplenum“ in die Geschichte der DDR eingegangen ist, abtrünnige Künstler endgültig in die Schranken zu weisen. In dem Auftragswerk des Politbüros, der „Geschichte der SED“, heißt es dazu:

„Die 11. Tagung setzte sich mit der gesteigerten ideologischen Diversion (!) imperialistischer, rechtssozialdemokratischer und revisionistischer Kräfte der BRD auseinander (...).“¹³

Unerwünschte Kunstwerke wurden in erster Linie als vom westlichen Kapitalismus indoktriniert und nicht als Produkte selbstständig denkender Menschen verstanden.¹⁴ Der einhellige Tenor lautete, diesen Missständen müsse Abhilfe geschaffen werden. Kunst sollte von nun an stärker denn je ausschließliches Instrument des Staates werden:

„Die neuen gesellschaftlichen Prozesse künstlerisch zu gestalten, erforderte von den Kulturschaffenden einen klaren parteilichen Standpunkt, enge Verbundenheit mit der Praxis des sozialistischen Aufbaus, besonders mit dem Kampf und Leben der Arbeiterklasse, und ein tiefes Verständnis des Marxismus-Leninismus und der Politik der Partei.“¹⁵

Als Folge dieser repressiven Kulturpolitik trat bei progressiven Künstlern aller Genres zumeist eine Phase der Lähmung ein, die gezeichnet war von Enttäuschung, Wut und Ohnmacht. Nur wenige Kulturschaffende vermochten es, diese Erfahrung zu verarbeiten und künstlerisch umzusetzen. Denjenigen, die sehr schnell auf die veränderte Situation reagierten und impulsiv ihr Unbehagen artikulierten, nahm die misstrauisch gewordene Partei- und Staatsführung die Möglichkeit aufzutreten bzw. zu veröffentlichen.

13 Geschichte der SED. Abriss. Hrsg. v. Institut für Marxismus Leninismus beim ZK der SED. Berlin 1978, S. 476-477.

14 „Sie konzentrierten ihre Angriffe zunehmend auf Kunst und Literatur, suchten Skeptizismus, Pessimismus, Rowdytum und andere Tendenzen der reaktionären bürgerlichen Ideologie und Lebensweise in die DDR (...) einzuschleusen.“ (Ebd., S. 476.)

15 Ebd., S. 477.

Die 16. Tagung des ZK's der SED im Mai 1971 brachte nicht nur den Sturz Ulbrichts, verbrämt als Rücktritt aus Alters- und Gesundheitsgründen,¹⁶ sondern auch das Ende dieser Phase strenger Repressionen, da der neue Generalsekretär, Erich Honecker, die Künstler erneut zu einer produktiven Auseinandersetzung mit ihrer Gesellschaft ermutigte. Bezeichnenderweise bedeutete der Machtwechsel keine Auseinandersetzung mit Ulbricht und seiner Politik, sondern eine stillschweigende Abkehr. Schon auf dem VIII. Parteitag der SED im Juni 1971 war der Staatsführer weder anwesend, noch wurde seine Person in irgendeinem Zusammenhang erwähnt. In ähnlicher Manier verfuhr man mit dem Phänomen „Stalinismus“, als man zu Beginn der Ära Honecker dieser sowjetischen Praxis des Sozialismus den Rücken kehrte und sie in den „Mantel der Verschwiegenheit hüllte“. Der VIII. Parteitag konzentrierte sich allerdings nicht in erster Linie auf die Kulturpolitik, sondern traf vor allem sozialpolitische und parteistrukturelle Entscheidungen, die den neuen Kurs sichtbar werden ließen. Mit der Propagierung der „Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik“ unter der Parole „Alles zum Wohle des Volkes“ versuchte die neue Staatsführung durch Renten- und Lohnerhöhungen, die Unterschichten stärker zu berücksichtigen und in die Gestaltung der Politik einzubeziehen. Mit diesen Reformansätzen sollten jedoch keinesfalls grundlegende Prinzipien der Partei- und Staatsführung eine Korrektur erfahren. Das Ziel Honeckers bestand, wie er noch 1991 in einem Interview offen aussprach, vorrangig darin, die materiellen und sozialen Lebensbedingungen der Menschen zu verbessern und ihnen das Gefühl zu vermitteln, in der DDR „zu Hause“ zu sein. Ebenso bedeutete die angestrebte Änderung der Sozialstruktur der Partei nicht den Schritt zu einer umfassenderen Mitbestimmung des ganzen Volkes, von der allerorts in DDR-Schulen zu lernen war, und schon gar nicht, dass man dem Ziel eines „besseren Sozialismus“ näher kam, der mit Beginn der progressiven Bewegungen Ende der Sechzigerjahre gefordert wurde.¹⁷ In der gesellschaftlichen Arbeit sollte der Ideologie, den Prinzipien des Marxismus-Leninismus, größere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Indem die Wissenschaftler den bisherigen Gang der DDR-Geschichte aus den Marx'schen Lehren ableiteten und rechtfertigten, lieferten sie auch weiterhin der Führungsspitze die Legitimation für ihren absoluten Führungs-

16 Ein Schicksal, das sein Nachfolger, Erich Honecker, später teilen sollte.

17 Bereits 1978 wurde der VIII. Parteitag zwar noch als ein entscheidender Einschnitt in die Parteipolitik der SED bezeichnet, jedoch war in der selbstgeschriebenen Geschichte der Partei von einer offeneren Kulturpolitik, wo Tabus auf Grund einer „festen Position des Sozialismus“ hinfällig seien, nicht mehr die Rede.

anspruch. Das von Honecker initiierte „Prinzip des demokratischen Sozialismus“ jedoch, das mit Reformansätzen wie der Erweiterung der Rechte für Volksvertreter im Juni 1973 umgesetzt wurde, ließ die Machtstruktur des Staates zu Beginn der Ära Honecker nur indirekt sichtbar werden.

Ein Jahr später wurde der 25. Jahrestag der DDR zum Anlass genommen, eine Änderung der Verfassung von 1968 vorzunehmen. Das Unternehmen, die Verfassung „in volle Übereinstimmung mit der Wirklichkeit“ zu bringen, beschränkte sich allerdings weitgehend darauf, dass man sich von dem ehemaligen Ziel eines einheitlichen Deutschlands deutlich distanzierte¹⁸ und das Verhältnis zur Sowjetunion neu definierte.¹⁹

Verschiedene Statistiken, die beispielsweise die wachsende Zahl von Hochschulkadern und den Rückgang der Anzahl ungelernter Arbeiter sowie die zunehmende Zahl an volkseigenen Betrieben dokumentieren, lassen den Rückschluss zu, dass die DDR nach 1971 typische Strukturen eines modernen Industriestaates aufwies. Mit dem Jahre 1971 wurde außerdem der Ausbau des Bildungssystems vorangetrieben, wobei insbesondere der Vorschul-erziehung eine höhere Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte. Intendiert war hierbei das Ziel, schon frühzeitig eine Identifikation der jungen Menschen mit ihrem sozialistischen Vaterland zu erreichen.

Mit dem Anstieg der Industrieproduktion auf den siebenfachen Stand des Jahres 1950 und der damit verbundenen Steigerung des Lebensstandards der Menschen wuchs das Selbstbewusstsein der politischen Führung des Staates DDR. So konnte der Staat trotz der weltweiten Wirtschafts- und Rohstoffkrise auf eine Politik verweisen, die nicht nur stabile Preise für Grundnahrungsmittel garantierte, sondern auch das Problem der Arbeitslosigkeit gelöst zu haben schien.

Vor diesem Hintergrund erhält auch jener Ausspruch Honeckers seine Bedeutung, der nicht nur den Zeitgenossen Rätsel aufgab:

18 „Die Verfassung mußte mit dem Stand der politischen, sozialökonomischen und ideologischen Entwicklung der DDR und der imperialistischen BRD in Übereinstimmung gebracht werden.“ (Geschichte der SED, S. 611) Eine Veränderung betraf dabei den Artikel 1 der Verfassung. Hieß es in der Verfassung von 1968 noch: „Die DDR ist ein sozialistischer Staat deutscher Nation“, so lautete die Formulierung 1974: „Die DDR ist ein sozialistischer Staat der Arbeiter und Bauern.“

19 „Die Deutsche Demokratische Republik ist für immer und unwiderruflich mit der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken verbündet. (...)“ (Verfassung der DDR 1974; Abschnitt I, Artikel 6)

„Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet der Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils – kurz gesagt die Fragen dessen, was man die künstlerische Meisterschaft nennt.“²⁰

Da Honecker sehr genau wusste, dass eine „gefestigte Position des Sozialismus“ sich für die Menschen an ihren konkreten Lebensbedingungen maß, liegt es nahe zu vermuten, dass die von Honecker durchgeführte Liberalisierung des Systems ein taktischer Schachzug war, der vor einer Eskalation der Situation ablenkte. Durch die Erhöhung des materiellen Lebensstandards aller sozialer Schichten waren die Menschen zunächst auch nicht an einer kritischen oder gar oppositionellen Auseinandersetzung mit dem System interessiert. Honecker entzog damit den Künstlern gewissermaßen die Angriffsfläche insbesondere aber das Publikum.²¹

Der neue Parteivorsitzende der SED und sein Ideologieberater Kurt Hager grenzten sich deutlich von der alten Ideologie der „Gleichmacherei“ ab und legten den Begriff der „sozialistischen Menschengemeinschaft“ ad acta. Ausgehend von der durch Hegel aufgestellten und von Marx weiterentwickelten Philosophie, Widersprüche trieben die gesellschaftliche Entwicklung voran, wurden nun die so genannten „nichtantagonistischen Widersprüche“ eingeführt. Den Menschen wurde zugestanden, dass sie neben dem großen gemeinsamen Ziel des Sozialismus auch individuelle Bedürfnisse und Interessen besitzen dürften. Bereits zu Beginn der Siebzigerjahre wurde von pauschalisierenden Klassenbegriffen wie „kulturelle Bedürfnisse der Arbeiterklasse“ abgesehen. Der Schwerpunkt bei der Beurteilung von Kunstwerken verlagerte sich vom Kunstwerk auf den Rezipienten, d. h. auf dessen subjektive Wahrnehmung und Beurteilung.²² Dies bedeutete zum einen eine Entlastung der Kunst von ihrer erzieherischen Funktion und eine Aufwertung der Persönlichkeit des Rezipienten, dem zugestanden wurde, selbstständig denken und urteilen zu können, zum anderen wurde der Kunst damit weitaus weniger Kraft und Einfluss zugestanden.

20 Erich Honecker auf dem VIII. Parteitag der SED.

21 Vor ähnliche Probleme gestellt sehen sich gegenwärtig jene Künstler der DDR, die mit ihrem Staat auch jene Autorität verloren, gegen die sie publikumswirksam provokant auftreten konnten.

22 Jäger, Manfred: Kultur und Politik in der DDR. Köln 1982, S. 139. In der neusten überarbeiteten Auflage (1994) hebt Jäger diesen Aspekt nicht hervor.

Vor diesem Hintergrund des kulturpolitischen Wandels ist es zunächst nicht verwunderlich, wenn die „Wittstock-Filme“ Volker Koepps (1974-84) trotz ihrer ungewöhnlich kritischen Anklänge²³ keine Zensurprobleme hatten. Koepp nutzte die Situation, die die neue Partei- und Staatsführung bot. Mit „Mädchen in Wittstock“ entstand ein Plädoyer für mehr Offenheit, mit der Botschaft, dass die jungen Frauen in ihrem Engagement und Verantwortungsbewusstsein bemüht seien, die Aufgaben der Industrialisierung mit allen damit verbundenen Problemen zu lösen. Da jedoch die jugendliche Unbedarftheit der Frauen und ihre lebensbejahende Energie ein reines Funktionieren als Erfüllungsgehilfen eines vorgegebenen Plansolls nicht zuließ, traten in Koepps Filmen trotz des hohen betrieblichen Engagements der Arbeiterinnen die Widersprüche zwischen den Vorstellungen von nicht entfremdeter Arbeit offen zu Tage:

„(...) ist ja wie bei jedem üblichen Leiter, der eingesetzt wird, du wirst gefragt: Machst du's oder machst du's nicht? Wenn du nee sagst, musst du's trotzdem machen.“

Zum Problem der Offenheit äußerte *Renate* weiter: „Die sind noch nicht offen genug, die halten noch zu viel hinterm Berg.“

Trotz der Versuche verschiedener Betriebs- und Parteileiter, das Engagement der Frauen in die Bahnen des „sozialistischen Wettbewerbs“ zu lenken, erhielten sich die Frauen lange Zeit ihren „Eigensinn“. Selbst noch in WIEDER IN WITTSTOCK (1976) im Jahr der Biermann-Ausbürgerung bleibt der positive Grundtenor, der durch das Sichtbarmachen der Verantwortungsbereitschaft der Arbeiterinnen für „ihren“ Betrieb evoziert wird, erhalten. Die Frauen stellen sich allen Widrigkeiten der Betriebsleitung zum Trotz den Herausforderungen und Schwierigkeiten, die der Arbeitsalltag ihnen abverlangt. Koepp schließt diesen Film mit dem Kapitel „Von der Verantwortung“ mit einer Stellungnahme *Ediths* ab:

„Man lebt ja nicht für sich alleine. Jeder tut doch sein Bestes für den Betrieb (...).“

23 Elsbeth in MÄDCHEN IN WITTSTOCK: „Ich weiß nicht, es ist alles noch nicht so, wie wir uns das vorstellen.(...) Man kommt sich hier richtig beengt vor. Es muss sich noch einiges ändern, vor allem die Halle (...) Fenster hätten die einbauen müssen. (...) Ich war stolz gewesen, dass ich hier lernen konnte, aber jetzt (...) man hat gar keine Lust mehr zu arbeiten.“

Edith zeigt diese Einstellung, obwohl sie als Bandleiterin abgesetzt worden ist und darüber eine heftige Auseinandersetzung mit der Betriebsleitung führen muss:

„Weil ich immer die Wahrheit gesagt habe, den Leiter kritisiert habe, daher ist mir die Lust vergangen. Also: Ich hab dem Leiter 'mal gesagt, dass er was falsch gemacht hat und das wollte er nicht begreifen. (...) Und dann hat sie gesagt, wenn ich sie noch einmal kritisiere, muss ich zurück an die Maschine.“

Im Anschluss daran ist *Elsbeth* in der Wohnung ihrer Eltern zu sehen und bestätigt, dass sie die Verantwortung für die Erziehung ihres Kindes auch trotz des Scheiterns ihrer Beziehung übernommen hätte, wenn sie es nicht durch eine Fehlgeburt verloren hätte. Im Betrieb wolle sie zunächst eine „kleine Verantwortung“ übernehmen.

Auch *Gudrun* bemerkt: „Die Bereitschaft der Werktätigen ist doch da, Qualität zu bringen und Leistung.“

Koepp suggeriert durch die Montage der Aussagen der Arbeiterinnen, Verantwortung nicht nur in ihrem privaten Leben, sondern für „ihren“ Betrieb zu zeigen, ein zunächst widerspruchslöses Bild jugendlichen Engagements, die Bereitschaft der Werktätigen, die Entwicklung des Betriebes voranzutreiben und mitzugestalten. Die von Koepp dargestellte positive Grundhaltung der jungen Frauen wird jedoch mehrfach durch ihre kritischen, teilweise sogar pessimistische Äußerungen gebrochen.

„Erstmal: Wie oft werden Versammlungen gemacht – immer das Gleiche, lohnt sich wirklich nicht mehr aufzuregen. Wir fangen schon mit Planschulden im Jahr an und hören mit Planschulden – also noch größer – auf.“

Durch ein ausgewogenes Maß an jugendlichem Tatendrang, aber auch beginnender Resignation wird ein erhöhter Grad an scheinbarer Authentizität erzeugt. Auf diese Weise erhält das Material eine Interpretation und Formung durch Koepp, wenngleich sie für den Zuschauer nicht so offensichtlich wird, wie in Gitta Nickels *GUNDULA – JAHRGANG '58*. Die Einschätzung, das Geschehen würde „ganz aus Sicht der Frauen erzählt“, ²⁴ ist daher unzutreffend,

24 Schreiber, Eduard: Zeit der verpaßten Möglichkeiten 1970-1980. In: Jordan, Günther u. Schenk, Ralf (Red.): Schwarzweiß und Farbe. Potsdam 1996, S. 168. Der Autor fährt fort: „Es ist der Blick von unten, der Blick der Mädchen, sie erhalten eine Stimme. Die Filme

denn obwohl Koepp auf propagandistische Elemente verzichtet und nicht die Position der Macht bezieht, nimmt er keine neutrale Haltung ein. Er nutzt vielmehr die Aussagen der Protagonistinnen, um seiner Wahrnehmung von der Lebenswirklichkeit dieser Frauen sowie der von Resignation geprägten Stimmung im Land Ausdruck zu verleihen. Mit dieser Intention zeigt der Wittstock-Zyklus Parallelen zu der Tendenz mehrerer DEFA-Spielfilmproduktionen Ende der Siebziger- und zu Beginn der Achtzigerjahre, die insbesondere an privaten Problemen Idealverluste und Ausweglosigkeit zum Ausdruck brachten. (BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET, RE: Hermann Zschoche, 1979; BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR, RE: Hermann Zschoche, 1981; GESCHLOSSENE GESELLSCHAFT, 1978; INSEL DER SCHWÄNE, RE: Hermann Zschoche, 1983).

Besonders deutlich wird das dramaturgische Konzept Koepps im Kompilationsfilm *LEBEN IN WITTSTOCK*: Sein Interesse gehört der Beziehung zwischen Landschaft, Mensch und Geschichte. Alle drei Ebenen wechseln beständig und nehmen aufeinander Bezug. Nach der Sequenz 1, als *Elsbeth* erzählt, wie sie sich einen Spielfilm vorstellt, begleitet die Kamera einen Zug, der in Wittstock einfährt. Landschafts- und Stadtaufnahmen vermitteln erste Eindrücke von der Stadt. Koepp berichtet über die Stadtgeschichte und bemerkt nicht ohne Sympathie: „Und das zwanzigste Jahrhundert kommt hier langsamer an als anderswo in Deutschland.“

Daran anschließend erfährt der Zuschauer durch den Kommentar, dass sich hinter den Stadtmauern der Textilbetrieb befindet. Die folgende Luftaufnahme des entstehenden Industriekomplexes steht im deutlichen Kontrast zu der verträumten Atmosphäre der Altstadt. Während in diesen ersten Sequenzen Volker Koepps ursprüngliches Interesse an den Problemen bei der Umstrukturierung eines agrarischen Gebietes in ein industrielles Zentrum noch spürbar ist, stehen zunehmend die konkreten Lebens- und Arbeitsbedingungen der Arbeiter/innen im Vordergrund des Films. Da Koepp die subjektiven Erfahrungen der Frauen in ihrem historischen und politischen Kontext zeigt, erhalten die Lebensläufe Beispielcharakter. Die Geschichte von *Elsbeth*, *Edith* und *Renate* kann darum weder als Darstellung unverbundener Einzelschicksale noch als regional begrenzte Dokumentarstudie verstanden wer-

bedienen nicht eine Propagandathese, wie etwa die von der Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik, sie greifen auch nicht in das Geschehen ein, (...). Sie geben nicht den wortreichen Erklärungen der Leiter Raum, (...), nein, sie bestehen auf den sinnlich wahrnehmbaren Augenblick.“

den. Koepp erreicht diese „Verobjektivierung“ spontaner und subjektiver Äußerungen, indem er nicht die individuelle Selbstverwirklichung der Frauen in den Mittelpunkt stellt, sondern ihren Umgang mit entfremdeter Arbeit sowie die vorhandenen Möglichkeiten gesellschaftlicher Mitbestimmung. Während *Edith* den „langen Marsch durch die Institutionen“ aufnimmt, Kompromissbereitschaft zeigt, um weiter am Entwicklungsprozess des Betriebes teilhaben zu können, verweigert *Elsbeth* ihre Mitarbeit und entzieht sich zunehmend den gesellschaftspolitischen Anforderungen. Die Auseinandersetzung des Künstlers Volker Koepp mit der Passivität der Arbeiterin *Elsbeth* steht im Kontext einer sehr ambivalenten Haltung vieler Filmemacher und Schriftsteller der DDR zu einem spezifischen Rückzug ins Private, der einerseits Widerstand gegen die Ansprüche des Staates darstellte, andererseits durch seine kleinbürgerliche Orientierung an westlichen Statussymbolen die Kluft zwischen Intellektuellen und dem „Proletariat“ verbreiterte. In Bezug auf die Darstellung *Elsbeths* durch Koepp wird diese Ambivalenz besonders deutlich, denn zum einen zeigt der Film unmissverständlich die Sympathie des Regisseurs mit der Protagonistin insbesondere in den Szenen, wo sie Offenheit und Lebendigkeit ausstrahlt, zum anderen schwingt in seinen insistierenden Fragen an *Elsbeth* im Material aus seinen beiden letzten Filmen ein vorwurfsvoller Ton mit, der sich sowohl an die Leitung als auch an *Elsbeth* richtet. Den Weg zur resignativen Anpassung führt er in einer nahezu bedrückenden Intensität vor, so dass die letzten Einstellungen für den Rezipienten kaum noch zu ertragen wären, wenn Koepp sie nicht durch sentimentale Landschaftsaufnahmen relativieren würde.

Nähe und Distanz – Die filmischen Mittel

Anmerkungen zur Interviewmethode

Die von Koepp praktizierte Interviewmethode gleicht eher einer Gesprächssituation, in der der Übergang vom Interview zum Gespräch fließend verläuft. Für einen Filmemacher erfordert der Rollentausch vom distanzierten Interviewer zum gleichberechtigten Gesprächspartner, dass er über eine gewisse Sensibilität dem Befragten gegenüber verfügen muss, um die Basis eines intensiven Gesprächs herzustellen. Als teilnehmender Gesprächspartner bleibt er jedoch für den Zuschauer unsichtbar. Seine Fragen aus dem Off sind jedoch auf Grund des hohen Geräuschpegels im Betrieb bei einigen Interviews kaum verständlich, was allerdings auch gestalterische Absicht zu sein scheint.

In der Vorbereitungs- und Drehphase hat Volker Koepp zahlreiche Gespräche mit den Arbeiterinnen des Kombinats über ihre Arbeits- und Lebensbedingungen geführt. Indem er sich als Gesprächspartner auf die Frauen und ihre Probleme eingelassen hat, konnte die Distanz zwischen dem Kamerteam und den Arbeiterinnen überwunden werden. So ist es ihm gelungen, dass sich die Frauen durch scheinbar vage gestellte Fragen relativ selbstbewusst und offen vor der Kamera äußern, denn „wenn sich die Leute ernst genommen fühlten im Film, fingen sie an, über ihre eigenen Dinge zu reden“.²⁵

Auf Grund der Vertrauensbasis konnte Koepp sich darauf verlassen, dass die angestrebten Themen ohne Vorabsprache angesprochen wurden. Die Frauen wiederum haben sich auf Koepp verlassen, denn noch am Drehort wurden die aufgezeichneten Gespräche angehört und darüber entschieden, ob das Material letztendlich für den Film zu verwenden war.²⁶

Die erreichte Intensität der Gespräche nimmt scheinbar im Verlauf der zehnjährigen Dreharbeiten ab. Das hohe Maß des Vertrauens ist im Gespräch mit *Edith* spürbar, als sie sich über ihre Gefühle der Einsamkeit äußert (Seq. 8/41:31). Später verhält sie sich der Kamera gegenüber misstrauisch, lächelt nach zögerlichen Antworten auf die Frage nach innerbetrieblichen Veränderungen: „(...) ob es klappt? – Mehr sag ich dazu nicht“ (Seq. 10/54:15). Als Koepp sie vor einer Meisterbesprechung befragt, nimmt sie eine abwehrende Körperhaltung ein: „(...) nun macht mal Schluss!“ (Seq. 12/72:11).

Am stärksten ist jedoch diese veränderte Haltung gegenüber der Kamera bei *Elsbeth* spürbar. Unbekümmert gewährt sie zu Beginn des Films Einblicke in ihr privates Leben, über ihre Zukunftsperspektiven (Seq. 3/13:50) und über ihre Beziehungen zu Männern (Seq. 5/23:31; Seq. 8/37:44; Seq. 9/45:45). Distanzierter hingegen wirkt sie in einer der letzten Szenen, als das Filmteam sie zu Hause mit ihren Kinder aufnimmt (Seq. 11/60:00). Scheinbar unberührt reagiert sie, als die Betriebsleitung nach zehnjähriger Planung ihre Forderung aufgreift und Fenster einsetzen lässt, so dass sie ihre Arbeit nun bei Tageslicht verrichten kann (Seq. 12/69:00).

25 V. Koepp in einem Gespräch mit Andreas Nowak. In: Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Deutschlandbilder Ost. DEFA-Dokumentarfilme von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung*. Konstanz 1995 (Close up, Bd. 2), S. 155.

26 Harkenthal, Gisela: *Dokumentarfilme*. In: *Kino DDR* 1985, H. 1, S. 39.

Diese distanzierte Haltung von EDITH und ELSEBETH zeigt jedoch nicht einen Vertrauensbruch zum Kamerateam auf, sondern resultiert aus den Reaktionen der Wittstocker auf die Offenheit der Frauen in den früheren Filmen.

„Die Stupsy in Wittstock wollte im vierten Film auch nicht mehr mit uns drehen, weil sie sich den Mündern in Stadt und Betrieb zu sehr ausgesetzt fühlte. Wir drehen und bringen die Leute dazu, ihre Probleme zu äußern, aber sie denken nicht daran, daß es an die Öffentlichkeit kommt, sondern wollen sich was vom Herzen reden. Wir fahren weg, freuen uns über das Material, sie bleiben dort wohnen in Schwaan, Luckenwalde, Wittstock oder in der Rhön.“²⁷

Am Ende des Films *LEBEN IN WITTSTOCK* resümieren beide Protagonistinnen den Verlauf ihres bisherigen Lebens, doch bleibt ihre Haltung der Kamera gegenüber distanzierter als zu Beginn des Films. Im letzten Interview mit *Elsbeth* (Seq. 13/78:18) wird spürbar, dass Koepp durch nahezu insistierende Fragen versucht, diese Barriere zu überwinden, doch es gelingt ihm nicht: *Elsbeth* lächelt und wehrt ab – „Nun hört mal auf.“ Trotz der scheinbar enttäuschenden Antworten der Frauen schneidet Koepp an diesen Stellen nicht, so dass die Abwehrhaltung der Frauen den letzten Teil des Dokumentarfilms prägen. Indem das Wechselspiel von Nähe und Distanz in dem Film zugelassen wird und sich als situativ bedingt darstellt, wirkt der Film bei den Rezipienten glaubwürdig.²⁸

Die Darstellung der innerbetrieblichen Konflikte erfolgt aus mehreren Perspektiven, welche die verschiedenen Erfahrungen der Frauen mit dem Betrieb aufzeigen. Auf einer Versammlung wird die Absetzung einer FDJ-Sekretärin von den Teilnehmerinnen heftig kritisiert (Seq. 2/8:13). *Edith* erklärt anschließend ihren Standpunkt dazu (Seq. 2/9:14). Direkt danach ist *Renates* Meinung montiert (Seq. 2/9:14). Als Koepp *Elsbeth* auf die Kritik der Werksleitung gegenüber der Jugendschicht anspricht, weist sie selbstbewusst die Kritik zurück (Seq. 4/16:32). Danach wird die Diskussion der Jugendbrigade aufgezeigt, die sich vehement gegen die Kritik der Werksleitung wehrt (Seq. 4/13:53).

27 Die Kamera zeigt das Gesicht. Volker Koepp in einem Gespräch mit Gisela Harkenthal. In: Sonntag Nr. 42, 1983.

28 Hattendorf, Manfred: *Leben in Wittstock*. In: ders. (Hrsg.): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Programmatik einer Gattung*. Konstanz 1994 (Close up, Bd. 1), S. 155f.

Am deutlichsten jedoch zeigt sich die intensivierende Montage verschiedener Haltungen zu einer Problematik am Beispiel der Versetzung *Ediths* an ein anderes Fließband. Als Erste bezieht die verantwortliche Werksbereichsleiterin Waltraud Dietz Stellung zu ihrer Entscheidung, *Edith* zu versetzen (Seq. 8/34:25). Direkt danach wird das Gespräch der FDJ-Sekretärin mit *Edith* gezeigt. ELSBETHS Äußerung in dem nachfolgenden Interview kann als Kommentierung vorübergehender Auseinandersetzung gedeutet werden (Seq. 8/37:44).

Zu Recht erkennt Manfred Hattendorf, dass Koepp mit dieser „Mehrstimmigkeit“ eine Verobjektivierung der Konflikte verhindere.²⁹ Den Film bewertete er daher als einen „aufsehererregenden Beitrag zur sozialistischen Kunst, da das einzelne Schicksal im Mittelpunkt steht und Kritik an den Organisationsformen der Planwirtschaft geäußert wird, womit das Postulat des Sozialistischen Realismus unterlaufen wird.“³⁰

Auch die mehrmals im Film thematisierten Schwierigkeiten der Qualitätssicherung werden aus verschiedenen Blickwinkeln dargestellt. *Edith* wird an ihrem neuen Arbeitsplatz beobachtet, wie sie gereizt mit einer Arbeiterin über Nähtechniken diskutiert. Ihre anwesende Vorgesetzte hält sich zurück, gibt *Edith* jedoch Tipps, welche Anordnungen sie geben soll (Seq. 9/47:13). Danach äußert sich *Edith* über mangelnde Solidarität unter den Arbeiterinnen (Seq. 9/48:02). Im Folgenden wird eine Frau beobachtet, die an der Nähmaschine Kragen einsetzt (Seq. 9/49:05). Direkt anschließend sind Bilder von der Versammlung montiert, auf der Waltraud Dietz die Anwesenden wegen der qualitativ mangelhaften Pullover rügt (Seq. 9/49:24). Im anschließenden Gespräch mit Koepp ist sie sehr zuversichtlich und bekundet ihr Pflichtbewusstsein gegenüber dem OTB (Seq. 9/49:50). Auf diese Weise zeigt Koepp einerseits die unzulängliche Betriebsorganisation auf, andererseits wird die Rolle der Werksbereichsleiterin nur indirekt angesprochen. Der Regisseur bekundet mit geschickten Schnitten seine Sympathie mit den Arbeiterinnen, indem er die Werksleitung zwar zu Wort kommen lässt, die Zuversicht der Leiter jedoch mit den Problemen der Arbeiterinnen kontrastiert.

Da mit einem Drehverhältnis von eins zu acht gearbeitet wurde, sind die Interviews gekürzt worden. Volker Koepp hat dies als einen Verdrängungsprozess empfunden, „(...) weil es schon etwas Gewalttätiges hat, Gespräche

29 Ebd., S. 155.

30 Ebd., S. 155.

abzuschneiden. Wir haben das durch Schwarzbilder deutlich gemacht.“³¹ Indem die Schnitte als solche gekennzeichnet werden, wird dem Zuschauer bewusst, dass die aufgezeichneten Interviews nur noch Fragmente der geführten Gespräche sind.

Die Kameraästhetik

Die Grundstimmung von *LEBEN IN WITTSTOCK* wird durch die ruhige, zurückhaltende Kamera Christian Lehmanns geprägt. Der Verzicht auf „sensationelle“ Bildeffekte hat jedoch zur Folge, dass die fotografische Qualität der Bilder vom Zuschauer kaum noch wahrgenommen wird. Für die DEFA-Dokumentaristen war eine kontinuierliche Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Kameramann charakteristisch. Die Ausarbeitung einer gemeinsamen Ästhetik der Bilder wurde gegenüber einer journalistischen Erzählstrategie bevorzugt. Daher konnte auf längere Absprachen während des Drehens verzichtet und die volle Aufmerksamkeit den Menschen vor der Kamera gewidmet werden.

Lehmann arbeitete seit 1959 im DEFA-Studio für Dokumentarfilme, nachdem er zwei Jahre Fotografie an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst studiert und als Diplom-Kameramann die Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam-Babelsberg absolviert hatte. Nach seiner Zusammenarbeit mit Jürgen Böttcher und Karl-Heinz Mundt drehte er ab 1972 bis auf wenige Ausnahmen alle Filme von Volker Koepp. Neben Thomas Plenert, der ebenfalls mit Volker Koepp arbeitete, gilt Lehmann als einer der profiliertesten Kameramänner des DEFA-Dokumentarfilms.

Die einzelnen Gestaltungselemente eines Films wie Einstellungsgröße, Kamerabewegung, innerbildliche Bewegung, Bildkomposition sowie Kameraperspektive erzeugen erst in ihrem Zusammenwirken eine authentische Wirkung beim Rezipienten.

In *WIEDER IN WITTSTOCK* wird primär die „totale“ bis „halbtotale“ Einstellungsgröße verwendet. Die „Totale“ vermittelt den größten optisch nacherlebbarsten Abstand vom Objekt und kann den größten Raumausschnitt erfassen.³² Die „Halbtotale“ hingegen suggeriert dem Betrachter einen Abstand von 10-30 Meter zum Objekt. Einzelpersonen oder kleine Gruppen werden

31 Siehe Fußnote 25, S. 155.

32 Rülke-Weiler, Käthe: Beiträge zur Theorie der Film- und Fernsehkunst. Berlin (Ost) 1987, S. 134.

ganz abgebildet und es bleibt noch genügend von der Umgebung sichtbar.³³ Diese Einstellungsgrößen erzeugen beim Zuschauer das Gefühl, die Arbeitsvorgänge neben den geführten Gesprächen im Betrieb zu beobachten. Faktisch kann jedoch nur wenig von den Tätigkeiten erfasst werden. Sie heben eher die relative Statik der Gesprächssituation im Vordergrund auf und führen vor, dass ein dynamischer Arbeitsprozess im Kombinat stattfindet (z. B. Seq. 5/23:10; Seq. 8/35:21).

Während der Interviews im Betrieb und im privaten Bereich wird die „halbnah“ bis „nahe“ Einstellungsgröße gewählt. Die „Halbnah“ suggeriert eine Entfernung von zwei bis drei Meter zum Objekt, die „Nahaufnahme“ eine Distanz von ein bis zwei Meter. Beide Kameraeinstellungen vermitteln eine Gesprächssituation, wobei der Blick aus einer gewissen Distanz auf den Partner gerichtet ist.³⁴ Während der unmittelbaren Äußerung von Kritik an der Betriebsleitung wird der direkte Blick in die Kamera durch eine leichte Aufsicht verhindert. Nähe und Distanz zur jeweiligen Gesprächspartnerin werden durch Änderung der Einstellungsgröße („hin“- bzw. „wegzoomen“) erzielt (z. B. Seq. 4/16:52). Bei der selten eingesetzten „Großaufnahme“ wird der Kopf bildfüllend abgebildet und der Gesichtsausdruck als „Spiegel der Seele“³⁵ wahrgenommen (z. B. Seq. 3/15:40). Da sowohl Lehmann als auch Koepp die Grenzüberschreitung zur intimen Nähe ablehnen, fehlt die „extreme Großaufnahme“ völlig. Lehmann begründet seine Ablehnung sowohl ästhetisch als auch ethisch.

„(...) gestehe ich mir nicht das Recht zu, daß Gesicht des Menschen vor der Kamera so groß aufzunehmen, daß es von den Bildkanten beschnitten wird. Abgesehen davon, daß ich solche Aufnahmen schon ästhetisch nicht begreife und daß sie normalen Sehgewohnheiten widersprechen, verletzen sie auch – meine ich – simpelste Anstandsregeln. Der Abgebildete ahnt von dieser „Vergewaltigung“ zudem erst einmal gar nichts, er wird ja aus respektabler Entfernung aufgenommen, nur eben mit optischen Mitteln brutal vergrößert.“³⁶

Da Koepp nach dem Ende der Antwort seiner Gesprächspartnerinnen nicht abbildet oder schneidet, erhalten die Interviews im privaten Bereich eine

33 Ebd., S. 135.

34 Ebd., S. 135.

35 Ebd., S. 137.

36 Gespräch mit Christian Lehmann: „Denn nichts ist verblüffender als die einfache Wahrheit (...).“ In: Film und Fernsehen 1977, Nr. 9, S. 14.

spannungsvolle Komponente. Der Zuschauer wartet an diesen Stellen ungeduldig auf die Intervention des Regisseurs und kann sich daher mit den Protagonistinnen, die mit angespannter Körperhaltung vor der Kamera ausharren, identifizieren, was die „Authentizität“ der Situation zu erhöhen scheint.

Durch den Kamerastandpunkt wird die Größe des abzubildenden Wirklichkeitsausschnittes, der Blickwinkel und der Tiefenschärfenbereich des Objektivs bestimmt. Zu Beginn des Films wird die neue Produktionshalle illustrativ zu Koepps Kommentar vorgestellt. Aus der Vogelperspektive entfernt sich die Kamera von den Containern mit den riesigen Stoffballen in einem langsamen, fast 270° horizontalen Schwenk zu den großen Metallregalen, wobei im Hintergrund die Arbeitsplätze der Näherinnen sichtbar werden (Seq. 2/5:11). Hierbei wird die Größe und Weitläufigkeit der neuen Halle vermittelt und zudem auch der Eindruck seiner Relevanz verstärkt. Auf diese Weise empfinden die Rezipienten die erlebte Zeit- und Raumerfahrung als realistisch. Die dargestellten Ereignisse können entsprechend der visuellen Sinneswahrnehmung beobachtet werden und erzeugen so beim Zuschauer das Gefühl, über alles genau informiert zu sein.

Im Gegensatz zu der ruhigen Kameraführung wird durch den Reißschwenk, der die Bewegung beim Start des ersten Fließbandes der Jugendschicht verfolgt, die größte Dynamik dieser Kamerabewegung (Seq. 2/6:10) gestaltet.

Die Kamera entfernt sich von Renate, verfolgt die schnelle Bewegung des Wäschekorbs auf dem Fließband nach rechts und endet bei den Arbeiterinnen am Band, die den Korb entgegen nehmen. Das Bild verschwimmt dabei unter der schnellen Bewegung der Kamera. Danach löst sich die Kamera von den Frauen, wird nach links in der gleichen Geschwindigkeit zu *Elsbeth* geschwenkt, die an der Endkontrolle einen Pullover hochhält und feststellt: „Einwandfrei!“ Die Kamerabewegung ermöglicht dadurch nicht nur ein Miterleben der Fließbandgeschwindigkeit, sondern auch des dynamischen Arbeitsprozesses, wobei *Elsbeth* am Ende der Szene das Endprodukt des Produktionsprozesses mit Stolz präsentiert.³⁷

Der Rezipient wird durch die Landschaftsaufnahmen faktisch und poetisch in die Thematik des Aufbaus eines industriellen Großbetriebes innerhalb einer agrarischen Region eingeführt (z. B.: Seq. ¼:07; Seq. 3/12:44; Seq. 10/52:04). Im Gegensatz zu den Aufnahmen im Werk, in denen eine hektische Betrieb-

37 Siehe Fußnote 28, S. 133.

samkeit unter lautem Maschinenlärm herrscht, werden dem Zuschauer durch weite Kameraeinstellungen Denkpausen angeboten, die die märkische Landschaft auf fast lyrische Weise durch die plötzliche Stille oder den Einsatz der melancholisch anmutenden Musik mit den langatmigen Oboen- und Violinenklängen charakterisieren. Durch die Kontrastierung der Aufnahmen von Betriebsalltag und Natur erreicht Volker Koepp eine atmosphärische Intensität, so dass die Außenaufnahmen auch als Entschärfung der dargestellten Konflikte im Werk wahrgenommen werden könnten.

Eine besondere Faszination erzeugen Standfotos, welche zwischen Sequenzen mit Landschaftsaufnahmen geschnitten werden, z. B. Aufnahmen von *Elsbeth* und ihrer Familie, der jungen Kellnerin, den Arbeitern am Ofen, von *Renate* sowie den Mädchen mit ihrem Mofa vor einem Mauerwerk. Da im Medium Film Bewegung als elementares Gestaltungsmittel vorausgesetzt wird, wirkt ein Stillstand befremdend, denn dieses Stilmittel entspricht nicht der Erwartungshaltung des Rezipienten. Diese Bilder können wie Fotografien aus einem Bildband betrachtet werden und verwandeln so die Gegenwart von einem Moment zum anderen in Vergangenheit.

Sequenzprotokoll

<i>Nr.</i>	<i>Laufzeit (min.)</i>	<i>Ort/Inhalt</i>	<i>auditive Ebene</i>
1	00:00/ 5:10	Eingeblendete Widmung / <i>Elsbeths</i> Gedanken zum Spielfilm/ Außenaufnahmen von Wittstock / Titel / Vorspann / Außenaufnahmen von Wittstock	Off: Nähmaschinengeräusche / On: aktueller Ton / Off: Musik, Kommentar / On – Off: Vogelgezwitscher – Kommentar
2	05:11/ 07:32	Kompilationsmaterial von 1974: Fabrikhalle, Jugendbrigadistinnen auf dem Weg zu den Arbeitsplätzen / Start des Fließbandes: <i>Elsbeth, Edith</i> ; Versammlung: Arbeitsplatzwechsel einer Mitarbeiterin / Interview mit Renate über innerbetriebliche Probleme / Außenaufnahmen OTB / Weihnachtsmarkt / <i>Edith</i> u. a. im Kombinat mit Kamerateam / Brigadefest	On – Off: Maschinenlärm, Kommentar / On: Interview – Fragen aus Off / On: Diskussion / On: Interview, Fragen aus Off, Maschinenlärm / On: Stille, Markttrubel / On – Off: Gespräch / On: Schlagermusik.

3	12:44 /03:17	Kompilationsmaterial von 1975: Außenaufnahmen von Wittstock / Interview mit <i>Elsbeth</i> im Wohnheim / Diskothek / Fortsetzung des Interviews	On – Off: Stille – Musik – Kommentar / On: Interview – Fragen aus Off / On: Discomusik, Gesprächsfetzen / On – Off: Interview.
4	16:02 /05:09	Außenaufnahmen des Werksgebietes / Interview mit <i>Elsbeth</i> über Solidarität unter den Arbeiterinnen / Jugendbrigade berichtet über Produktionsbedingungen / <i>Edith</i> erzählt über ihre Absetzung als Bandleiterin	On – Off: entfernte Straßengeräusche, Kommentar / On: Interview, Fragen aus Off / On: Gespräch, Fragen aus Off / On: Maschinenlärm / Off: Kommentar / On: Interview, Fragen aus Off
5	21:12/ 05:32	Außenaufnahme des Wohnheims: Versammlung (Differenzen in der Produktion) / <i>Edith</i> berichtet über Probleme der Planerfüllung / <i>Elsbeth</i> berichtet über persönliche Probleme / Außenaufnahme Gasthof	Off: entfernter Maschinenlärm / On: aktueller Ton / On: Gespräch, Fragen aus Off / On: Gespräch, Fragen aus Off, Musik / On: aktueller Ton.
6	26:41/ 4:40	Luftaufnahme von Wittstock; alte Frau, historisches Filmmaterial: Schusterarbeiten, Holzschuhmacherbetrieb; Kellnerin, alte Männer im Gasthof / Historisches Filmmaterial: Wochenschau / Arbeiter	On – Off: Stille, Musik / On: Gespräch, Fragen aus Off / On: Klopfen, Schlagen, Gespräch u. Fragen aus Off, Kommentar / Stille / On: Gespräch, Fragen aus Off, Kommentar / On – Off: Wochenschau, Kommentar, Musik / Off: Musik
7	31:26/ 02:14	<i>Edith</i> im Bus nach der Nachtschicht / Interview mit <i>Edith</i> und ihrer Mutter zu Hause	On: Fahrgeräusche / On – Off: Interview
8	33:41/ 10:41	Kompilationsmaterial von 1977: Außenaufnahmen vom Betrieb, <i>Edith</i> wird beobachtet, Werksbereichsleiterin, <i>Edith</i> im Gespräch mit Parteisekretärin, <i>Elsbeth</i> u. a., Arbeitsunterbrechung, Sitzung der FDJ-Brigade Weihnachtsmarkt, <i>Edith</i> und ihre Mutter, Gespräch mit <i>Waltraud</i> , Arbeiterinnen	Off: Kommentar / On: Maschinenlärm, Gespräch / Off: Kommentar / On: Interview / Off: Kommentar / On: Interview / On – Off: Gespräch, Kommentar / On : Gespräche, Fragen aus Off / On: Gespräch / Off: Kommentar / On – Off: Markttrubel, Musik / On: Interview, Fragen aus Off / On: Gespräch, Maschinenengeräusche
9	44:23/ 07:39	Kompilationsmaterial von 1978: Außenaufnahmen vom historischen Ortskern, <i>Edith</i> , <i>Edith</i> am neuen Fließband, Besprechung: mangelhafte Qualität wird kritisiert / Interview mit <i>Waltraud</i> , Feierabend: Heimweg per Fahrrad und Bus	Off: Musik, Kommentar / On: Gespräche, Maschinenlärm / On – Off: Geräusche, Gespräche, Kommentar / On: Gespräch / On: Interview, Fragen aus Off / On: Gelächter / Off: Musik.

10	52:03/ 03:39	Kompilationsmaterial von 1981: Landschaftsaufnahmen, Wohnheim, Diskothek / <i>Edith</i> als Obermeisterin	On- Off: leises Rauschen, Musik, Kommentar / On – Off: Gespräche, Schritte, Kommentar / On: Diskomusik, Gespräch / Fragen aus Off
11	55:43/ 10:16	Kompilationsmaterial von 1982: Luftaufnahmen von Wittstock, Interview mit <i>Renate</i> zu Hause, Außen- aufnahmen von Wittstock, <i>Edith</i> und Burkhardt, Landschaftsaufnahmen, <i>Elsbeth</i> mit ihrer Familie, Strickerei- maschinen, Direktor, Interview mit <i>Edith</i> und Burkhardt in der Kantine, Fabrikgänge	On – Off: Stille, Kommentar / On: Interview, Fragen aus Off / On – Off: Stille, Musik, Kommentar / On: Gespräch / On – Off: Grillenzirpen, Kommentar / On: Gespräch, Fragen aus Off / On: Maschinenlärm, Gespräch, Fragen aus Off / On: Interview, Fragen aus Off / On – Off: Maschinenlärm, Kommentar, Musik
12	66:00/ 06:56	Kompilationsmaterial von 1984: Interview mit Waltraud im Büro, Arbeiterinnen, <i>Elsbeth</i> Pullover auf- nehmend, junge Arbeiterin, <i>Edith</i> als stellvertretende Abteilungsleiterin	On: Interview, Fragen aus Off / On: Nähmaschinenegeräusche, Gespräch, Fragen aus Off / On: Maschinengeräu- sche, Gespräch, Fragen aus Off / On: Gespräch, Fragen aus Off / On: Ma- schinenlärm
13	72:57/ 08:18	<i>Edith</i> in Neubauwohnung, <i>Renate</i> mit Kindern auf Pferdekoppel, histori- scher Ortskern, Mädchen mit Mofa, Open-Air-Rockkonzert, <i>Elsbeth</i> er- zählt von einem Traum, Luftauf- nahme, Eisenbahnschienen, <i>Elsbeth</i> : Gedanken zum Spielfilm, <i>Elsbeth</i> in der Haustür, Schlusszene: Fahrt aus Wittstock / Ende / Abspann	On: Gespräch, Fragen aus Off / Off: Musik, Rockmusik / On – Off: aktuel- ler Ton, Überleitung Rockmusik: „... sie fliegt ...“ / On: aktueller Ton / On: Gespräch, Fragen aus Off / Off: Musik

Gesamtlänge der Videofassung 81:03 min

Zusammenfassung

Die Analyse hat sich aus zwei verschiedenen Perspektiven dem Bedeutungs- gehalt des Films angenähert.

Nachdem der Regisseur Volker Koepp einleitend vorgestellt wurde, seine ästhetischen Vorbilder beschrieben und sein spezifisches Verhältnis zu der von Misstrauen und Ohnmacht geprägten Arbeit bei der DEFA aufgezeigt wird, stand anschließend seine bisher wohl bedeutendste Arbeit LEBEN IN WITTSTOCK im Vordergrund.

Sowohl die Annäherung über die zeithistorische Einbettung des Dokumen- tarfilms als auch die Betrachtung aus der Perspektive der ästhetischen

Gestaltung zeigten auf, dass Koepp sich den Frauen gegenüber zwar sehr einfühlsam in Hinblick auf ihre Sorgen, Ängste und Freuden zeigte, aber sich nicht damit begnügte, sich zum Sprachrohr der Textilarbeiterinnen zu machen. Vielmehr nutzte er das vorgefundene Material, um es seiner Intention und Aussageabsicht entsprechend umzuformen und auf diese Weise seiner Wahrnehmung und Einschätzung der von Pessimismus und Stagnation geprägten Stimmung im Land Ausdruck zu verleihen. Insofern stellt der poetisch anmutende Kompilationsfilm Koepps einen besonderen Blick auf ein soziales Milieu dar, das hier symbolischen Charakter trägt. Dieser Blick ist der Blick eines Künstlers auf die Lebenswirklichkeiten der Textilarbeiterinnen aus Wittstock, der fasziniert ist von ihrer Lebendigkeit und Lebenslust, die sie hervorbringen trotz kleinstädtischer Enge. So ist im Film die engagierte und aktive Lebensbejahung der Frauen ebenso präsent wie ihre Resignation und Enttäuschung gegenüber den erstarrten Strukturen und der repressiven Politik der staatlichen Institutionen.

Ralf Harhausen

Historische Filmanalyse von Lothar Warnekes DIE BEUNRUHIGUNG (1982)

Kulturpolitischer Hintergrund von Lothar Warnekes DIE BEUNRUHIGUNG von 1982

Mit der auch nach DDR-Gesetz illegalen Ausbürgerung von Wolf Biermann am 16. November 1976 fand eine Etappe in der wellenförmigen Geschichte der Kulturpolitik in der DDR ihren Abschluss, in der es den Versuch eines Dialoges zwischen Parteibürokratie der SED und den Kulturschaffenden gegeben hatte. Viele Schriftsteller, Musiker, Maler usw. hatten die Ankündigung von Erich Honecker¹ zu seinem Machtantritt auf der 4. Tagung des Zentralkomitees der SED am 17. Dezember 1971 zum Anlass genommen, mutiger und selbstständiger ihre künstlerischen Entscheidungen zu vertreten. In der Praxis zeigte sich allerdings, dass die Partei sich vorbehielt, von Fall zu Fall zu entscheiden, wie die feste „Position des Sozialismus“ zu definieren sei. Immerhin war in den darauf folgenden fünf Jahren ein dialogähnliches und von Hoffnung geprägtes Verhältnis zwischen der SED und vielen Künstlern bzw. Intellektuellen entstanden – ähnlich wie in den Jahren zwischen Mauerbau und dem so genannten Verbotsplenum 1965.

Durch die „administrative Blitzaktion“, wie Manfred Jäger² die Aberkennung der DDR-Staatsbürgerschaft von Wolf Biermann nennt, änderte sich das kulturpolitische Klima radikal. Diese Art, einen unbequemen Kritiker loszuwerden, hatten zuletzt die Nazis praktiziert.

1 „Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils – kurz gesagt: die Fragen dessen, was man künstlerische Meisterschaft nennt.“ zit. nach: Rüß, Giesela (Hrsg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971-1974. Stuttgart 1976, S. 287.

2 Jäger, Manfred: Kultur und Politik in der DDR 1945-1990. Köln 1994, S. 165.

Biermanns Texte ließen sich auch mit größter Anstrengung nicht als Antikommunismus brandmarken, es war die Form von innersozialistischer Kritik, zu der die Kulturideologen regelmäßig aufgerufen hatten.

Daher unterschrieben zuerst zwölf bekannte DDR-Künstler einen Protest-Brief, in der sie das Politbüro darum baten, die Ausbürgerung noch einmal zu überdenken. Als dies nicht geschah, unterschrieben mehr als hundert prominente Kulturschaffende eine Protestresolution.

Dies war eine neue Qualität im Umgang mit Kritik, weil sie – ganz selten in der DDR – diesmal öffentlich auftrat. Die SED reagierte mit Diffamierung und Verbandsausschlüssen, die unter realsozialistischen Kulturbedingungen Berufsverboten gleichkamen.

Auf diese „neue Eiszeit“³ hin verließen unter mehr oder weniger Druck zahlreiche Künstler die DDR. Manfred Krug, Armin Müller-Stahl, Jürgen Fuchs, Sarah Kirsch sind nur die bekanntesten von ihnen. Rainer Kunze wurde wegen der Veröffentlichung seines kleinen Prosabandes „Die wunderbaren Jahre“ in der Bundesrepublik aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen; Stefan Heym musste 9.000 Mark Geldstrafe für das gleiche Delikt („Collin“) zahlen und Rudolf Bahro wurde wegen der Veröffentlichung der „Alternative“ für 16 Monate inhaftiert, bevor er im Rahmen einer Amnestie in die BRD abgeschoben wurde. Ziel dieser Sanktionen war neben dem Einzeleffekt die Einschüchterung der Intellektuellen und Künstler insgesamt. Manfred Jäger nennt diesen Haupttrend in der SED-Kulturpolitik „pragmatische Willkür statt ideologische Eindeutigkeit“⁴. Unter den Kulturschaffenden breitete sich in der Folge dieser Restriktionen ein Klima des Misstrauens und der tendenziellen Resignation aus.

Ebenfalls der Einschüchterung, allerdings im Anwendungsfall auch massiv der Repression, diente das „dritte Strafänderungsgesetz“ vom Juni 1979, das neue Straftatbestände, wie die „ungesetzliche Verbindungsaufnahme“ oder die „Informationsübergabe“ ahndete. Jeder in Westdeutschland veröffentlichte „DDR-Text“, jede Verabredung mit einem Westjournalisten oder mit einem Westbesucher konnte für den DDR-Bürger zum Verhängnis werden. Gerade die willkürliche Inanspruchnahme dieses Gesetzes durch die staatlichen Institutionen schuf ein Klima des Misstrauens.

3 Koller, Jürgen: Zur Kulturpolitik in der DDR. Bonn 1989, S. 36.

4 Siehe Fußnote 2, S. 163.

Manfred Jäger hat die Auswirkungen dieses Vertrauensverfalls auf die Geisteshaltung vieler Autoren untersucht und eine „subtile Entpolitisierung trotz gesellschaftlicher Störkraft“⁵ entdeckt. Die Schriftsteller hätten sich an den Argwohn der staatlichen Stellen so gewöhnt, dass sie von daher auf das Potenzial ihrer gesellschaftlichen Störkraft schlossen, ohne zu merken, dass in den Diskussionen die leidvoll erkämpfte Subjektivität ins Unverbindliche absank, „in bloße Zeichensetzung“.⁶

Eine Ausnahme bildeten Jäger zufolge weibliche Autorinnen. Hier verband sich persönliche Emanzipation mit gesellschaftlichem Anspruch auf Fortschritt, bzw. dessen Ausbleiben. Die Doppel- bis Dreifachbelastung vieler berufstätiger Autorinnen mit Kindern, z. T. allein stehend, rechtfertigte auch vor der misstrauischen ideologischen Kontrolle durch die SED einen relativen Freiraum, mutiger, frecher und provokanter zu schreiben. Auch die Helden der Romane und Spielfilme waren in dieser Zeit oft weiblich. Es passte zum Themenwechsel in Literatur, Theater und Film von den heroischen Themen, u. a. dem Antifaschismus in den Fünfziger- und frühen Sechzigerjahren, zu den Themen der Alltagsgestaltung im Realsozialismus der DDR, starke, meist allein lebende Frauen als Hauptfigur zu zeigen. Dies gilt für Konrad Wolfs SOLO SUNNY (1980), Herrmann Zschoches BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR (1981), Evelin Schmidts DAS FAHRRAD (1982) und besonders für Lothar Warnekes Filme von DIE UNVERBESSERLICHE BARBARA (1976) bis zum Gegenstand dieses Aufsatzes: DIE BEUNRUHIGUNG (1982).

Obwohl DIE BEUNRUHIGUNG auf einem Szenarium von Helga Schubert, einer Autorin oben skizzierten Typs, beruht und obwohl der Film eine kräftige, geschiedene Frau zeigt, welche sich gegen eine Krebserkrankung wehrt, lassen sich m. E. dennoch Merkmale jener „subtilen Entpolitisierung“, welche Manfred Jäger als kulturpolitischen Haupttrend dieser Jahre herausgestellt hat, auch in diesem Film aufzeigen.

Da Lothar Warneke das Szenarium von Helga Schubert als „Gerüst“ ansah, demgegenüber er „im szenischen Bereich, in den Details und in den Dialogen“⁷ improvisiert habe, wird zu prüfen sein, ob der Film eher die unverbindliche Subjektivität, welche Jäger als zeittypisch charakterisiert, oder ob er gesellschaftlich radikale Subjektivität zeigt.

5 Ebd., S. 188.

6 Ebd., S. 188.

7 Film ist eine Art zu leben. Gespräch mit Leonore Krenzlin und Dieter Schiller. In: Aus Theorie und Praxis des Films, H. 3/1982, S. 143.

Filmstilistischer Hintergrund: Der Dokumentare Spielfilm

Schon 1964, also vor dem so genannten Verbotssplenium 1965, hatte Lothar Warneke als Abschluss des Regie-Studiums an der Filmhochschule Potsdam-Babelsberg seiner Diplomarbeit den Titel „Der dokumentare Spielfilm“ gegeben. Hinter diesem Namen verbirgt sich eine radikale filmstilistische Innovation, der sich zeitweilig u. a. auch Roland Gräf, Rainer Simon, Herrmann Zschoche und für den Film *DER NACKTE MANN AUF DEM SPORT-PLATZ*“ (1974) auch Konrad Wolf verschrieben haben. Ziel dieser Stilrichtung ist, eine optimale Symbiose von Spielfilm und Dokumentarfilm zu erreichen.

Warneke entwickelte seine Position in der Diplomarbeit, indem er die verschiedenen Formen des Dokumentarischen untersuchte, von der Fotografie ausgehend über den Dokumentarfilm bis hin zum Spielfilm. Dabei ging es ihm immer um die authentische Widerspiegelung der Wirklichkeit, also kunsttheoretisch formuliert um Realismus. Die visuellen Medien sollen keine neuartigen, spektakulären, etwa reißerischen Bilder produzieren – im Gegenteil! Es gehe um die „Konkretheit und Genauigkeit der Darstellung“,⁸ die einem Maler oder Theaterregisseur, selbst unter realistischem Anspruch, niemals so richtig und wahrhaftig gelingen könne wie einem Fotografen bzw. dem Regisseur einer kinematographischen Aufnahme. Hier werde Wirklichkeit und, wenn sie genau abgebildet wird, auch Wahrheit „direkt und in einer Totalität vermittelt“.⁹

Allerdings könne der Dokumentarfilm immer nur ein Teilgebiet menschlicher Wirklichkeit darstellen, nur einen Ausschnitt, nicht aber „die direkte, allseitige Erfassung eines menschlichen Charakters“.¹⁰

Warneke lobt an dieser Stelle u. a. den auch von Chris Marker geschätzten Dokumentarfilm von Jürgen Böttcher *STARS* (1963) wegen dessen Intensität der künstlerischen Widerspiegelung eines kleinen Stückchens Wirklichkeit.

Die objektive Begrenztheit des Dokumentarfilms verweist nun in der Argumentation von Lothar Warnekes Diplomarbeit auf weiter gehende Möglichkeiten der Wirklichkeitsdarstellung, die er im Begriff des „Dokumentarischen“

8 Warneke, Lothar: Der dokumentare Spielfilm. In: Filmwissenschaftliche Mitteilungen, Sonderheft 1964, S. 18.

9 Ebd., S. 12.

10 Ebd., S. 13.

findet. Das Dokumentarische erstrecke sich nicht nur auf Dokumentaraufnahmen, sondern es ist eine künstlerische Haltungs- und Einstellungsfrage:

„Der dokumentarische Charakter entsteht nicht einfach dadurch, daß die Kamera auf ein wirkliches Objekt gehalten wird, sondern er ergibt sich aus einer Grundhaltung des Künstlers der Wirklichkeit gegenüber (die der des Dokumentarischen gleich ist), er entsteht durch eine besondere Art der Gestaltung: wie der Künstler die Kamera auf sein Objekt hält und in welchem Maße das Objekt der Wirklichkeit entspricht.“¹¹

Weder die Kameraführung, Licht- und Tonregie sollen die Wirklichkeit vorstellen, sondern, sofern es sich um Spielfilme handelt, sollen auch die Darsteller und der Aufbau der Handlung

„einen solchen Grad von Echtheit und Natürlichkeit (...) der Annäherung an das wirkliche Leben erlangen, daß sie sich nicht (...) von der Dokumentation unterscheiden.“¹²

Dies schließlich leiste, Warneke zufolge, nur der „dokumentare Spielfilm“. Er stelle eine neue Qualität des Films dar, da er den von Anbeginn der DDR geforderten künstlerischen Anspruch des Realismus, wie Warneke 1964 emphatisch formulierte, „von allen augenblicklichen Kunstformen am besten verwirklicht“.¹³

Was zeichnet nun diese radikale filmstilistische Innovation aus? Im entsprechenden Kapitel seiner Diplomarbeit zitiert Lothar Warneke mehrmals den führenden Theoretiker des Neorealismus¹⁴ in Italien, den Drehbuchautor aller Filme Vittorio de Sica: Cesare Zavattini. Auch Zavattini polemisierte 1957 gegen das Einschalten einer „Handlung“ in die Wirklichkeit, da dies ein Ausweichen vor dem unmittelbaren Zugang zur alltäglichen Wirklichkeit bedeute. Es reiche für den Künstler völlig aus, die Wirklichkeit zu beobachten.

Warneke teilt diese Auffassung Zavattinis 7 Jahre später: Er nennt ein Unterkapitel seiner Diplomarbeit: „Die Wirklichkeit liefert und bestimmt die dra-

11 Ebd., S. 16.

12 Ebd., S. 18.

13 Ebd., S. 18.

14 Gregor, Ulrich u. Patalas, Enno: Geschichte des Films 1940-1960. Bd. 2, Hamburg 1976, S. 277.

matische Vorlage“.¹⁵ Es scheint sogar, als gehe er noch weiter als Zavattini, wenn er die Wirklichkeit quasi zum Subjekt erhebt. Als könne sich der Spielfilmregisseur transparent zwischen Wirklichkeit und filmisches Abbild stellen, als sei nicht schon der Blick des Menschen auf die Wirklichkeit streng genommen auch immer Fälschung im Sinne von Färbung – eben Subjektivität!

So kritisiert Warneke die nachträgliche Anpassung einer erfundenen Handlung an die Wirklichkeit. Dies sei Misstrauen der Wirklichkeit gegenüber:

„Schemata der Dramaturgie (auch der klassischen) können heute das Herangehen des Künstlers (in der Filmkunst) an die Wirklichkeit nicht begleiten. Sie vergewaltigen die Wirklichkeit, (...). Sie vergewaltigen die Natur, (...).“¹⁶

Daher genüge eine „kleine äußere Handlung“, denn den Filmkünstler interessiere die „innere Handlung“, welche die Spannweite zwischen Individualität und gesellschaftlicher Determiniertheit offenbare. Ebenso gehe es darum, einfache Menschen auf der Leinwand zu gestalten. In dem Maße, wie dies gelinge, so hoffte Lothar Warneke 1964, werde auch die Kunst zu dem Anliegen des „einfachen“ Menschen in der realsozialistischen DDR werden. In Bezug auf die Akzeptanz des „dokumentaren Spielfilms“ durch das Publikum der DDR in den frühen Siebzigerjahren irte sich Lothar Warneke allerdings. Während die filmische Fachwelt zum Teil sehr anerkennend, zumindest mit Sympathie, z. T. aber auch ablehnend auf den neuen Filmstil reagierte, war die Reaktion der Zuschauer auf Warnekes erste Filme im neuen Stil, *DR. MED SOMMER II* (1970), *ES IST EINE ALTE GESCHICHTE* (1972) und *LEBEN MIT UWE* (1974), eher zurückhaltend.

DIE BEUNRUHIGUNG (1982) ist Lothar Warnekes siebter Film. Er fällt aus mehreren Gründen aus dem Rahmen. Er ist bewusst – und das gab es beim DEFA-Spielfilm seit 10 Jahren nicht mehr – in Schwarzweiß gedreht und geht vor allen Dingen zu Warnekes Ursprüngen des Dokumentarismus, zum „dokumentaren Spielfilm“ zurück, jetzt verbunden mit einer dramatischen Geschichte, kein „einfaches Thema“ mehr wie 1970, es geht um Leben und Tod!

¹⁵ Siehe Fußnote 8, S. 20.

¹⁶ Ebd., S. 21.

Erste Lesart: Die Handlung

Die so genannte Rahmenhandlung möchte ich vorerst zurückstellen. Es bietet sich an, sie im Rahmen der Kritik an der ersten Lesart¹⁷ zu thematisieren.

Zwei Motive ziehen sich in wechselseitiger Ausformung durch den Film:

1. das Hauptmotiv der Lebensüberprüfung – des Resümierens
2. das Krebsmotiv.

Das Hauptmotiv des Resümierens zeigt sich bereits in der Figurenkonstellation. Inge Herold und ihr verheirateter Freund Joachim sind beide Mitte 30 – eine frühe Midlifekrise kündigt sich an. Kennzeichnend ist auch das Thema des Klassentreffens, was der Liebhaber morgens beim Frühstück im Bett anspricht. Inge Herold erinnert sich, eine Richterin als ehemalige Klassenkameradin erkannt zu haben. Auch der Streit um die Verbindlichkeit ihrer Beziehung hat etwas Müdes, als sei er schon oft so geführt worden. Lothar Warneke hat in einem Gespräch zum Film dies als Möglichkeit des Liebhabers geschildert, einen falschen Eindruck seines Verbindlichkeitswunsches erwecken zu können. Nur zum Schein schlägt Joachim eine Heirat vor, wenn Inge einwilligen würde, bekäme er einen Schock.¹⁸ Der Film sagt das nicht, hier im Film verteidigt Inge ihre Unabhängigkeit eigentlich noch phlegmatischer, als er eine Intensivierung fordert. Die erotische Szene ist ebenfalls nicht knisternd angelegt. Diese Midlife-Müdigkeit verschwindet jedoch jäh, als das Krebsmotiv eingeführt wird.

Ein Arbeitskollege von Inge in der Beratungsstelle lehnt es ab, seinem Klienten den Krebsbefund mitzuteilen. Inge möchte das diskutieren. Eine ältere Frau im Wartezimmer der Poliklinik hat noch nicht verarbeitet, dass ihr eine Brust abgenommen werden soll. Inge tröstet sie. Der Arzt, der bei Inge vor einiger Zeit eine Voruntersuchung durchgeführt hat, teilt ihr nun den Befund mit: Knoten in einer Brust, bösartig oder nicht. Eine junge Frau erzählt Inge ihre Krebsgeschichte, um ihr Mut zu machen.

So ist das Krebsmotiv vierfach installiert. Nun steigert sich das Motiv des Resümierens, als der Arzt Inge Herold auffordert, einen ihr nahestehenden

17 „Lesart“ steht für eine medienanalytische Auffassung von Film als Text, welcher unter bestimmten Kriterien je nach Untersuchungsinteresse neu gelesen werden kann und muss.

18 Gespräch mit Leonore Krenzlin und Dieter Schiller. In: Film und Fernsehen, Nr. 1/1982, S. 4.

Menschen anzugeben, falls etwas passieren sollte. Inge verweigert diese Aufforderung und verweist auf ihre Arbeitsstelle.

Fortan steht die Frage im Raum: Warum hat die Heldin keinen ihr nahe stehenden Menschen angegeben? Hat sie wirklich keinen? Kann sie sich nicht entscheiden? Oder steht ihr etwa keiner ihrer Verwandten, Bekannten, Freunde nahe genug? Hier tritt das Hauptmotiv des Films: die Lebensüberprüfung, bzw. das Resümieren deutlich zu Tage.

Durch den Krebsbefund wie betäubt, konfrontiert sich die Heldin im Laufe eines Nachmittags mit Menschen, die für sie wichtig sind: mit ihrem Liebhaber Joachim, ihrem Sohn und mit ihrer Mutter. Noch wichtiger scheint sie jedoch das Zusammentreffen mit Personen zu nehmen, die sie selten treffen kann oder die sie lange nicht gesehen hat: eine frühere Klassenkameradin, die jetzt Richterin ist; eine alte Freundin, die im Westen lebt und einen früheren Mitschüler aus der Abiturklasse. Die Heldin verbindet mit diesem Treffen die Absicht, entweder im Falle der Westfreundin den existenziellen Schock des Krebsbefundes zu teilen oder im Falle des Liebhabers die Intensität dieser Liebesbeziehung zu überprüfen bzw. im Falle des früheren Mitschülers eine neue Intensität herzustellen. Das Treffen mit der ehemaligen Mitschülerin, jetzige Richterin, stellt den Zusammenhang zu einem zentralen dramaturgischen Topos her: zur filmischen Metapher des Klassentreffens. In der Stunde der existentiellen Krise und Verunsicherung schlägt die Heldin der Richterin ein Klassentreffen vor. „Klassentreffen“ steht für eine Orientierung an der Vergangenheit gegenüber Inge Herolds Orientierung in der Gegenwart, durch Konfrontation mit dem Liebhaber Joachim, mit der Mutter und mit der Westfreundin.

Leider erlaubt die Dramaturgie des Films nur jeweils einer Person den Kontakt zur Heldin, eine Entscheidung, die wenig Komplexität zulässt. Gleichzeitig entsteht so eine theatralische Kammerspielstruktur, die fern von der sozialen Realität und wenig dokumentarisch ist.

Warneke hat in einem Gespräch zugestimmt, dass Inge Herolds Beziehungen zu anderen Menschen schon in einer Krise sind, bevor sie von ihrer Krankheit erfährt.¹⁹ Im Film ist das nicht zu erkennen. Weder ihrem Liebhaber, noch ihrer Mutter, noch ihrem Sohn teilt sie den Grund ihres Schocks, den

19 Ebd.



Lothar Warneke: „Die Beunruhigung“ (1982)

Krebsbefund, mit. Sie erwartet ein nonverbales Verstehen bzw. eine adäquate Hilfe von Joachim, dem Liebhaber. Im zitierten Gespräch äußert Lothar Warneke Verständnis für diesen „nonverbalen Anspruch“. Er geht sogar so weit, an diesem Punkt den Stab über diese Beziehung zu brechen:

„Wenn er es nicht weiß oder es nicht merkt, ist diese Beziehung schon hinfällig.“²⁰

Im Film jedoch erscheint diese bewusste oder unbewusste Erwartung von Inge Herold kaum nachvollziehbar als Intensitätsmaßstab. Es werden keinerlei weitere Gründe oder Hintergründe – Inges Biografie z. B. oder woran ihre erste Ehe gescheitert ist – mitgeteilt, warum die Heldin gerade dieses Kriterium wählt.

Wenn dies aber keine Selbstverständlichkeit ist, bzw. 1982 in der DDR war, wird dann nicht die grundlegende Handlungsstruktur des Films fragwürdig, die darin besteht, dass die Heldin am Tage des Schocks, der Lebenskrise, ihre brüchigen Sozialbeziehungen erkennt und exemplarisch durch den Austausch des Liebhabers erneuert? Für Leonore Krenzlin ist ebenfalls die Selbstverständlichkeit, mit der Inge Herold ein nonverbales Helfen ihres Liebhabers erwartet, nicht evident.²¹ Inge Herolds Verhältnis zum Sohn stellt der Film zwar konflikthaft dar, was als Ausdruck der Pubertät im Verhalten eines 15-jährigen normal sein dürfte, aber nicht krisenhaft. In besagter Nacht, als der Sohn spät nach Hause kommt, wird er dann ausgesprochen positiv gezeichnet. Obwohl auch er den Grund für den angekündigten Krankenhausaufenthalt nicht erfährt, tröstet er seine Mutter atmosphärisch über die Wartesituation hinweg und hört sich brav, obwohl müde, eine erbauliche Geschichte über seine Oma an. Mit ihm hat Inge Herold, so erfährt der Zuschauer, zwar zuweilen einigen Ärger aber, wenn es darauf ankommt, doch eine altersangemessene Stütze.

Negativ werden die Beziehungen zur Richterin und zur Mutter gezeichnet. Beide Personen treten aus ihrer egozentrischen Selbstbezogenheit nicht heraus, obwohl Inge Herold bei der Richterin offen auftritt. Sie erinnert sie an die gemeinsam verbrachte Schulzeit. Als sie offen von ihrer „glücklichen Scheidung“ erzählt, bleibt die Richterin völlig in ihrer distanzierten Berufsrolle, ganz Klischee im Realsozialismus; aber dies ganz unempathisch und

20 Ebd., S. 5.

21 Ebd., S. 5.

für den Zuschauer nicht zu übersehen, blind für die Nöte eines Menschen (und daher wohl auch der Menschen in der DDR im Jahre 1982). Warneke hat die Richterin als den Typus der übereifrigen Erfüllungsgehilfin beim Aufbau des Sozialismus in der DDR gestaltet. Die Heldin sollte sich davon positiv abheben.

Die Mutter von Inge Herold stellt der Film nicht ganz so unemphatisch wie die Richterin dar, aber doch so, dass Inge in ihr eher eine fürsorgliche Belastung erlebt. Die Mutter reagiert auf die Mitteilung ihrer Tochter, dass sie ins Krankenhaus müsse, ganz im Rahmen ihrer Erziehungsbewältigungsvorurteile. Da sie ihre Unzufriedenheit über den Lebensweg der Tochter noch nicht verarbeitet hat, nimmt sie automatisch und unausgesprochen an, dass Inge schwanger sei und deswegen in die Klinik müsse.

Positiv werden ansonsten die Sozialbeziehungen von Inge Herold gezeigt, die ihr bezeichnenderweise nicht so nahe stehen: die Westfreundin Brigitte (gespielt von Steffi Spira), ein Verehrer im Café (gespielt vom Kameramann Thomas Plenert) und schließlich der ehemalige Klassenkamerad Dieter Schramm, den sie als Chance in der Krise überraschend besucht und dadurch eine neue Liebesbeziehung ermöglicht. Diesmal gibt die Heldin gestisch und atmosphärisch mehr von ihrer Krise preis, so dass die kommunikative Intensität leichter entsteht.

Gab es im ersten Drittel des Films noch eine enge Verknüpfung der beiden handlungstragenden Motive, so laufen diese immer weiter auseinander. Im Zuge der Überprüfung und Neugestaltung der menschlichen Kontakte vernachlässigt der Film das Krebsmotiv, so dass man es fast vergisst. Erst ganz zum Schluss, am Morgen nach durchwarteter Nacht, als Joachim zu spät seine Hilfe anbietet und Inge Herold ihn bittet, sie in die Klinik zu begleiten, kehrt das Krebs-Motiv zurück. Kaum ist es jedoch wieder da, verschwindet es endgültig, indem nämlich die Rahmenhandlung wieder einsetzt, die schon zu Beginn des Films keine handlungsorientierte Spannung hat entstehen lassen, ob und wie Inge Herold diese Lebenskrise bewältigen würde.

Diese Rahmenhandlung ist die fragwürdigste dramaturgische Entscheidung, die Warneke für diesen Film getroffen hat. Selbst wenn die Beweggründe Warnekes, dass seine Filme auch Lebenshilfe sein sollen, nachvollziehbar und nobel sind, so bleibt doch die Kritik bestehen, dass der Spannungsabbau schon in den ersten Minuten des Films dem Krebs-Motiv nicht angemessen ist.

Zusammen mit der dramaturgischen Entscheidung, mit Ausnahme der Frühstücksszenen mit Liebhaber und Sohn, immer nur eine Person im Kontakt zur Heldin zu zeigen, schafft der ermutigende Schluss mit neuem Liebhaber durch die Rahmenhandlung eine Psychologisierung, Individualisierung und Entpolitisierung des Themas: sinnvolles Leben!

Andererseits sind die Szenen von individueller Einsamkeit der Heldin sicher als Kritik am Mythos der allumfassenden Geborgenheit im Sozialismus zu verstehen. Im Gegensatz zu den so genannten „positiven Helden“ in den DEFA-Filmen der Fünfziger- und Sechzigerjahre, denen fast keine Individualität neben dem ideologischen Vorbildcharakter zugestanden wurde, ist die psychologische Differenziertheit von Inge Herold sicher ein positives Beispiel für die umstrittene Subjektivität der Darstellung von Lebensverhältnissen im Film der DDR.

Warum lässt die Handlungsebene die politische und gesellschaftliche Dimension so schwach anklingen? Gewiss war es mutig von Lothar Warneke, einen Gegenwartsfilm zum Thema Krankheit und Tod zu realisieren, was in DEFA-Filmen relativ selten war. Gesellschaftliche Bezüge, etwa zwischen Krankheit und realsozialistischem Arbeitsethos oder zwischen dem Thema Tod und gesellschaftlicher Entwicklung, hätten die BEUNRUHIGUNG noch beunruhigender werden lassen! Wie so etwas filmisch umsetzbar gewesen wäre, zeigt z. B. Akira Kurosawa in seinem Film IKIRU – EINMAL WIRKLICH LEBEN (1952).²²

Zweite Lesart: Der dokumentare Stil

Der dokumentare Stil der BEUNRUHIGUNG gehört ohne Zweifel zu den Stärken des Films. Zum Thema Krankheit-Tod-Lebensüberprüfung hätten andere Regisseure vielleicht viele tränentreibende Kinoklischees bemüht, melodramatische Szenen voller Künstlichkeit und Verlogenheit gestaltet – nicht so Lothar Warneke. Zu diesem Stoff sah er die Möglichkeit, seinen vorgestellten neuen Stil auf hohem Niveau anzuwenden: Film nah an der Wirklichkeit. Anders als in seinen ersten drei Filmen konnte Warneke diesmal seine routinierte Beherrschung des Produktionsapparats der DEFA einsetzen sowie seine Erfahrung mit den Möglichkeiten und Grenzen des dokumentaren Stils. Er wusste jetzt von der dramaturgischen Notwendigkeit eines tragenden

22 Möglicherweise ist dieser Vergleich nicht erlaubt, da Arbeitsethos in der DDR und Arbeitsethos in Japan etwas Unvergleichbares ist.

Gerüsts, einer starken, möglichst viele Zuschauer tangierenden, dramatischen Geschichte.

Fast alle DDR-Filmkritiker, vielleicht abgesehen von Fred Gehler²³, der jedoch grundsätzliche Bedenken gegen den dokumentaren Spielfilm anmeldet, haben die Entscheidung Warnekes, das Buch von Helga Schubert dokumentaristisch zu realisieren, goutiert. Das Publikum auch, der Film war monatelang im Programm. Anlässlich des II. Nationalen Filmfestivals in Karl-Marx-Stadt erhielt DIE BEUNRUHIGUNG vier Preise und wurde mit dem „Großen Steiger“ ausgezeichnet.

Das Filmfestival in Venedig 1982 zeigte den Film in einer Extrareihe. Laut Presseberichten wurde er wegen seiner tiefen Menschlichkeit, seines Realismus und der Ausdruckskraft von Christine Schorn als Inge Herold anerkennend aufgenommen. In Westdeutschland lief der Film neben Westberlin auch in Hamburg und München, und da ihn der Filmverlag der Autoren in sein Programm aufnahm, war er in weiteren vielen westdeutschen Städten zu sehen. Neben dem „Tagesspiegel“, welcher ohnehin lobenswerterweise den DEFA-Film seit seiner Entstehung verfolgt hatte, druckten diesmal auch große Zeitungen, wie die „Süddeutsche Zeitung“, „Frankfurter Allgemeine“, „Frankfurter Rundschau“ sowie „Die Zeit“, Kritiken der BEUNRUHIGUNG. Tenor dieser außergewöhnlichen Öffentlichkeitsresonanz war immer, auf die Dualität von dramatischer, existenzieller Geschichte und viel Alltagswirklichkeit, viel Wirklichkeitstreue, viele authentische Gesten, Verhaltensweisen, Reaktionen, viel detailliertes Milieu, bis hin zu den kleinen Begebenheiten am Rande hinzuweisen.

Lothar Warneke hatte sich entschieden, diesem Film ein unübersehbares dokumentaristisches Gesicht zu geben. In diesem Sinne benutzte er Schwarzweiß-Material, weil ihm der Farbfilm zu „freundlich – unwahrhaftig“²⁴ vorkam und der Geschichte Schärfe genommen hätte. Hier zeigt sich Warnekes Vorstellung von innerer Spannung.

Neben den ausdrucksstarken Schauspielern, welche er z. T. schon in seinen früheren Filmen eingesetzt hatte (Cox Habbema spielt die Britta in ES IST EINE ALTE GESCHICHTE, die Alla in LEBEN MIT UWE und die Barbara im gleichnamigen Film, Christine Schorn in UNSER KURZES LEBEN), sollten Laiendarsteller authentische Wirklichkeit im Film herstellen. Am prägnantesten

23 Gehler, Fred: Vorschnelle Beruhigung. In: Sonntag Nr. 10/1982.

24 Gespräch mit Regine Sylvester. In: Kino DDR, H. 2/1982.

ist hier wohl der Inge Herold behandelnde Arzt zu nennen, welcher im alltagsgewohnten Tonfall die Diagnose erklärt, die Patientin tröstet, die weiteren Schritte mitteilt und seinen Besuch ankündigt. Während dieser Einsatz eines Laien im Sinne der skizzierten Intention gelingt, so erscheint dies für die Szene der jungen Krebspatientin (ebenfalls Laiendarstellerin) fragwürdig. Wieder soll reale Authentizität des Lebens dem Filmkunstwerk zu mehr Echtheit, mehr Wirklichkeitsnähe verhelfen. Ich sehe hier prinzipielle Schwierigkeiten, die ich jedoch nur andeuten kann.

Der Zuschauer nimmt im Kino – er macht da keinen Unterschied zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm – nichts so auf, als wenn er es real, mit allen Sinnen, also riechend (Sympathie/Antipathie), Nähe (Druck) oder Weite (Gelassenheit) erführend, haptisch (Körperkontakt/Steigerung/Hautkontakt) erlebend, gespürt hätte. Allenfalls die visuellen und auditiven Sinne lassen sich im Kino weitgehend realistisch reizen, aber selbst unter starker Erzeugung dieser Reize weiß der Zuschauer sich sicher und warm im Kinosessel sitzend. Natürlich versucht jeder Filmregisseur, gerade dies den Zuschauer für Sekunden, Minuten, gar Stunden vergessen zu lassen. Die Möglichkeit, dies für Sekunden, vielleicht Minuten zu erreichen, macht die Suggestion des Kinos aus und unterscheidet das Medium Film von allen anderen Medien.

Der italienische Neorealismus hatte nach dem zweiten Weltkrieg eine für kurze Zeit sehr innovative filmische Stilrichtung begründet, nach der das Publikum im Kino das Leben sehen will, wie es ist! Dies hatte sowohl mit der historischen Einmaligkeit des stilistischen Vorkriegskitsches in italienischen Filmen zu tun als auch mit der unwiederholbaren Nähe zum realen Kriegsgeschehen. Lothar Warneke hatte sich für seine Filmtheorie des „dokumentaren Spielfilms“ (1964) stark vom italienischen Neorealismus inspirieren lassen und unterstellt, dass dieser Filmstil für den DEFA-Film eine Bereicherung bzw. eine radikale Innovation sei.

Da Warneke immer ein Massenpublikum mit seinen Spielfilmen ansprechen wollte, muss, wie ich im Rahmen dieses Aufsatzes nur andeuten kann, unter den historischen Bedingungen der Systemkonkurrenz zur Bundesrepublik diese Unterstellung als zumindest sehr fragwürdig gelten.

Nun zurück zum zweitauffälligsten Einsatz eines Laiendarstellers in der *BEUNRUHIGUNG*, der bereits den weiterentwickelten Dokumentarismus darstellt. Eine junge Krebspatientin spielt eine junge Krebspatientin. Warneke gab im zitierten Gespräch zu, dass diese Szene fast eine Grenzüberschreitung sei, im Sinne der moralischen Grenzen des Mediums. Wenn er Leute vor der

Kamera zu ganz individuellen Äußerungen gebracht hat, habe er das Gefühl, „etwas falsch gemacht zu haben“, ²⁵ weil sie sich in dieser Situation der Öffentlichkeit ausliefern. Dann verteidigt er wieder das Prinzip, auch Laien im Spielfilm einzusetzen. Warneke argumentiert ausgehend vom moralischen Recht jedes Menschen auf eine Intim- bzw. Privatsphäre, das er gerade transzendiert, indem er die Eitelkeit oder entsprechende Beweggründe von Laien, einen Teil ihres Schicksals der Öffentlichkeit preiszugeben, als Künstler für sein Kunstwerk funktionalisiert. Im Rahmen der historischen Spielfilmanalyse stellt sich die Situation jedoch anders dar. Der Rezipient erlebt im Bewusstsein für zwei Stunden etwas anderes, nämlich die junge Krebspatientin zunächst als schlechte Schauspielerin. Sie bewegt sich ungenau, sie redet zu leise und ihre Kontaktaufnahme zu Inge Herold ist für mich nicht glaubwürdig, sie geht nämlich einfach hinter Inge Herold her, beginnt sie von hinten anzusprechen, obwohl sie sie gar nicht kennt. Inge Herold möchte in Verfolgung ihres eigenen Problems offensichtlich nicht angesprochen werden und die junge Krebspatientin erklärt schon im zweiten Satz, dass sie Inge Herold trösten möchte. Inge Herold nimmt, ihrer Rolle entsprechend, kaum Kontakt auf, allenfalls gestisch. Ihr Gesicht wirkt ein wenig bedrückter. Die Diskrepanz zwischen der Inszenierung von Krebskrankheit und realer Krebskrankheit, die als eine im vorgerückten Stadium (Bestrahlungen helfen schon nicht mehr) in Trostabsicht geschildert wird, wenn man nur immer daran glaube, dass alles gut werde, wird offenbar, wenn zum Schluss der Szene, unübersehbar inszeniert, die Tochter der jungen kranken Frau ins Bild läuft, nachdem gerade die Gefahr ausgesprochen worden war, das Kind zu verlieren. Diese Diskrepanz konnte dem Zuschauer zumindest als Inkongruenz erscheinen: entweder schlecht gespielt bzw. lediglich gut gemeint! Die Qualität der Absicht des Regisseurs bzw. die Bedeutung des Themas „Krankheit und sinnvolles Leben“ sind wichtiger als die Qualität des Films.

Laiendarsteller als Pfortner und Theaterschauspieler in der Kantine sind wiederum organisch in die inszenierte Geschichte eingefügt, so dass sie entweder als Laien nicht besonders auffallen oder aber, dies trifft hier eher zu, der Inszenierung mehr soziale Genauigkeit verleihen.

Warneke hatte bewusst den renommierten Kameramann, Thomas Plenert, aus dem DEFA-Studio für Dokumentarfilme verpflichtet, dem er bei der Gestaltung der Einstellungen und Szenen viel Freiraum einräumte. In vielen

25 Ebd.

Sequenzen wurde die Kamera sehr beweglich eingesetzt, viel Handkamera, die Inge Herold oft nah über die Schulter schaut, mit ihr im Gericht lange Gänge abgeht und dabei in Bewegung den Innenhof anschaut, bis sich eine nächste Tür zur nächsten Szene oder Sequenz öffnet. Viele Nah- und Halbnaheinstellungen auf Inge Herold und die anderen Personen erzeugen im Zuschauer ein Gefühl von andauernder vertrauter Anwesenheit.

Wenig Kunstlicht, was u. a. eine Konzession an die Laiendarsteller war, lässt viele Szenen unspektakulär und normal erscheinen. Auch die Gegenstände und Räume gewinnen durch die Regie relativ lang dauernder Szenen Bedeutung und Vertrautheit. Beispielsweise dauert die Nachtsequenz 18:38 Minuten, die Vormittagssequenz in der Beratungsstelle 9:30 Minuten. Zwei weitere wichtige Sequenzen dauern 9:30 und 8:19 Minuten. In der knappen Übersichtsdarstellung von 1992 „Das Kino in der ehemaligen DDR“ von Hans Günther Pflaum und Hans Helmut Prinzler findet sich die bezeichnende positiv gemeinte Formulierung, in der BEUNRUHIGUNG würde „die erzählte Zeit oft quälend zerdehnt“.²⁶

Wie die Ausleuchtung der Szenen sollte auch der Ton möglichst wenig Künstliches, Unnatürliches haben. Auch hier versuchte Warneke, Lebens-echtheit herzustellen oder besser gesagt zu simulieren, was wieder das gleiche prinzipielle Problem aufwirft, wie der Einsatz der Laiendarstellerin (junge Krebspatientin): Im allerersten Eindruck stellt der Zuschauer zunächst fest, dass einige Satz- bzw. Dialogteile nicht richtig zu verstehen sind, man muss raten oder den Kontext heranziehen. Relativ oft gibt es Versprecher, übrigens eher bei den professionellen Schauspielern als bei den Laien. Es bleibt offen, ob dies dem auch für DEFA-Verhältnisse deutlichen Low-Budget-Charakter des Films (er kostete etwa ein Drittel des üblichen Satzes) geschuldet ist oder ob Warneke auch die Versprecher „nah an der Wirklichkeit“ fand.

Die Entscheidung Warnekes, fast nur Originalgeräusche zu benutzen, kommt der Grundstimmung des Films entgegen. Lediglich ein Musikstück, Präludium und Fuge h-moll, opus 18, von Cesar Franck wird sehr fein platziert und rar eingesetzt.

Wenn man die Sequenzdauer in Privaträumen und öffentlichen Räumen vergleicht, so ergibt sich ein relativ ausgewogenes Bild. Sequenzen in Inge

26 Pflaum, Hans Günther u. Prinzler, Hans Helmut: Film in der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1992, S. 172.

Herolds Wohnung, die die Wohnumgebung einer Psychologin, 35 Jahre alt mit Sohn, in Ost-Berlin zu Beginn der Achtzigerjahre schon deshalb sehr genau wiedergibt, weil es tatsächlich die Wohnung der Szenaristin Helga Schubert, selbst ehemalige Psychologin, war, wechseln sich ab mit Sequenzen in der Beratungsstelle, in der Klinik, der Wohnung der Mutter und den Sequenzen im Café, im Gericht, in der Theaterkantine, dann wieder im Privatraum Nachbarwohnung, in der Wohnung von Dieter Schramm und schließlich wieder zurück in Inge Herolds Wohnung zur Nachtsequenz und zur Rahmenhandlung.

Zur Übersicht und zum Vergleich der jeweiligen Sequenzdauer habe ich eine Übersicht hergestellt, aufgeteilt in Szenen in Privaträumen und Szenen in öffentlichen Räumen:

Dauer und Abfolge der Szenen A) in Privaträumen B) in öffentlichen Räumen

A) Inge Herolds Wohnung:

Rahmenhandlung	0.00.00 - 0.0.21 = 3.21 MIN
Aufstehsequenz	0.03.21 - 0.11.32 = 8.11 MIN : 32.09 MIN
Nachtsequenz	1.13.52 - 1.32.20 = 18.28 MIN
Rahmenhandlung	1.32.21 - 1.34.30 = 2.09 MIN

B) Arbeitsplatz: Beratungsstelle

Vormittagssequenz	0.12.15 - 0.21.45 = 9.30 MIN
-------------------	-------------------------------------

B) Klinik

Untersuchungssequenz	0.22.16 - 0.32.02 = 9.86 MIN
----------------------	-------------------------------------

A) Wohnung der Mutter

Gesprächssequenz	0.37.53 - 0.41.35 = 3.82 MIN
------------------	------------------------------

B) Café am Alexanderplatz

Ruhesequenz	0.41.36 - 0.43.49 = 2.13 MIN
-------------	------------------------------

B) Gericht

Besuchssequenz	0.44.59 - 0.50.39 = 5.80 MIN
----------------	------------------------------

B) Theater-Kantine

Gesprächssequenz	0.52.12 - 0.58.35 = 6.23 MIN
------------------	-------------------------------------

A) Nachbar-Wohnung

Großfamilienseq.	0.59.10 - 1.01.43 = 1.59 MIN
------------------	------------------------------

A) *Dieter Schramms Wohnung*Gesprächssequenz 1.02.40 - 1.10.59 = **8.19 MIN.**

Um zu zeigen, wie reichhaltig Warnekes dokumentarer Filmstil in der BEUNRUHIGUNG ist, habe ich, der Filmchronologie entlang, alltägliche Verrichtungen registriert, welche nicht unbedingt handlungstragend sind, also etwa im klassischen Hollywoodfilm überflüssig wären. Für Lothar Warneke aber macht die unvollständige Ansammlung dieser Verhaltensweisen erst annähernd den Charakter der Heldin transparent. Vielfältig, reich an Differenzierungen und deshalb faszinierend wie im realen Leben, so wollte Warneke seine Figuren im Film zeichnen.

Daneben habe ich Gebäude und Räume registriert, welche im Film detailliert gezeigt werden, so genau, dass sie quasi wie Personen im Film in ihrer Eigenart erlebt werden sollten:

Alltägliche Verrichtungen, welche nicht unbedingt handlungstragend sind:	Gebäude und Räume, die detailliert gezeigt werden
– aufwachen – räkeln – kuscheln – ins Bad gehen – anziehen – Milch trinken – Kinder versorgen (Sohn wecken) – Kinder erziehen (Sohn ermahnen) – Lebensmitteleinkauf organisieren – frühstücken (hier im Bett) – krümeln – sich unterhalten (scheinbar belanglos) – kämmen (zweimal) – sich schmücken (morgens Ohrringe – abends schminken...) – sexuell sein (hier morgens) – sich beeilen (hier zur Arbeit) – Straßenbahn fahren (dreimal) – von Kollegen gehänselt werden (Beratungsstelle) – seine Arbeit routiniert, aber lustlos verrichten (Beratungsstelle) – warten (Klinik) – auf die Uhr schauen (Klinik) – Menschen beobachten (Wartezimmer)	Inge Herolds Wohnung: Schlafzimmer/Badezimmer/Küche Wohnzimmer/Kinderzimmer/Flur/ Fenster vorne/Fenster hinten Klinik: Warteraum/Gänge/Umkleidekabine/ Behandlungsraum/ Treppe/Wiese Beratungsstelle: Treppenhaus/Eingang/Vorzimmer/ Beratungszimmer Dieter Schramms Wohnung: Hausflur/Wohnzimmer/Fenster/ Kinderzimmer/langer Flur Theaterkantine: Pfortner/ Gänge/Theke/ Gerecht: Pfortner/Treppenhaus/Eingangshalle/ Flure/Innenhof/Besprechungszimmer

-
- Zeitung lesen (Neues Deutschland)
 - jemand Fremdes trösten (Klinik)
 - ängstlich sein (Untersuchung in der Klinik)
 - Trost oder Halt suchen (I. H. Blicke im Untersuchungszimmer)
 - im Verborgenen weinen (Umkleidekabine)
 - von jemand Fremdem getröstet und gleichzeitig belastet werden (Junge Krebspatientin)
 - überraschen (Werkstatt)
 - einkaufen (Nachthemd, Sekt)
 - stumm sein (I. H. im Café)
 - eine spontane Einladung annehmen (im Café)
 - nervös sein (Weckergeräusch bei der Mutter)
 - plötzlich Hunger haben und essen
 - selbst wieder Kind sein (I. H. bei der Mutter)
 - enttäuscht werden (I. H. im Gerichtsgebäude)
 - sich erinnern (im Gerichtsgebäude)
 - kritisiert werden (im Gerichtsgebäude)
 - Alkohol trinken und sich lockern (Theaterkantine)
 - sentimental werden (Theaterkantine)
 - sehnsüchtig werden (Theaterkantine)
 - plötzlich in eine fremde Intimsphäre eintauchen (Nachbarwohnung von Dieter Schramm)
 - einen spontanen Besuch ausführen (Dieter Schramm)
 - sich die Umgebung anschauen (Blick aus dem Fenster)
 - auf jemanden warten (I. H. abends zuhause)
 - Fisch braten (zuhause)
 - Tisch decken / Wohnung schmücken: Kerzen aufstellen, Blumen herrichten
 - sich mit jemandem versöhnen/ sich entschuldigen (mit Sohn abends)
 - kindlich werden (morgens mit Liebhaber)
 - sich Mut machen (morgens mit neuem Liebhaber)
-

Dritte Lesart : Ansprüche an das Leben – Sehnsüchte

Die dritte Lesart ist zweifellos die gelungenste der BEUNRUHIGUNG. In vielen großen und kleinen Szenen formuliert Lothar Warneke das Recht des Einzelnen auf eigene Sinn- und Glückssuche, auf eigene, reale und nicht nur philosophische Anschauung der Welt, auf Erfüllung in der Liebe, auf private, alltägliche Abenteuer, auf kleine, sich nicht anarchistisch darstellende Verrücktheiten. Dies erfolgt nicht in Kontraststellung zur Gesellschaft, wie es beispielsweise in manchen Szenen von Konrad Wolfs SOLO SUNNY (1982) zu sehen ist.

Sowohl Stolz als auch leichte Zweifel sprechen aus Warnekes Formulierungen im schon erwähnten Gespräch über seinen Film: „Nicht nur die äußeren Gegenstände“ sollen „dokumentar oder real werden, sondern sogar Verhaltensweisen eines Menschen original zum Ausdruck kommen“.²⁷

Er meint damit den z. T. improvisierten Charakter des Dialogs zwischen Christine Schorn und Cox Habbema in der Theaterkantine. Inge Herold ist dort mit einer früheren Freundin, die nun in Westberlin Karriere macht, entspannter als je im ganzen Film. Sie fühlt sich ganz kurz davor, endlich, so vermutet der Zuschauer, von ihrem Schock zu erzählen, so verstanden oder aufgehoben fühlt sie sich. Es kommt auch aus Gründen der grundlegenden Handlungsstruktur nicht so weit. Doch immerhin darf die Heldin, wahrscheinlich stellvertretend für viele DDR-Bürger, von ihrer Sehnsucht zu reisen erzählen und zwar „dahin, wo es warm ist“ – in den Süden also. Man darf wohl unterstellen, dass Italien oder Spanien, also 1982 noch unerreichbares Gebiet gemeint war, zumal in der Küche von Inges Mutter Ansichtskarten aus Locarno aus dem Küchenschrank schauen und Inge Ferienfotos von Verwandten aus deren Italienurlaub anschauen muss.

Im weiteren Gespräch, das zuweilen ein herzausschüttender Monolog ist, spricht die Heldin von „einem kleinen Traum“, den sie noch vor sich her schiebe, von ihrer Sehnsucht, in einem „Lavendelfeld zu liegen und geweckt zu werden“. Als die Westfreundin ankündigt, in die Camarque zu reisen, um dort weiße Pferde zu sehen, schließt sich Inge Herold euphorisch diesem Ziel an, indem sie Brigitte bittet, quasi für sie mit zu schauen, zu erleben und ihr dies dann später per Telefon zu erzählen. Diese Szene gehört zu den ergreifendsten im Film, sicher auch für die Zuschauer in der DDR im Jahr 1982!

27 wie Fußnote 18, S. 9.

Sowohl im Topos des Klassentreffens, im Sinne retrospektiver Suche nach verpassten Gelegenheiten, als auch explizit in der Gesprächssequenz mit Dieter Schramm, dem Ex-Schulfreund, der später der neue Lebensgefährte von Inge Herold wird, spricht die Heldin aus, dass sie ihre Kindheit zu schnell ad acta gelegt habe zu Gunsten von notwendiger sozialer Verantwortlichkeit. Im Moment mutig spricht Inge Herold aus, dass sie sich, streng genommen, nicht selbstständig dafür entschieden hat. Es wurden verantwortungsfähige Menschen gebraucht. Sie war einer, also hat sie das Notwendige in Angriff genommen, ohne an ihr Recht auf Kindheit zu denken. Das hätte z. B. bedeutet, sich noch eine Weile kleine, kind- oder jugendliche „Verrücktheiten“ zu erlauben als spielerisches und nicht direkt nützliches Verhalten. Auch diese Offenbarung Inges dürfte vielen DDR-Bürgern aus dem Herzen gesprochen sein.

Konkretes, praktisches und gleichzeitig auch ohnmächtiges Beispiel für eine kleine seelenerbauliche Verrücktheit im oben genannten Sinne zeigt Inge Herold in der Wartenacht, als sie mit neugekauftem, hübsch-hässlichem Nachthemd in der Wohnung in die Badewanne steigt, wie auf einem kanadischen- oder Uralsee paddelt, andere „Wildwasserfahrer“ durch Zurufe vertreibt und nach zwei Minuten sich vor dem Spiegel nass ein Kompliment macht. Angesichts ihrer Krankheit stellt diese Szene ein Bild für ungebrochenen Lebensmut, Willen zur Lebensfreude dar.

Funktionalisierung und Instrumentalisierung des Films

Was ist der Unterschied zwischen der Funktionalisierung und der Instrumentalisierung eines Spielfilms? Sicher das Subjekt und die Intention. Eine Funktionalisierung unternimmt der Regisseur oder jemand anderes bewusst oder unbewusst. Eine Instrumentalisierung wird von anderen unternommen, ob der Regisseur es merkt oder nicht, ob man ihn gefragt hat oder nicht, ob der Regisseur es vorher bei seinen Regieentscheidungen bedacht hat oder nicht. – Ein schwieriges Feld!

Während sich in Westdeutschland diese Fragen zwischen den Geldgebern (Produzent/Filmförderung/Fernsehanstalt) und dem Regisseur/Autor abspielen, war es in der DDR so, dass ökonomisch und inhaltlich alle DEFA-Filme im Staatsauftrag entstanden. Ideologisch wurde der Film nach dem berühmten Lenin-Wort „Film ist die wichtigste aller Künste“ sehr (zu) wichtig genommen, d. h. hoch gefördert, aber eben auch effektiv kontrolliert. Zuständiger

Vertreter für Kunst und Kultur im Politbüro, Kulturminister bzw. Filmminister (zeitweilig Hauptverwaltung Film), Studioleitung DEFA (zeitweilig Leitung der künstlerischen Arbeitsgruppen), Hauptdramaturg und Kulturabteilung beim ZK der SED sind noch nicht alle kulturpolitischen Instanzen, die die Spielfilmproduktion und -distribution mitgestalteten. Dazu gehörte auch die Einrichtung und Organisation der Abspielräume, sei es in Lichtspieltheatern (Ur- oder Erstaufführungstheater/Studiotheater), sei es in Filmklubs oder in betrieblichen Abspielstätten, Altersheimen, Festivals etc. Filmbegleitung, etwa journalistischer Art, wurde aufwendig betrieben, daneben die filmwissenschaftliche Arbeit in Fachzeitschriften und Broschüren. Beide Bereiche waren ungleich gründlicher und gesellschaftlich anerkannter als beispielsweise in Westdeutschland, wo sich diese Anstrengungen oft auf Werbestrategien bzw. auf deren publizistische Begleitung konzentrieren.

Film war in der DDR eben Kulturgut und Ideologieträger, noch dazu eines der teuersten und angeblich massenwirksamsten.

Doch nun zurück zur Funktionalisierung und Instrumentalisierung der BEUNRUHIGUNG.

Funktionalisierung

Anstatt seinen Film stehen bzw. wirken zu lassen, hat Lothar Warneke seinen Film für gesellschaftspolitische, genauer gesagt, moralpolitische Argumentationen benutzt, die zuweilen über den Film hinausgehen bzw. neben ihm herlaufen. Diese Praxis, ich nenne sie Funktionalisierung, war nicht selten in der DDR, da man den Filmen eine Doppelfunktion zusprach. Die Regisseure hatten in diesem Sinne (Film als Ideologieträger) oft eine Interpretationsmöglichkeit, entweder sie konnten diese einbringen oder die Kulturpolitik beanspruchte diese Funktion.

In vielen Interviews hat Warneke zu seinem Film erklärt, nicht die Angst vor Krebs sei die eigentliche Beunruhigung, sondern die „Angst, das Leben zu vertun“, nicht „Angst vor dem Tode, sondern Angst vor einem falschen, am eigentlichen Sinn vorbeigehenden Leben“.²⁸

Diese These ist zweischneidig. Zum einen kann sie in Richtung des Films, vor allem in der Rezeption der dritten Lesart interpretiert werden: Das falsche, das vertane Leben, der uneigentliche Sinn wäre dann das oberflächli-

28 Ebd., S. 3.

che, unbewusste, an der Erfüllung gegebener Konventionen, also fremdbestimmte Leben gegenüber dem „richtigen Leben“, dessen eigentlicher Sinn ein bewusster, partiell auch negierender Umgang mit den gegebenen Konventionen, also tendenzielle Selbstsinngabe wäre. Dies hätte gesellschaftliches Engagement und Bewusstsein nicht ausgeschlossen, das Primat der Sinngabe wäre aber ein persönliches gewesen.

Andererseits kann Lothar Warnekes These – dem Film nicht entsprechend – im Sinne des realsozialistischen Geschichts- und Menschenbildes interpretiert werden: Das „falsche“, das vertane Leben wäre dann das individualistische, rein privatistische Leben, während das „richtige“ Leben, der eigentliche Sinn, das Primat des Lebens, auch des Leidens, in der großen gesellschaftlichen Aufgabe, dem Aufbau des Sozialismus im Verständnis der SED zu sehen wäre.

Bei der Beurteilung dieser Funktionalisierung der BEUNRUHIGUNG durch den Regisseur muss man wissen, dass Lothar Warneke vor seiner Regiekarriere ein evangelisches Theologiestudium abgeschlossen hatte, so dass er oft in seiner Arbeit mindestens zwei Seelen – die des Predigers und Moralisten und die des Künstlers und Regisseurs – in seiner Brust verspürt hat und diese beiden Pole sich merklich, aber wohl auch unmerklich durchdrangen. Diese spezielle Kombination hat sich auf alle Filme Warnekes prägend ausgewirkt: positiv als Energie und humanistischer Grundhaltung, negativ als permanenter Zielkonflikt zwischen Botschaft und künstlerischem Ausdruck.

Instrumentalisierung

Eine Art von Instrumentalisierung kann man auf der Einsatzhilfe (Nr. 14/1982) des Progreß-Verlages finden. In den Anregungen zum Filmgespräch stehen folgende Sätze:

„Am Schicksal von Inge Herold wird es sichtbar, sie, die zu Anfang des Films ziemlich lax mit sich und ihren Ansprüchen umgeht, muß plötzlich erkennen, daß eigentlich nichts in ihrem Leben so richtig funktioniert. Weder die Partnerbeziehung zu dem ‚Mann für nette Stunden‘, noch ihr Verhältnis zu ihrem Sohn. Erst als ihr die Endlichkeit ihres Daseins, durch die Diagnose ihrer Krankheit ausgelöst, bewußt wird, beginnt sie über sich nachzudenken. Über Versäumtes wie über Verlogenes, über einstige Träume wie über Gleichgültigkeit.“

Und sie fängt an, ihrem Leben menschliche Würde und Ehrlichkeit wiederzugeben.“²⁹

Es böte sich an, die sog. „Anregungen zum Filmgespräch“ mit den zuweilen maßlosen Übertreibungen in den Werbebroschüren bzw. Presseheften zu westdeutschen Filmen zu vergleichen. In diesen Texten wird der Film noch spannender, noch rätselhafter, noch erotischer, neuerdings auch noch „härter“ dargestellt, um dem Film – nicht zuletzt im pekuniären Interesse – über die Informationsfunktion der Presse zu mehr Zuschauern zu verhelfen. Da dieses pekuniäre Interesse in der DDR von zweitrangiger Bedeutung war, blieb das ideologische, kulturpolitische und künstlerische Interesse vorrangig.

Ich nenne die oben zitierten Sätze eine Instrumentalisierung des Films *DIE BEUNRUHIGUNG*, da ich in keinem dieser Sätze den Film wieder erkennen kann.

Ich kann die bewusste Entscheidung einer klugen Psychologin wie Inge Herold, nach einer „glücklichen Scheidung“ eine Zeit lang oder für immer unverheiratet zu bleiben, daneben eine Beziehung zu einem verheirateten Mann zu pflegen, nicht einen „laxen“ Umgang mit sich und erst recht nicht mit ihren Ansprüchen nennen. Gerade so wird sie vielleicht ihren Ansprüchen am meisten gerecht. Dass eine lebensbedrohliche Krankheit diese Haltung ändern kann, ist natürlich möglich, aber dadurch wird doch ihre frühere Entscheidung nicht falsch.

Der Moralismus dieser „Anregungen“ wird noch gesteigert durch die Aussage, sie erkenne am Tage des Schocks, dass nichts in ihrem Leben richtig funktionierte: weder ihr Verhältnis zum Liebhaber noch zum Sohn. Der Film zeigt das anders. Hier soll wohl Warnekes *BEUNRUHIGUNG* für die auch staatstragende Auffassung stehen, unverheiratet zu sein sei „lax“ und lasse das Leben nicht richtig funktionieren. Entsprechendes gilt für das Verhältnis zum Sohn. Was an diesem vertrauensvollen und gemessen an den Nöten der Pubertät noch friedlichen Mutter-Sohn-Verhältnis soll nicht so richtig funktionieren?

Wenn der letzte Satz der „Anregungen“ zudem behauptet, Inge Herold als Psychologin (!) hätte vor dem Krebsbefund nicht über sich nachgedacht, alle ihre selbstständigen Entscheidungen seien also unbedacht gewesen, würdelos

29 Einsatzhilfe für *DIE BEUNRUHIGUNG*, Sch.-Nr. 3 181 4, 4/1982.

und unehrlich, dann passt diese Auffassung wenig zum erreichten Niveau der Frauenemanzipation in der DDR. Die im Vergleich zur Bundesrepublik sehr hohe Zahl von fast 98 % berufstätigen Frauen (Anfang der Achtzigerjahre) ist zwar kein hinreichender Beleg für Emanzipation, aber doch eine der möglichen Voraussetzungen.

Wenn es auch dem Film nicht zu entnehmen ist, dass Inge Herold vor dem Krebsbefund ein unehrliches Leben gelebt hat, so hat doch Warnekes *BEUNRUHIGUNG* mit Ehrlichkeit zu tun, allerdings mit einer anderen Ehrlichkeit. Nicht mit der ideologischen Konstruktion: Wer unkonventionelle Entscheidungen (hier: nichteheliche Liebe) trifft, ist unehrlich, sondern mit einer Ehrlichkeit als Radikalität. Im Hauptmotiv des Films: Lebensüberprüfung, Resümieren anlässlich einer Krankheitsbedrohung liegt ein Moment von vielleicht unfreiwilliger und situativer, radikaler Ehrlichkeit. Inge Herold spricht gegenüber Dieter Schramm Gedanken aus, die ihr selbst neu sind, zu welchen sie bisher in der alltäglichen Hektik des mehrfach verantwortlichen Lebens nicht die Zeit und nicht den Mut hatte. Vergessene oder verdrängte Wünsche kommen ihr ins Bewusstsein. Warneke nennt dies: „Sinnhaftigkeit“³⁰ oder „reflektorische Ebene“³¹. Ihm ging es um nichts Geringeres als um die „Überprüfung des eigenen Wertempfindens“³² durch die Rezeption seines Films.

Hier wird nun die ideologische Ebene berührt, denn der Zuschauer erlebt tatsächlich in der *BEUNRUHIGUNG* eine moralisch aufrichtige Frau, mit der sich quasi jeder identifizieren konnte, welcher sich plötzlich ehrlicher erlebt als sonst.

Dies musste Zuschauer, die sich auf die Dramatik des Films einließen, aufordern, auch ehrlicher zu sich zu sein als sonst. Das Einlösen dieser Ehrlichkeit birgt allerdings die Gefahr in sich, den Unterschied zwischen Anspruch und Wirklichkeit in der sozialistischen Gesellschaft zu erkennen.

Lothar Warneke hat in seinen vielen Statements diesem Misstrauen Rechnung getragen, und obwohl die von Manfred Jäger skizzierte „subtile Entpolitisierung“ der späten Siebzigerjahre nicht an ihm vorüber gegangen ist, was sich, wie aufgeführt an der theatralischen Grundstruktur der Dramaturgie und an der unangemessen harmonistischen Rahmenhandlung zeigt, ist sein

30 Siehe Fußnote 24, S. 2.

31 Ebd.

32 Ebd.

Film, die BEUNRUHIGUNG zumindest in einigen Passagen radikaler, als die Funktionalisierung und Instrumentalisierung des Films für die Kulturpolitik am Schicksal des einzelnen Menschen interessiert. Im kulturpolitischen Kontext der „unverbindlichen Subjektivität“ (Jäger) stellt die BEUNRUHIGUNG daher eine Ausnahme dar.

Schlussbemerkung

Lothar Warneke hat in einer Rundfunksendung zum fünfzigsten Jahrestag der Gründung der DEFA, am 1. Juni 1996, von den zwei Polen oder Extremen gesprochen, zwischen denen der Film seit seiner Erfindung 1895 bis heute hin- und herschwanke. Er sprach von:

„zwei Vätern, die der Film habe, die Gebrüder Lumière und Méliès, den Fotografen mit der großen, naturalistischen Genauigkeit und den Magier mit der großen Fiktion.“³³

Kino lebe von der Ambivalenz der beiden Pole, bzw. Extreme. Von heute aus gesehen sei der „dokumentare Spielfilm“, wie Warneke ihn in seiner Diplomarbeit als Programm gefordert habe, zwar Mitte der Sechzigerjahre ein notwendiger Protest gegen zu viel Künstlichkeit im DDR-Film gewesen, gewissermaßen eine Vervollständigung, um dieses Medium wieder zu sich selbst zu führen. Dieser Protest als Programm habe sich jedoch in dieser Weise nicht verwirklichen lassen. Er habe es immer wieder einmal versucht, wobei Warneke hier explizit auf die BEUNRUHIGUNG hinweist. Aber nur einen Pol im Film zu verwirklichen, verlasse das Kino, denn das Kino brauche eben die Balance zwischen beiden Polen.

Ich kann Warnekes Statement, was seine Diplomarbeit angeht, verstehen. Sie ist schon in den Jahren bis 1970 in der DDR stark kritisiert worden. Tatsächlich wurde 1964 im Schwung des „notwendigen Protestes“ m. E. recht einseitig und letztlich filmfremd bzw. kunstfremd Realismus gefordert und künstlerische, d. h. fantasievolle Regie kritisiert.

Wenig verstehen kann ich jedoch, wenn Lothar Warneke auch seine filmischen Realisierungen, besonders die späteren geläuterten Versuche, dokumentaristische Spielfilme zu präsentieren, als nur einen „Pol“ vertretend

33 Lothar Warneke in der Radiosendung „Lange Nacht“ am 1. Juni 1996, 21⁰⁰ Uhr, im Deutschlandfunk.

kritisiert. Es mag filmhistorisch interessant sein, DR. MED SOMMER II von 1969/70 daraufhin zu untersuchen. Der BEUNRUHIGUNG lag tatsächlich ein weiterentwickelter Dokumentarismus zu Grunde. Vieles von der Kritik, die in der DEFA von Seiten der Vertreter des so genannten dramatisch-emotionalen Filmstils, z. B. von Horst Seemann gegenüber dem dokumentaren Realismus geäußert wurde, trifft auf die BEUNRUHIGUNG nicht mehr zu. Neben den vielfältigen alltäglich-authentischen Szenen hat der Film eine übrigens zeitlose, existenzielle Dramatik, die zwar z. T. zurückgenommen, aber mit viel Gefühl, Solidarität, Sensibilität und Empathie entwickelt wird. Insofern repräsentiert die BEUNRUHIGUNG von 1982 bei aller genannten Kritik durchaus eine Balance zwischen Dramatik und Dokumentarismus.

Dieter Wolf

DIE BEUNRUHIGUNG – konsequentestes Beispiel dokumentarischer Stilistik im DEFA-Spielfilm

Anmerkungen eines Dramaturgen zum kulturpolitischen, filmgeschichtlichen, stil- und werkgeschichtlichen Kontext

1964, zwei Jahre nach dem Oberhausener Manifest der jungen (westdeutschen) Filmemacher, schreibt der Regiestudent an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg, Lothar Warneke, seine Diplomarbeit: „Der dokumentare Spielfilm“. Da heißt es:

„Die Begrenzung, welche der reine Dokumentarfilm der tiefgehenden Gestaltung menschlicher Charaktere auferlegte, führte nicht zu einer prinzipiellen Ablehnung der dokumentar arbeitenden Kamera, sondern ergab die Notwendigkeit, eine Ergänzung zu finden, welche die traditionellen Möglichkeiten des Spielfilms, lebendige Charaktere zu schaffen, mit der Dokumentation vereinte und so eine neue zutiefst realistische Art der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit ermöglichte. Diese Möglichkeit ist in der dokumentarischen Gestaltung des Spielfilms gegeben. Wir bezeichnen diese Synthese als den **dokumentaren Spielfilm**. Er stellt eine neue Qualität des Films dar und verwirklicht die Prinzipien des Realismus von allen augenblicklichen Kunstformen am besten.“¹

Lothar Warneke vermeidet wohlweislich den Schlachtruf der westdeutschen Jung-Filmer aus dem Manifest von Oberhausen: „Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen“², doch die Unbedingtheit, mit der er künstlerische Wahrheit und Wahrhaftigkeit an sein ideelles und stilistisches Credo knüpft,

1 Warneke, Lothar: Der dokumentare Spielfilm, In: Filmwissenschaftliche Mitteilungen, Sonderheft 1964, S. 238 f.

2 zitiert nach: Pflaum, Hans Georg; Prinzler, Hans Helmut: Film in der Bundesrepublik Deutschland. Bonn 1992, S. 9.

ist davon so weit nicht entfernt. Seine Thesen blieben vorerst hochschulin-tern, so auch ihre Kritik. Andernfalls hätte der junge Mann mit folgenreichem Widerspruch rechnen müssen: In der Wahrheitsproblematik mit dem der Philosophen, ästhetisch mit dem tradierten Formenkanon des sozialistischen Realismus seiner Zeit, aber auch mit dem der Majorität jener Filmpraktiker, die in dramaturgischer wie inszenatorischer Hinsicht das fiktio-nelle Element als die prägende Grundlage des Spielfilms betrachteten.

Warneke bezieht sich in seiner Argumentation mehrfach auf Cesare Zavattini.³ Das war nahe liegend, aber höchst umstritten, hatte doch Alexander Abusch, erster Stellvertreter des Ministers für Kultur, auf der Filmkonferenz 1958 den Spielfilm *BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER* als warnendes Beispiel kritisiert für „zu große Konzessionen an die Betrachtungs- und Gestaltungsweise des italienischen Neorealismus“, denn: „Mit der Methode des kritischen Realismus kommt bei einer Darstellung unserer neuen Wirklichkeit nur eine oberflächliche Pseudowahrheit heraus.“⁴

Später hat Warneke selbst, auch in fortgesetzter theoretischer Reflexion der eigenen filmpraktischen Arbeit, die Prämissen seines ästhetischen Konzepts weniger apodiktisch formuliert und dialektisch vertieft. Sein zunächst theoretischer Vorstoß muss auch vor dem Hintergrund einer kulturpolitischen Reformstimmung gesehen werden, die den Beginn der Sechzigerjahre kennzeichnet.

Gerade die „Spielfilmleute“ sahen sich durch die zweite Bitterfelder Konferenz 1964, durch neue Entwicklungen in der Roman-Literatur inhaltlich und ästhetisch durchaus ermutigt, erinnert sei nur an Christa Wolfs „Der geteilte Himmel“, Erik Neutchs „Spur der Steine“, Erwin Strittmatters „Ole Bienkopp“.

Das 11. Plenum des ZK der SED 1965 hat diese Illusion über den neuen künstlerischen Freiraum allerdings gründlich zerstört: 12 Filme aus einer Zweijahresproduktion wurden verboten bzw. gar nicht erst fertig gestellt.

So ist es nicht verwunderlich, dass Warnekens Ruf nach mehr Wahrhaftigkeit durch größere Realitätsnähe, dass sich die dokumentare Stilistik am deutlichsten nicht zuerst im deutschen Gegenwartsfilm manifestierte, sondern

3 Heute! Heute! Heute! In: Cinema 1957, S. 244.

4 Abusch, Alexander: Referat auf der Konferenz des VEB DEFA-Studio für Spielfilme und des Ministeriums für Kultur 1958, zitiert nach: Deutsche Filmkunst, H. 9, 1958, S. 267 f.

drei Jahre später zunächst im zeitgeschichtlichen Stoff mit antifaschistischem Thema unter der ästhetischen Losung der Authentizität: nämlich 1967 mit Konrad Wolfs stark autobiografischem Film ICH WAR NEUNZEHN, gemeinsam übrigens mit dem gerade wieder einmal gescholtenen Szenaristen Wolfgang Kohlhaase.⁵

Als Lothar Warneke 1969/70 endlich seinen ersten Film ganz nach eigenen Intentionen, wenn auch fremdem Szenarium inszenieren kann, ist er fast ein Mitdreißiger. Nach dem Abitur hat er in Leipzig fünf Jahre Theologie studiert, u. a. bei Emil Fuchs, der als religiöser Sozialist einer Versöhnung christlicher Ethik mit kommunistischer Utopie nahe stand und in Leipzig einen echten Dialog zwischen Theologen und Philosophen, Christen und Atheisten befördert hat, ein Diskurs, der bald auf lange Zeit unterbrochen wurde. Ihm, seinem Lehrer, hat Lothar Warneke 1987 seinen letzten DEFA-Spielfilm gewidmet: nachzulesen im Abspann von EINER TRAGE DES ANDEREN LAST, ein einmaliger Vorgang in der DEFA-Spielfilmgeschichte.

Nach dem Theologie-Examen drängt es den jungen Vikar nicht ins kirchliche Amt. Er sucht einen anderen Weg öffentlicher Wirksamkeit. Doch vor das Studium der Filmregie, wie vor jedes andere Zweitstudium auch, setzt Vater Staat die „Bewährung in der Praxis“. Warneke sucht und findet sie als angelernter Arbeiter in einer Baumwollspinnerei in Leipzig. Die Nähe zu den so genannten einfachen Menschen wird man allen seinen Filmen später ansehen, egal ob es sich um dokumentar-authentisch geprägte Gegenwartssujets, um die historische Biografie, um Literaturverfilmungen oder das Weltanschauungsdrama handelt. Sein Langmetrage-Spielfilmdebüt nach mehrjähriger Assistenz bei Joachim Kunert, Egon Günther und Kurt Maetzig ist eine Gelegenheitsarbeit. Gemeinsam mit seinen Studienkollegen Roland Oehme inszeniert er MIT MIR NICHT, MADAM! und hilft damit dem Studio aus widerkehrender Lustspiel-Not, von der Kritik ziemlich treffend als „Gangsterspektakel“ und Genre-Mixtur bewertet und nur mit mäßigem Publikumserfolg belohnt.

Sein künstlerisches Credo und die Rückkehr zu seinen frühen Thesen findet sich erst im zweiten Film, DR. MED. SOMMER II (1970), dem Porträt eines jungen Mannes, der frisch vom Hörsaal weg seine Facharztausbildung in

5 In der Folge des 11. Plenums wurde die Endfertigung zu seinem Film BERLIN UM DIE ECKE (RE: Gerhard Klein) eingestellt, eine Rohschnittfassung wurde öffentlich erstmals im Dezember 1987 gezeigt.

einem kleinen Krankenhaus in der Provinz beginnt. Nach dem Szenarium eines schreibenden Insiders, Hannes Hüttner, ist dies kein Arzt-Film der bekannten Art. Verzichtet wird auf jede Heroisierung der „Männer in Weiß“, auf den dramatischen Kampf um das Leben eines Patienten auf dem OP-Tisch. Es geht um den prosaischen Alltag in all seinen unspektakulären Erscheinungsformen in einem bestimmten, ganz und gar nicht privilegierten sozialen Milieu, gebündelt und abgewandelt im Thema der besonderen moralischen Verantwortung, die der Arzt für seine Schutzbefohlenen hat, seien es seine Patienten oder ein Schwesternlehrling.

Die Situationsfolge, in die der unheldische Held gestellt wird, hält ganz selten konfliktrträgliche Zuspitzungen bereit. So etwa, wenn ein junger Patient die dem Arzt abverlangte Wahrheit einer Krebsdiagnose nicht verkraftet und den Freitod wählt.

Im Rückblick auf seine „Triologie“ dokumentarisch geprägter Filme – auf DR. MED. SOMMER II folgte 1972 ein Film aus dem Studentenmilieu ES IST EINE ALTE GESCHICHTE und 1973 über einen kritischen Ehealltag eines jungen Intellektuellenpaares LEBEN MIT UWE – resümiert der Regisseur seine Position:

„Ich möchte sagen, daß ich beim Filmemachen nicht von einer Kunsttheorie ausgegangen bin. Ich könnte in meinen Filmen genügend Stellen nennen, wo ich meine Theorie verletzt habe. Der Ausgangspunkt dieser Studentenarbeit und der nachfolgenden theoretischen Äußerungen lag in anderer Richtung. Ich bin fasziniert von wirklichen Menschen, überhaupt von der Wirklichkeit, in der ich lebe (...) Wie vielseitig ist ein lebendiger Mensch, was für ungeheure Kompliziertheiten hat er an sich, wieviel Dummheiten und wieviel Schönheiten. Das vermißte ich in unseren damaligen Filmen. (...) Im Film fand ich ein Mittel, die Faszination von Menschen und Zuständen an andere vermitteln zu können. (...) Für mich war Ausgangspunkt keine Kunsttheorie, sondern eine bestimmte Wirkung. Ich habe bemerkt, daß der Dokumentarfilm dieses Faszination (...) beibehält und daß der Spielfilm oft dazu neigt, die Künstlichkeit überwiegen zu lassen und daß damit für mich so wesentliche Wirkungen verlorengehen.“⁶

Flankiert werden Warnekes Filme von stilistisch ähnlichen Arbeiten annähernd gleichaltriger Kollegen. 1969 gibt Rainer Simon mit seinem Beitrag zu

6 Film und Fernsehen, H. 1(1974), S. 19.

einem Episodenfilm den neuen Akzent in der Helden-Wahl mit dem Titel einen Namen: GEWÖHNLICHE LEUTE. Stilistisch daran anknüpfend, thematisiert er 1970/71 sein Bild von der jungen Generation an der Schwelle zum Erwachsenen-Leben im Film MÄNNER OHNE BART.

1970 dreht der Kameramann Roland Gräf sein Regiedebüt MEIN LIEBER ROBINSON über die Herausforderungen eines jungen Mannes durch eine allzu frühe Vaterschaft. Gräf hat zuvor mit seiner Bildsprache im Schwarzweißfilm am stärksten zur Ausprägung der neuen, unkonventionellen visuellen Ästhetik beigetragen: Verzicht auf „schöne“, konzeptionell komponierte, „gebaute“ Bilder, Kamerabewegungen ohne penible Rücksicht auf den Bildstand, favorisiert wird die flexible, „stumme“ Handkamera gegenüber der schwerfälligen großen Synchronapparatur auf Schienenwagen oder Kran. Auch in der Arbeit mit dem Licht geht es weniger darum, ins Auge fallende Wirkungen zu erzeugen, als die natürlichen Gegebenheiten der vorgefundenen Bedingungen an Originalschauplätzen zu nutzen und zu unterstützen. Verzichtet wird auf die Leinwandattraktion des Farbfilms, nicht nur aus ökonomischen Gründen, zu Gunsten einer unpräntiösen Schwarzweiß-ästhetik.

Höhere Empfindlichkeit des Filmmaterials selbst auf Kosten eines grobkörnigeren Bildes heißt weniger Licht, erlaubt einen kleineren Beleuchterstab, vor allem aber eine flexiblere Kamera und vor allem leichtere und raschere Anpassung an die natürlichen Lichtbedingungen der Außenaufnahmen und der oft favorisierten Original-Innenschauplätze.

Gräfs Kameraarbeiten dieser Zeit heißen: LEBEN ZU ZWEIT und WEITE STRABEN – STILLE LIEBE mit Regisseur Hermann Zschoche, DAS 7. JAHR mit Frank Vogel, DR. MED. SOMMER II mit Lothar Warneke. Voll in diesem Trend liegt die einzige Regie-Frau in der DEFA, Ingrid Reschke, mit ihrem Film KENNEN SIE URBAN?, gedreht 1970 nach einem Buch von Ulrich Plenzdorf. Dieser, ihr zweiter Film, wird ihr letzter bleiben, denn sie verunglückt bald darauf tödlich. Die jungen Kameramänner dieser Zeit heißen weiter: Günther Ost, Claus Neumann, Jürgen Brauer und etwas später Jürgen Lenz.

Der langjährige Kamerapartner Konrad Wolfs, Werner Bergemann, aus einer ganz anderen Generation, erobert mit ICH WAR NEUNZEHN ebenfalls einen total veränderten Bildstil unter dem gemeinsamen Arbeitsmotto „Authentizität“.

In die Reihe der dokumentar geprägten Arbeiten gehört schließlich auch Warnekes Film *DIE UNVERBESSERLICHE BARBARA* (1976/77) aus dem Ehe- und Arbeitsalltag einer ehemaligen Leistungssportlerin. Doch der Film markiert auch den Abschied von manchen allzu starren ästhetischen Grundsätzen. Das Sujet basiert auf intensiven Milieustudien und szenaristischen Vorarbeiten des Dramaturgen Dr. Peter Wuss, einem inzwischen auch international renommierten Film-Theoretiker.⁷ Der fand das Lebensmaterial zusammen mit Warneke in großen Frauenbetrieben der Textilindustrie und den beruflichen Schauplatz der Handlung in einer industriellen Neuansiedlung im ehemals kleinbäuerlich geprägten Armenhaus des Landes, dem thüringischen Eichsfeld, einer seelenlosen Gegend, wohin es die Wassersportlerin verschlägt, weil sie ihrem Ehemann in Liebe folgt, der sich dort eine kreative ausbaufähige Karriere als Industrie-Mathematiker verspricht.

Während sie sich im neuen Beruf rasch qualifiziert und dank ihres Engagements für ihre Mädchen zur beliebten Meisterin im Spinnerei- und Zwirnebetrieb entwickelt, gegen Routine und Gleichgültigkeit kämpft, scheitern die Hoffnungen des Mannes an harten ökonomischen Realitäten. Das von ihm projektierte Rechenzentrum wird ersatzlos gestrichen. In Resignation und Selbstmitleid, das schwer nachahmbare Beispiel seiner leistungs- und selbstbewussten Frau vor Augen, stürzt er sich in eine folgenreiche Beziehung zu seiner Sekretärin, einer lieben, doch recht genügsamen Person. So gerät die starke Barbara in eine für sie unvorhersehbare tiefe Krise in einem Moment, da der gemeinsame Familien- und Lebensplan gesichert zu sein schien, auch mit der Adoption eines Kindes, da sie nach früherem offensichtlich sportkarriere-bedingtem Schwangerschaftsabbruch selbst kinderlos ist, nun konfrontiert mit der hochschwangeren Freundin des Mannes.

Wie in den vorangegangenen Gegenwartsfilmen geht es Warneke um sein zentrales Thema und Ethos: die Bestätigung und Bekräftigung einer aktiven Lebenshaltung ungeachtet aller äußeren Schwierigkeiten, Probleme und Konflikte in der persönlichen und beruflichen Vita seiner Helden. Neu ist das Bekenntnis zu einer schärferen Konfliktzuspitzung und deutlicheren Fabellinie gegenüber einer Sujetentwicklung, die sich mit der Reihung genau beobachteter Alltagssituationen begnügt. Mit Schauspielern wie Peter Aust, Eberhard Esche und Werner Godemann, mit Darstellerinnen wie Cox Hab-

7 Wuss, Peter: Das offene Filmkunstwerk. In: Aus Theorie und Praxis, Sonderdruck 1985 (zugl. Dissertation B, Humboldt-Universität, 1980) Hrsg. v. Betriebsakademie VEB DEFA Studio für Spielfilme.

bema, Hertha Thiele, Christa Lehmann und Monika Hildebrandt wählt er Rolleninterpretinnen, die bereits von Leinwand und Bildschirm her sehr bekannt und als gestandene große Theatermimen mit ihren Mitteln das Schau-Spiel betonen, nicht einfach in ihrer Rolle „aufgehen“. Der junge Kameramann Jürgen Lenz hat sich inzwischen von der Stilistik seines Mentors Roland Gräf bereits stärker gelöst und ist auf effektvollere, emotional kräftigere Bildwirkungen aus. In der Diskussion unter Kollegen in der Studioabnahme formuliert Wolfgang Kohlhaase dagegen einen Einwand: „Die Mühen in der Fließbandarbeit könnte man (...) auch ganz anders darstellen.“ Er sei nicht prinzipiell dagegen, Filme publikumswirksam zu machen, aber hier scheint ihm, dass „in einigen Szenen etwas zu spekulativ unsere ‚schöne bunte Welt‘ gezeigt wird.“ Nicht nur mit Rücksicht auf die Kinosituation verteidigt der Studiodirektor den Film sofort gegen diese Kritik und argumentiert: „Die Darstellung der Arbeitswelt in einem Kunstwerk sollte ästhetisch schön erfolgen, um den inneren Konflikt stärker zur Wirkung zu bringen.“ Der Regisseur stellt sich in der Diskussion vor seinen Kameramann: Es sei „ein moralisches Anliegen von ihm gewesen, diesen Film nicht so hart zu machen, wie er es erlebt hat“, „weil er den Menschen, die in diesem Industriezweig arbeiten, auch eine moralische Stütze geben wollte“. „Er war hin- und hergerissen, was er tun sollte. Sollte er den Realismus zu Worte kommen lassen [daß Arbeit am Fließband grausam ist, D. W.] oder den Glauben erwecken, daß es irgendwo auch schön sein kann. ... Es war sein Anliegen, eine Diskussion über moralische Aspekte unseres Landes anzuregen.“⁸

Dass Lothar Warneke kein Purist einer einmal definierten künstlerisch-stilistischen Zielbestimmung ist, zeigen am deutlichsten seine nächsten beiden Arbeiten: 1978 dreht er den historisch-biografischen Film *ADDIO, PICCOLA MIA* über Georg Büchner, 1980 entsteht die Literaturverfilmung *UNSER KURZES LEBEN* nach dem Erfolgsroman von Brigitte Reimann „Franziska Linkerhand“. Der Filmtitel ist auch eine thematische Hommage an die früh verstorbene Autorin, die ihre epische Arbeit auf dem Krankenlager 1973 eben noch vollenden kann.

Schon nach den ersten Leinwandverfahren mit der neuen stilistischen Orientierung Anfang der Siebzigerjahre, ihrer zuweilen bedenklich schwachen Publikumsresonanz (zwischen 250 und 500 000 Besucher nach einem Jahr), beginnt eine heftige, im Studio leider nur kontrovers geführte Diskussion

8 Protokoll der Studioabnahme vom 16.11.1976, S. 2 f. (Handakte des Dramaturgen)

zwischen den Exponenten der einen und der anderen Richtung. „Dokumentar“ oder „fiktiv“, „episch“ oder „dramatisch“, „Fabel“ oder „Sujet“ – so lauten die verkürzten, undialektischen Kontradiktionen. Das Referat auf dem II. Kongress des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden 1972 reflektiert den Meinungsstreit nur sehr moderat. Es sei daraus etwas ausführlicher zitiert, auch weil die entsprechenden Passagen einer eigenen Zuarbeit entstammen, in denen sich die Sorgen eines Dramaturgen um schwindende Besucherzahlen äußern:

„Im richtigen Streben, den Alltag zu entdecken, wird die außergewöhnliche Situation ziemlich strikt gemieden, wird die innere Dramatik der äußeren gegenübergestellt, die erste bevorzugt, die letztere als verdächtig behandelt. Es wird bisweilen angenommen, daß sie lockere Fabel und dokumentarische Stilistik eine künstlerische Struktur bieten, die der dialektischen Struktur der Wirklichkeit am meisten entspricht (...), daß die konventionelle Struktur der Fabel – die dramatische Erzählstruktur als lineare Verknüpfung von Handlungen – der Dialektik des Lebens von vornherein widersprechen müsse. Die Verabsolutierung dieser Standpunkte drängt schnell zu kontemplativen Alltagsbeobachtungen, zu einem neuen, sublimierten Naturalismus, zur Unterschätzung und Verflachung des thematischen Anspruchs, und wir beobachten sogar die Glättung von Widersprüchen und die Aussparung von Konflikten, gegen die die Verfechter größerer Lebens- und Wirklichkeitsnähe doch selbst am stärksten zu Felde ziehen. (...) In dieser Polemik wird von den Verfechtern der dokumentarischen Richtung das Fiktive als Bezeichnung des Stils der Filme (gemeint waren vor allem ZEIT ZU LEBEN und LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. von Horst Seemann mit über zwei bzw. mehr als einer Million Zuschauer nach einem halben Jahr) als lebensfremde Konstruktion einer Scheinwirklichkeit abgelehnt (...). Dabei übersehen wir nicht, daß selbst äußerst dramatische Entscheidungs- und Bewährungssituationen wenig bewirken, wenn die ihnen zugrundeliegenden Widersprüche und Konflikte mit schönem Zweckoptimismus allzu leicht und mühelos, wenn auch zumeist äußerst wortreich aufgelöst werden, ohne daß sie eine Lebensspur im Anlitz und Charakter unserer Helden hinterlassen.“⁹

9 II. Kongress des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR vom 7.-8. April 1972 in Berlin, Protokoll, S. 24.

Ende der Siebzigerjahre ist dies alles schon kein Thema mehr. Die großen Publikumserfolge sind mit keiner der beiden stilistischen Richtungen platt zu identifizieren. Im Gegenwartsfilm sind die neuen „Zuschauer-Millionäre“ von höchst unterschiedlichem Zuschnitt: Die Filmadaption einer Theater-Komödie von Rudi Strahl *EIN IRRER DUFT VON FRISCHEM HEU*, eine ernsthaft heitere Jugendromanze *SIEBEN SOMMERSPROSSEN*, das knallharte Ehe-drama *BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET* und der Problemfilm *SOLO SUNNY* von Kohlhaase und Wolf, in dem sich der Realismus genauer Alltagsbeobachtung mit dramatischer Verdichtung von Vorgängen und Konflikten verbindet, ein unterhaltsamer Film, der das Problem des Individuums auf Selbstverwirklichung, den Anspruch auf das eigene Solo thematisiert, ohne es wie viele DEFA-Filme wortreich zu verbalisieren.

Wie erklärt es sich, dass Warneke gerade jetzt noch einmal zu seinem frühen stilistischen Credo zurückkehrt? Der Regisseur hat seine Filme fast ausschließlich mit wechselnden Szenaristen gemacht. Wenn er zu Arbeiten von Film-Debütanten greift, Rolf Römer, Hannes Hüttner, Siegfried Pitschmann, Peter Wuss und nun Helga Schubert (später werden es Wolfram Witt, Omar Saavedra Santis sein), so ist das sicher nicht nur dem Umstand geschuldet, dass langwährende, erfolgreiche Arbeitspartnerschaften zwischen Autor und Regisseur in der DEFA eher eine Ausnahme blieben. Warneke reizt ganz offenbar der unverbrauchte Zugriff neuer, jüngerer Leute auf die Wirklichkeit und das Medium. Andererseits vertrauen sich filmunerfahrene Autoren seiner Neigung zur starken Eigeninterpretation der Vorlage, zu einem betont ruhigen Erzählton, zuweilen epischer Breite, eher an als professionelle Filmszenaristen, die sich frühzeitig für ihren Stoff den Regisseur suchen, der dem Temperament ihrer Geschichte am meisten entspricht. Hat ein Autor sehr fest umrissene ästhetisch-stilistische Vorstellungen auch von der Regiekonzeption, kommt es rasch zu unüberbrückbaren Differenzen, zuweilen auch bloßen Missverständnissen bei der Verbalisierung künstlerischer Intentionen und Gestaltungsabsichten. Die Dramaturgin Erika Richter, die nach der Lektüre von Helga Schuberts kleinem Erzählband „Lauter Leben“ die Autorin zu erster Filmarbeit anregte, hat den subjektgebundenen Zugang des Regisseurs zum Stoff aus interner Kenntnis so beschrieben:

„Zuerst die Geschichte, die die Möglichkeit bot, anhand eines Extremfalles – der aber kein Ausnahmefall ist und viele betreffen könnte – die Sinnhaftigkeit alltäglichen Lebens zu überprüfen. Zugleich geht es in einer zweiten Schicht um die Bilanz einer Generation, der sich Warneke noch selbst zurechnen kann. Ebenso wichtig war, daß die

von Helga Schubert gefundene Geschichte von ihrer Struktur her einerseits einen festen Rahmen, andererseits zugleich einen weiten Spielraum für Improvisation, Beobachtungen, Unvorhergesehenes, ja Zufälliges bot. (...) Zugleich ist das Motiv der Krankheit der existentiellen Bedrohung so stark, daß es den Zuschauer zwingen kann, den Alltag anders als gewohnt zu sehen, schärfer (...). Der vertraute Alltag konnte genau beschrieben und dennoch verfremdet werden.“¹⁰

Das Projekt stieß unter diesen Aspekten im Studio zwar nicht auf Widerstand, doch auf mancherlei Skepsis. Dies betraf nicht nur die unsicheren Kinochancen des dokumentaren Kammerspiels eines kleinen Schwarzweiß-Films inmitten einer durchweg bunten Medienlandschaft. Für die von vornherein angestrebte Arbeit auch mit Laien brachte Warneke zwar einige Erfahrungen mit, doch verstand es sich nicht von selbst, dass wichtigste Bezugsfiguren der Heldenin wie der Arzt oder die nur unvollkommen geheilte Patientin mit Laien statt mit talentierten, wenn auch unbekannten Darstellern besetzt werden sollten.

Dem organisatorisch fest eingespielten und normierten Studiobetrieb war vor allem aber die mit der besonderen Ästhetik verbundene künstlerische Technologie nicht geheuer.

Lothar Warneke lehnte die Verfertigung eines bisher strikt geforderten optischen Drehbuchs mit genau fixierter Einstellungsfolge inklusive Einstellungsgröße, Kamerabewegung usw. kategorisch ab. Als Kompromiss entsteht ein Rohdrehbuch, das die Gliederung des Szenariums in 31 Bilder einfach übernimmt, obwohl sich entgegen der strengen Drehbuchregel hinter diesen szenischen Komplexen zumeist mehrere Schauplätze verbergen, zuweilen sogar der Wechsel von innen nach außen – alles Faktoren, die für die Organisation und Finanzierung der Dreharbeiten normalerweise von eminenter Bedeutung sind. Der Regisseur lässt sich immerhin darauf ein, eine geschätzte Zahl von Einstellungen zuzuordnen und eine Bild-Metragem, d. h. Längenschätzung vorzugeben. Doch auch daran wird er sich nicht halten. Aus 257 geplanten wurden 390 geschnittene Einstellungen, aus metrierten 2 400 Metern werden 2 830 mit 100 Minuten Vorführdauer, eine Länge, die man nach der Buchform dem Zuschauer nicht hatte zumuten wollen. Es ist klar, dass eine solch vage technische Arbeitsvorgabe dem ganzen Stab, ins-

10 Aus dem Nachwort zu Helga Schubert, *Die Beunruhigung*, Filmszenarium. Berlin 1982, S. 87 ff.

besondere der Aufnahme- und Produktionsleitung, zusätzliche operative Anstrengungen abverlangt und nur mit einer auf die Sache und die Methode eingeschworenen Mannschaft realisierbar ist.

Dem Studio, das an der Auslastung seiner enormen technischen und personellen Kapazitäten gelegen sein musste, war die Absicht des Regisseurs nicht willkommen, den Film mit einem Mini-Stab an Mitarbeitern und nicht in einem der neun Ateliers, sondern sämtlich an Originalschauplätzen gedreht zu sehen. Sein Plan, den ganzen Film in einem Prozess der kollektiven Probenarbeit entstehen zu lassen, ohne vorher festgelegte und verbindliche Regiekonzeption für die szenische und optische Auflösung, mit großen Freiheiten für die schauspielerische Improvisation bis hin zur Dialoggestaltung, war nicht nur mit organisatorischen, sondern auch mit inhaltlich-kulturpolitischen Risiken verbunden.

Auf den normalerweise verbindlichen Drehbuchtext konnten sich die Beteiligten beider Seiten im späteren Streitfall immerhin berufen. Auch für die selbstbewusste Autorin verstand sich die Zustimmung zu solch freiem Umgang mit ihrem abgenommenen Szenarium durchaus nicht von selbst.

Im Gegensatz zur traditionellen Inszenierung, die einzelnen Einstellungen allein nach organisatorisch-ökonomischen Gesichtspunkten zu proben und zu drehen, d. h. nicht in der Chronologie der Handlung, oft erst in der einen, dann in der anderen Kamerarichtung (Schuss/Gegenschuss) unter Aussparung des Dialogpartners, war hier das strikte Prinzip, die Szene von Anfang bis Ende aus dem Zusammenspiel aller Beteiligten zu entwickeln und durchzudrehen. Um Freiheiten für die Montage zu schaffen, wurden Wiederholungen dann von einem anderen Kamerastandpunkt aus mitgedreht, Detailaufnahmen nachgedreht.

Die von vornherein beabsichtigte Verpflichtung eines Kameramannes aus dem Dokumentarfilmstudio für ein Spielfilmdebüt stieß nicht nur auf das Missbehagen der Studioleitung, die gegenüber 30 fest angestellten und erprobten Kameraleuten im eigenen Haus und mehreren Anwärtern auf selbstständige Arbeit in Begründungsnot geriet. Auch von Kollegen selbst, organisiert in einem Zentrum der Kameramänner, und den Profis des studioeigenen Kopierwerks wurde die Arbeit des Neulings, auf dem Warneke so bestanden hatte, mit aufmerksamer Skepsis beobachtet.

Plenerts Vorliebe für totale und halbtotale Einstellungsgrößen, um die Gestalten in ihrem sozialen Umfeld zu belassen und nicht in Großaufnahmen zu

isolieren, sein Faible für die frei getragene Handkamera mit wechselnder, auch einmal gestörter Tiefenschärfe stießen im Studio auf tradierte Vorstellungen von schön komponierten Bildern mit exakter Schärfe und einem ruhigen Bildstand. Auch über den Umgang mit dem gewählten hoch empfindlichen, doch recht grobkörnigen Filmmaterial gab es Meinungsverschiedenheiten zwischen den Experten. Zu Beginn der Drehbucharbeiten monierten die technischen Kontrolleure des Kopierwerks eine Bildqualität, die die Filmschöpfer gerade als Ausdruck dokumentarer Authentizität für gelungen und notwendig ansahen.

Dabei argumentieren die Sachwalter bestimmter technischer Normen weniger ästhetisch als im Interesse des so genannten normalen Zuschauers und in berechtigter Sorge um die zusätzliche technische Güte-Minderung im Prozess zum Dup-Negativ und von dort zu den Massenkopien wie auch in Kenntnis des zum Teil schlechten technischen Zustandes der Wiedergabegeräte und Leinwände in den über 800 stationären und ambulanten Spielstätten des Landes.

Manche Probleme waren auch dem inzwischen fehlenden praktischen Umgang mit dem Schwarzweißmaterial geschuldet. Die Techniker konnten sich aber in diesem Meinungsstreit mit ihrem Veto nicht durchsetzen, das anfangs das Ziel verfolgte, doch noch eine Farbversion zu erzwingen, von der man sich weniger Mühe und bessere Einsatzchancen im In- und Ausland versprach. Die Studioleitung vertraute schließlich bei allen Bedenken dem Gegenstand und nicht zuletzt der Kompetenz und Autorität des Regisseurs, der schon für sein Debüt den „Heinrich-Greif-Preis“ erster Klasse und für sein noch schmales Gesamtwerk inzwischen den Nationalpreis erhalten hatte. Im Übrigen lag das Experiment mit 800.000 Mark sensationell weit unter Durchschnittskosten der Jahresproduktion. Dieses Vertrauen wurde belohnt. Auf dem 2. Nationalen Spielfilmfestival der DDR in Karl-Marx-Stadt erhielt der Film 1982 gleich mehrere Preise: Helga Schubert für das Szenarium, Lothar Warneke für die Regie, Christine Schorn und Walfriede Schmitt für die Haupt- bzw. eine Nebenrolle (die der Richterin Katharina), Thomas Plenert für die Kamera und Erika Lehmpuhl für den Schnitt. Sie hatte das Wunder vollbracht, dem Regisseur in seiner Überfülle von gedrehtem Material eine dem Sujet und seiner ideengebundenen Handlungszeit von nur einem Tag eine gerade noch vertretbare Gesamtlänge abzutrotzen. Die Publikumsjury erklärte den Film zum wirkungsvollsten der Produktion der letzten zwei Jahre.



Lothar Warneke: „Die Beunruhigung“ (1982)

(Foto: Filmplakat)

Der DEFA-Film erhielt eine der höchst seltenen Einladungen nach Venedig. DIE BEUNRUHIGUNG lief im Wettbewerbsprogramm des 50. Festivals unter Carlo Lizzani mit 26 Beiträgen aus 16 Ländern. Die Aufnahme in der DDR-Presse war überwiegend positiv. Überraschend eine dreispaltige Eloge im „Neuen Deutschland“, dem Zentralorgan des ZK der SED, von Horst Knietzsch, dem Meinungsführer der Parteipresse. Mit der ihm eigenen Vorsicht, wenn die allerhöchste Meinung noch nicht feststand, titelt er den „Versuch einer tieferen Einsicht in den Sinn des eigenen Lebens“. Die sehr differenzierte Besprechung von Inhalt und Gestalt mit durchaus werbendem Charakter schließt mit „zwei, drei kritischen Anmerkungen“ im Duktus kulturpolitischer Orientierung:

„Nicht immer ist Textverständlichkeit gegeben. Ursachen dafür mögen im Technischen liegen, aber auch darin, daß während der Aufnahmen Dialoge improvisiert wurden (...) Improvisierte Dialoge bringen aber auch in die Szene naturalistische Elemente ein, die den geistigen Anspruch des Zuschauers nicht bedienen, die den künstlerischen Rhythmus stören. Im künstlerischen Spielfilm muß jeder Satz von Bedeutung sein, auch wenn wie hier viele Laien in die Darstellung einbezogen werden. Vertiefung hätte auch das soziale Profil der Heldin erfahren müssen, ein intensiveres künstlerisch-analytisches Herangehen an den Stoff hätte ich mir vorstellen können. Der Satz von Marx, daß die Gesellschaft die Summe der Beziehungen und Verhältnisse ausdrückt, worin Individuen zueinander stehen, ist für jeden Szenaristen bedenkenswert.“¹¹

Der Kritiker der „Jungen Welt“ (Zentralorgan der FDJ) Raymund Stolze wird da schon deutlicher:

„Es soll eben alles so echt wie möglich sein. Und darum wird der konkrete Alltag der Hauptfigur minutiös mit allen Belanglosigkeiten beobachtet. (...) Aber die Kunstwelt bewußt auf ein Minimum zurückzunehmen, um möglichst nahe an der Wirklichkeit zu sein, hat seine Tücken (...) Da wird ein gutes Filmdrittel lang ausgeholt, weil erst zu diesem Zeitpunkt Inge Herold ihre Einstellung zum Leben zu überdenken beginnt. An jenem Tag geschieht das auch nur im persönlichen Bereich. Aber wäre es dagegen nicht interessanter und zwingender gewesen, ... zu erleben, wie diese Inge Herold ihre große Lebensvari-

11 Knietzsch, Horst: Versuch einer tieferen Einsicht in den Sinn des eigenen Lebens. In: Neues Deutschland vom 25.2.1982, S. 4.

ante versucht, Verantwortung für sich und die Gesellschaft übernimmt? Eine solche aktive Lebenshaltung zu verbreiten, führt zudem sicher weiter, als sich fast ausschließlich auf das persönliche Umfeld zu beschränken.“¹²

Der anmaßende, besserwisserische Ton des Kritikers, der lieber einen anderen Film gesehen hätte, als den, den er bespricht, atmet die Haltung seines Dienstherrn Hartmut König, Kultursekretär des Zentralrates der FDJ, der bald auf einer eigenen Kulturkonferenz der Jugendorganisation in der Attitüde eines Kulturministers auftritt und den Künstlern aller Gattungen Zensuren erteilt. Trotz dieser kulturpolitischen Fingerzeige gab es beim Einsatz des Films keine zentral gelenkten oder territorialfürstlich bedingten Einschränkungen. Auch öffnete die Presse ihre Leserbriefspalten für zustimmende Zuschauermeinungen.

Dennoch kam dem Film mit etwas mehr als 400 000 Besuchern nicht über einen mittleren Platz in der Statistik der Achtzigerjahre hinaus, in einer Zeit allerdings, in der der DEFA-Film generell noch einmal starke Einbußen zu verzeichnen hatte. Nur das Musicallyustspiel mit dem populären amerikanischen Folk- und Schlagersänger Dean Reed, SING COWBOY, SING und die Hochhuth-Verfilmung ÄRZTINNEN konnten in diesem Jahrfünft noch eine freiwillige Zuschauergemeinde von einer, ja anderthalb Millionen auf sich vereinen.

Die Filmemacher der BEUNRUHIGUNG durften sich damit trösten, dass auch ein dramatischer Gegenwartsfilm wie BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR des erfolgverwöhnten Hermann Zschoche nur wenig mehr, die meisten Arbeiten ihrer anderen Kollegen noch weniger Besucher hatten. Eine direkte Fortsetzung dieser ästhetischen und stilistischen Orientierung blieb im letzten DEFA-Jahrzehnt vielleicht auch aus diesem Grunde aus. Sujetbedingt findet sich ein gewisser Anklang an solche Bemühungen noch einmal 1989 in einem Kinderfilm, dem vierten von Karl Heinz Lotz, RÜCKWÄRTSLAUFEN KANN ICH AUCH, über den schwierigen Schul- und Lebensalltag eines kleinen behinderten Mädchens.

Lothar Warneke hat nach der BEUNRUHIGUNG im DEFA-Studio noch drei Spielfilme inszeniert: 1983/84 EINE SONDERBARE LIEBE nach einem Szenarien-Debüt von Wolfram Witt über eine vernunftgeborene eheähnliche Bezie-

12 Stolz, Raymund. In: Junge Welt im Februar 1982.

hung zweier reifer Leute, die zur Liebe wird, 1985/86 *BLONDER TANGO* nach einer Erzählung des Exil-Chilenen Omar Saavedra Santis über das Leben politischer Emigranten in der DDR und 1987 seinen größten Publikumserfolg *EINER TRAGE DES ANDEREN LAST* nach einem Szenarium von Wolfgang Held, ein Projekt, das bereits Anfang der Siebzigerjahre drehreif war und nach einem Einspruch der Abteilung für Kirchenfragen des ZK nicht realisiert werden konnte. Die Begegnung eines jungen Volkspolizeioffiziers mit einem Vikar im Doppelzimmer einer Lungenheilstätte, ihr weltanschaulicher Dissenz und ihr friedliches Miteinander auf der Leinwand fand im Kino vor und mit mehr als eineinhalb Millionen Besuchern ein unvorhergesehen zustimmendes Echo auf beiden Seiten der ideologischen Barriere. Der Dialog, der nach vielen Vorstellungen im Kino zwischen Christen und Kommunisten stattfand und das Meinungsmonopol der führenden Partei durch eine absolut gleichwertige sympathieheischende Behandlung der beiden Protagonisten erstmalig öffentlich in Frage stellte, hatte jedoch keine produktiven Auswirkungen mehr auf die stagnierende Gesellschaftssituation der DDR. Die sich unter dem Kirchendach gerade formierende intellektuelle Opposition, die auf rigorose Veränderungen in der Gesellschaftsstruktur drängte, sah schon jetzt im Film eine Scheinharmonie und Schönfärberei, während die Sicherheitsorgane in ihnen bereits die zu bekämpfenden Feinde des Staates ausgemacht hatten, Handlanger der ideologischen Diversion des Imperialismus. Die bejubelte Premiere von Heiner Carows Film *COMING OUT* am 9. November 1989 mit der Mahnung zur Akzeptanz und Toleranz des Andersartigen, lief zur Stunde des dramatischen Mauerfalls in Berlin. Er hätte in der geschlossenen Gesellschaft DDR eine ähnliche Wirkung gehabt wie *EINER TRAGE DES ANDEREN LAST*.

Doch dafür war es nun zu spät ...

Peter Franzke

Die DEFA-Sammlung im Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Lange vor dem 3. Oktober 1990 war die DDR Gegenstand der Forschung an der Universität Oldenburg. In verschiedenen Fachbereichen, vor allem in Pädagogik, Politikwissenschaft und Soziologie arbeitete man unter Nutzung der leider oft nur schwer zugänglichen Quellen. Bedeutenden Anteil leistete schon damals der Bestand der Mediathek des BIS durch die Beschaffung und das Bereitstellen von audio-visuellen Medien. Mit z. Z. ca. 40 000 Filmtiteln verfügt sie über die größte Sammlung innerhalb einer wissenschaftlichen Bibliothek in der Bundesrepublik.

Durch die Bereitstellung außerplanmäßiger Mittel zum Bestandsaufbau durch die Landesregierung im Jahre 1991 konnte mit dem Erwerb von DEFA-Material ein neuer Schwerpunkt gesetzt werden. Der Zusammenbruch des staatlichen Filmwesens der DDR, die Auflösung der Bezirksfilmlager mit der dadurch verbundenen Vernichtung der Kopien und das allgemeine Desinteresse an der DDR in den Wendejahren gaben Gelegenheit, einen bedeutenden Anteil der DEFA-Produktion zu erwerben.

In den neuen Ländern waren damals weder die institutionellen Voraussetzungen noch finanzielle Mittel vorhanden, um diese, für die Aufarbeitung der DDR-Geschichte zweifellos wichtigen Quellen zu sichern und der Forschung zur Verfügung zu stellen. Durch schnelles, unbürokratisches und vielleicht auch unkonventionelles Handeln ist so zumindest der Bestand des Bezirksfilmlagers Karl-Marx-Stadt vollständig in Oldenburg archiviert, ergänzt durch die Erwerbung weiterer Kopien aus dem Fundus des Progress-Filmverleihs. Sie bilden den Kern der Sammlung: 770 Kopien im 35 mm-Format. Diese werden unter kontrollierten klimatischen Bedingungen in den Räumen der Universitätsbibliothek gelagert und sind formal erschlossen, u. a. auch durch Katalogisate im Internet.



Filmlager der Mediathek in der Universität Oldenburg

Ergänzt wird die Sammlung ständig durch Ankauf, Schenkung oder Tausch von Printmedien:

- 700 Original-Filmplakate
- ca. 6 000 Filmprogramme zu allen in der DDR gelaufenen Filmen
- komplette Sammlung von Filmzeitschriften der DDR
- Publikationen des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR
- ca. 400 Drehbücher, Montagelisten und Produktionsunterlagen
- Rezensionen zum DEFA-Film und seinen Protagonisten vom VEB-Ausschnittsdienst
- Fotos
- Monographien zum DEFA-Film und literarische Vorlagen

In den vergangenen Jahren haben neben den deutschen Filmwissenschaftlern, z. B. aus der DEFA-Forschungsstelle der Uni-Oldenburg, vor allem Forscher aus dem anglo-amerikanischen Bereich die Sammlung genutzt. Oldenburg ist die einzige Stelle, an der die Produktion der DEFA mit Hilfe aller Medien zur Benutzung bereit steht. Es werden hier alle technischen

Möglichkeiten, vom 35-mm-Schneidetisch über alle Video-Systeme und Normen, bis zur digitalen Bearbeitung, geboten.

Das Problem der Erschließung und Dokumentation der Sammlung konnte allerdings wegen fehlender Kapazitäten bisher nicht gelöst werden. Zwar sind die Filme und Videomitschnitte im Internet recherchierbar. Auch die Plakate sind online abrufbar. Alle anderen Materialien sind nur zum Teil erfasst und digital gesichert. Das Ziel der Universitätsbibliothek ist die Dokumentation der vorhandenen Materialien, nicht die Erstellung einer kompletten Filmographie oder DEFA-Dokumentation. Dies wäre in Kooperation mit dem Bundesarchiv/Filmarchiv, der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf und selbstverständlich unter Koordination der DEFA-Stiftung ein anzustrebendes Projekt. In diesem Zusammenhang ist der Aspekt der Nutzung, d. h. Zugänglichkeit zu allen Materialien, hervorzuheben. Oldenburg war in den vergangenen Jahren für alle Forscher die erste Adresse, vor allem, weil der Zugriff unkompliziert und kostenlos gewährleistet wurde.

Filme sind Quellen, deren Auswertung selbstverständlich zu vertretbaren Kosten der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zur Verfügung stehen sollten. Die DEFA war wie jeder andere VEB Bestandteil des DDR-Systems. Die besondere Bedeutung des Films als Multiplikator führte zu ständiger Kontrolle und Einflussnahme durch die von der Staatsführung installierten Institutionen. In den vergangenen 10 Jahren ist aus anfänglichem Desinteresse an der Filmproduktion der DDR durch wachsende Nostalgie und Verklärung ein Bedürfnis entstanden, diese der Realität manchmal entfernten oder geschönten Zeugnisse als „Nationales Kulturerbe“ vor den Eingriffen kritischer Wissenschaftler zu schützen. Dieser Einstellung muß entschieden entgegen getreten werden. Vielmehr ist Kooperation und objektive Auseinandersetzung gefragt.

Glücklicherweise steht in Oldenburg eine einmalige Sammlung dafür zur Verfügung.

Sandra Langenhahn

Auswahlbibliographie

1 Zur Geschichte des DEFA-Dokumentarfilms

Baer, Volker

Hie Parteiarbeiten, hie Realisten : 47 Jahre DEFA-Dokumentarfilm. – 1996.
In: Filmdienst. (49) 1996, H. 4.

Bokor, Peter

Dokumentarfilm und Fernsehdokumentation.
In: Filmwissenschaftliche Beiträge. 1963, H. 3, S. 639-650

Drobaschenko, Sergej

Das Filmdokument und die Konzeption des Autors.
In: Filmwissenschaftliche Beiträge. 1981, H. 4, S. 41-52

Gass, Karl

Ich glaube an den Dokumentarfilm, wenn ... : Auswahldokumentation Karl Gass. / Zusammenstellung: Hermann Herlinghaus, Brigitte Gerull. – Potsdam. – 1987. – (Aus Theorie und Praxis des Films; 2/1987)

Gehler, Fred (Hrsg.); Steinmetz, Rüdiger (Hrsg.)

Dialog mit einem Mythos : Ästhetische und politische Entwicklungen des Leipziger Dokumentarfilm-Festivals in vier Jahrzehnten. – Leipzig : Leipziger Universitätsverlag, 1998. – (Media Studien; H. 5).
(3-933240-38-7)

Das vierzigste Festival (1997) bot den Anlass für ein Symposium zur Geschichte der Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche, dessen Ergebnisse in dieser Publikation zusammengefasst werden. Die Autoren stellen retrospektiv unter verschiedenen Themenschwerpunkten die einzelnen Etappen des Filmfestivals vor. Neben den faktischen Informationen erhält der Leser zudem Einblick in die Erinnerungen und Erfahrungsberichte aus sowohl ostdeutscher als auch westdeutscher Perspektive.

Heimann, Thomas

DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik : Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945-1959. – Berlin : Vistas, 1994. – (Beiträge zur Film und Fernsehwissenschaft; Bd. 46).
(3-89158-122-2)

Herlinghaus, Hermann (Redaktion)

Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR

DDR-Dokumentarfilm 1983 : Werkstatt, Kritik, Analyse. – Berlin . – 1984. – (Podium und Werkstatt: Schriftenreihe des Präsidiums des VFF; 18)

Herlinghaus, Ruth (Zusammenstellung)

DEFA-Dokumentarfilm - internationale Tendenzen : Dokumentarfilm im Gespräch. – Berlin. – 1978

Herlinghaus, Ruth

Hauptverwaltung Film, Abteilung Wissenschaft und Information

DEFA-Dokumentarfilm – internationale Tendenzen : Dokumentarfilm im Gespräch. – Berlin. – 1978

Jordan, Günter (Red.); Schenk, Ralf (Red.)

Schwarzweiß und Farbe : DEFA-Dokumentarfilm 1946-92. – Berlin : Jovis, 1996.

(3-931321-51-7)

Nach dem Vorbild der Monographie „Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg“ beschreiben sechs Kapitel die Geschichte des DEFA-Dokumentarfilms. Dabei untergliedern die einzelnen Kapitel die jeweiligen Perioden des DEFA-Dokumentarfilmschaffens immer im Hinblick auf den jeweiligen politischen Auftrag einerseits und die künstlerischen Innovationen oder auch Stagnationen im Dokumentarfilmstudio andererseits. Die Autoren gehen auf eine Vielzahl der produzierten Filme ein, setzen sie in zueinander Beziehung und charakterisieren die vorherrschenden Stilrichtungen. Fünf weitere Kapitel besprechen ausgewählte Themen der DEFA-Dokumentarfilmgeschichte wie beispielsweise die Produktionen des „Augenzeugen“ oder die populärwissenschaftlichen Filme sowie die Filmproduktionen der Babelsberger Filmhochschule. Christiane Mückenberger gibt einen Überblick über die Geschichte der Leipziger Dokumentarfilmwoche. Eine Zusammenstellung der Biografien von Dokumentarfilmern sowie eine umfangreiche Filmographie machen diesen Band zu einem soliden Nachschlagewerk für den DEFA-Dokumentarfilm.

Jordan, Günter

Alltag des Dokumentarfilms : Erinnerungen an die Jahre des Anfangs 1946-1950. – Berlin. – 1987. – (Podium und Werkstatt: Schriftenreihe des Präsidiums des VFF; 24)

Jordan, Günter

DEFA-Wochenschau und Dokumentarfilm 1946-1949: Neuer deutscher Film in der Nachkriegsgesellschaft zwischen Grundlegung und Wandel von Selbstverständnis, Funktion und Gestalt. – 1990; Mikroform-Ausgabe: Umfang: 5 Mikrofiches.

Berlin; Dissertation

Jordan, Günter

Erprobung eines Genres : DEFA-Dokumentarfilme für Kinder 1975-1990. – Remscheid : Kinder- und Jugendfilmzentrum in der BRD, 1991

Kersten, Heinz

Beobachtungen zum Dokumentarfilm der DEFA seit den 60er Jahren aus westlicher Sicht. – 1993.

In: Film und Fernsehen. 1999, H. 6, S. 10-13

Klein, Günter

Einige künstlerische Fragen bei der Gestaltung von Dokumentarfilmen. In: Deutsche Filmkunst. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Filmschaffens. (2) 1954, H. 4, S. 4-7

Knopfe, Gerhard (Red.)

30 Jahre/DEFA-Studio für Dokumentarfilme : Dokumentarfilm, wissenschaftspublizistischer Film, Wochenschau „Der Augenzeuge“. – Potsdam-Babelsberg. – 1976

Lehmann, Christian

Denn nichts ist verblüffender als die einfache Wahrheit. – 1997.

In: Film und Fernsehen. 1997, H. 9, S. 10-13

Liebmann, Rolf (Red.); Matschke, Evelin (Red.); Salow, Friedrich (Red.)

Filmdokumentaristen der DDR. – Berlin : Henschel, 1969. – (Film, Funk, Fernsehen)

Lippert, Klaus

Geburt eines neuen Genres.

In: Deutsche Filmkunst. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Filmschaffens. 1958, H. 7, S. 196-199

Maetzig, Kurt

Vom Wesen des Dokumentarfilms.

In: Theater der Zeit. (1) 1946, H. 1, S. 24

Michel, Robert (Hrsg.)

Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR

Anstoß nehmen, Anstoß geben; Dokfilm-offene Werkstatt : Gespräche vom Band 84-87. – Berlin. – 1988. – (Podium und Werkstatt: Schriftenreihe des Präsidiums des VFF; Bd. 28/29)

Mückenberger, Christiane; Jordan, Günter

„Sie sehen selbst, Sie hören selbst ...“ : Eine Geschichte der DEFA von den Anfängen bis 1949. – Marburg : Hitzeroth, 1994. – (Aufblende; 7).
(3-89389-144-6)

Navratil, Antonin

Vertow, die Thorndikes und das „Russische Wunder“.

In: Filmwissenschaftliche Mitteilungen. 1964, H. 2, S. 432-438

Opgenoorth, Ernst

Volksdemokratie im Kino : Propagandistische Selbstdarstellung der SED im DEFA-Dokumentarfilm 1946-1957. – Köln : Wissenschaft und Politik, 1984.
(3-8046-8644-3)

Ritzenhoff, Karen A.

The dissolution of the GDR in DEFA-documentaries. – 1997.

In: A journal of germanic studies. 1997 (Jg.33), H. 4, S. 322-338

Roth, Wilhelm

Dokumentarfilm seit 1960. – München, Luzern : Bucher-Report Film, 1982.
(3-7658-0397-9)

In dieser Darstellung der internationalen Dokumentarfilmgeschichte seit Beginn der Sechzigerjahre findet der DEFA-Dokumentarfilm insbesondere im Kapitel 4: „Die Entdeckung des Alltags“, im Kapitel 6: „Regionalismus der Siebzigerjahre“ und Kapitel 7: „Geschichte im Dokumentarfilm der Sechziger- und Siebzigerjahre“ seine Einordnung und Charakterisierung. Anhand exemplarischer Filmbeispiele erörtert Roth die Parallelen zu internationalen Tendenzen des Dokumentarfilms und stellt spezifische Eigenheiten heraus. Durch die Einbettung der DEFA-Tradition in die weltweiten Entwicklungen des Dokumentarfilms erfährt die Beurteilung des DEFA-Dokumentarismus hier eine zusätzliche Dimension.

Voss, Gabriele (Hrsg.)

Dokumentarisch arbeiten : Jürgen Böttcher u.a. im Gespräch mit Christoph Hübner. – Berlin. – 1996. – (Texte zum Dokumentarfilm; Bd. 1).
(3-930916-08-8)

Die Publikation basiert auf insgesamt acht Gesprächen, die zwischen dem Dokumentaristen Christoph Hübner und namhaften europäischen Dokumentarfilmregisseuren für die Fernsehreihe „Dokumentarisch arbeiten“ durch-

geführt wurden. Unter den Gesprächspartnern befinden sich die DEFA-Dokumentarfilmregisseure Jürgen Böttcher und Volker Koepp. Ausführlich berichten sie von ihren filmkünstlerischen Grundsätzen und Intentionen, die sie mit ihrer Arbeit verfolgen. Im Anschluss an die Gespräche findet der Leser eine aktuelle Filmographie und Biografie der jeweiligen Dokumentaristen.

Zimmermann, Peter (Hrsg.)

Deutschlandbilder Ost : DEFA-Dokumentarfilme von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung. – Konstanz : Ölschläger, 1995. – (Close up; Bd.2). (3-88295-196-6)

Grundlage dieses Sammelbandes bilden die Vorträge der Jahrestagung 1992 im Haus des Dokumentarfilmes, die um einige Beiträge ergänzt wurden. Nachdem der Herausgeber in einer einleitenden Betrachtung Entwicklungsphasen und spezifische Merkmale dieses Genres sowie die Schwierigkeiten der wissenschaftlichen Aufarbeitung dieses Materials kurz skizziert, beschreiben drei weitere Kapitel chronologisch die Etappen der DEFA-Dokumentarfilmgeschichte. Neben filmwissenschaftlichen Einschätzungen nehmen Erfahrungsberichte ehemaliger Mitarbeiter des DEFA-Dokumentarfilmstudios relativ viel Raum in dieser Publikation ein.

2 Zeitgenössische filmtheoretische Beiträge

Bokor, Peter

Dokumentarfilm und Fernsehdokumentation.

In: Filmwissenschaftliche Beiträge. 1963, H. 3, S. 639-650

Drobaschenko, Sergej

Das Filmdokument und die Konzeption des Autors.

In: Filmwissenschaftliche Beiträge. 1981, H. 4, S. 41-52

Gass, Karl

Ich glaube an den Dokumentarfilm, wenn ... : Auswahldokumentation Karl Gass. / Zusammenstellung: Hermann Herlinghaus, Brigitte Gerull. – Potsdam. – 1987. – (Aus Theorie und Praxis des Films; 2/1987)

Hejlik, Barbara

Zur Arbeit mit dem Dokumentarfilm im Bezirk Erfurt : Gedanken und Erfahrungen.

In: Filmwissenschaftliche Beiträge. 1981, H. 4, S. 30-40

Herlinghaus, Hermann (Hrsg.)

Dokumentaristen der Welt in den Kämpfen unserer Zeit : Selbstzeugnisse aus zwei Jahrzehnten 1960-1981. – Berlin : Henschel, 1982. – (Film, Funk, Fernsehen)

Herlinghaus, Hermann (Redaktion)

Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR

DDR-Dokumentarfilm 1983 : Werkstatt, Kritik, Analyse. – Berlin . – 1984. – (Podium und Werkstatt: Schriftenreihe des Präsidiums des VFF; 18)

Herlinghaus, Hermann

Noch einmal Navratil und das „Russische Wunder“.

In: Filmwissenschaftliche Mitteilungen. 1964, H. 4, S. 1034-1055

Herlinghaus, Hermann

Eine notwendige Erwiderung.

In: Filmwissenschaftliche Mitteilungen. 1964, H. 2, S. 439-470

Herlinghaus, Ruth (Zusammenstellung)

DEFA-Dokumentarfilm - internationale Tendenzen : Dokumentarfilm im Gespräch. – Berlin. – 1978

Huisken, Joop

Menschliches Erlebnis mit künstlerischer Gestaltung verbinden.

In: Deutsche Filmkunst. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Filmschaffens. 1960, H. 4, S. 119-120

Jordan, Günter

Alltag des Dokumentarfilms : Erinnerungen an die Jahre des Anfangs 1946-1950. – Berlin. – 1987. – (Podium und Werkstatt: Schriftenreihe des Präsidiums des VFF; 24)

Jordan, Günter

DEFA-Wochenschau und Dokumentarfilm 1946-1949: Neuer deutscher Film in der Nachkriegsgesellschaft zwischen Grundlegung und Wandel von Selbstverständnis, Funktion und Gestalt. – 1990 ; Mikroform-Ausgabe: Umfang: 5 Mikrofiches.

Berlin; Dissertation

Klein, Günter

Einige künstlerische Fragen bei der Gestaltung von Dokumentarfilmen.

In: Deutsche Filmkunst. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Filmschaffens. 1954, H. 4, S. 4-7

Klonower, Andrea

Zur Effektivität des Dokumentarfilms und der künstlerischen Fernsehpublizistik.

In: Filmwissenschaftliche Beiträge. 1981, H. 2, S. 122-137

Knopfe, Gerhard (Red.)

30 Jahre/DEFA-Studio für Dokumentarfilme : Dokumentarfilm, wissenschaftspublizistischer Film, Wochenschau „Der Augenzeuge“. – Potsdam-Babelsberg. – 1976

Lehmbruck, Gustav Wilhelm

Strengere Maßstäbe für unsere Dokumentarfilme.

In: Deutsche Filmkunst. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Filmschaffens. 1957, H. 2, S. 45-47

Liebmann, Rolf (Red.); Matschke, Evelin (Red.); Salow, Friedrich (Red.)

Filmdokumentaristen der DDR. – Berlin : Henschel, 1969. – (Film, Funk, Fernsehen)

Lippert, Klaus

Geburt eines neuen Genres.

In: Deutsche Filmkunst. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Filmschaffens. 1958, H. 7, S. 196-199

Maetzig, Kurt

Vom Wesen des Dokumentarfilms.

In: Theater der Zeit. 1946, H. 1, S.24

Michel, Robert (Hrsg.)

Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR

Anstoß nehmen, Anstoß geben; Dokfilm – offene Werkstatt : Gespräche vom Band 84-87. – Berlin. – 1988. – (Podium und Werkstatt: Schriftenreihe des Präsidiums des VFF; Bd. 28/29)

Navratil, Antonin

Vertow, die Thorndikes und das „Russische Wunder“.

In: Filmwissenschaftliche Mitteilungen. 1964, H. 2, S. 432-438

Pehnert, Horst

Der Dokumentarfilm wird gebraucht!.

In: Filmwissenschaftliche Beiträge. 1981, H. 4, S.5-19

Scheumann, Gerhard

Noch einmal: „Cinéma-vérité“.

In: Filmwissenschaftliche Mitteilungen. 1964, H. 3, S. 610-621

Schulz, Armin

Die Rolle des Dokumentarfilms bei der Lösung der Lebensfragen der deutschen Nation.

In: Deutsche Filmkunst. Zeitschrift für Theorie und Praxis des deutschen Filmschaffens. 1954, H. 4, S. 1-3

Stanke, Kurt

Die Arbeit des Kameramannes im Dokumentarfilm.

In: Deutsche Filmkunst. Zeitschrift für Theorie und Praxis deutschen Filmschaffens. 1954, H. 4, S. 11-13

Thorndike, Annelie; Thorndike, Andrew

Über unsere Arbeit am Dokumentarfilm „Du und mancher Kamerad“.

In: Deutsche Filmkunst. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Filmschaffens. 1957, H. 8, S. 236-240

Uhse, Bodo

Das Geheimnis der Kunst und die Filme des Joris Ivens.

In: Deutsche Filmkunst. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Filmschaffens. 1955, H. 2, S. 64-67

Wiedemann, Dieter

Dokumentarfilme und ihre Nutzer : Soziologische Anmerkungen zur Funktion des Dokumentarfilms im geistigen Leben der Jugend.

In: Filmwissenschaftliche Beiträge. 1981, H. 4, S. 20-29

Wulis, Abram

Die Effekte des Komischen im Dokumentarfernsehen.

In: Filmwissenschaftliche Beiträge. 1979, H. 1, S. 35-55

3 Wissenschaftliche und publizistische Beiträge zu den einzelnen Filmen und Regisseuren und Regisseurinnen

3.1 „Winter ade“ und Helke Misselwitz

Brandt, Leonore

Ich hab dein Herz gesehen, wie es nackt im Glas erzitterte. – 1986.

In: Sonntag, 1986, Nr. 25, S. 5

Ein brisantes Thema, „Winter adé“ in einer öffentlichen Filmdiskussion.

In: Die Union v. 5.6.1989

Claus, Peter

Guten Morgen ihr Schönen, die ihr lebt von uns.

In: Junge Welt v. 4. 2. 1989

Feldvoss, Marli

Der selbstbewußte Blick zurück auf ein Traumgebilde.

In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 10.8.1990, S. 26

Frauen werden befragt.

In: Der Demokrat v. 15.8.1988

Geiss, Axel

Gegen die Flut der Bilder.

In: Film Spiegel 1990, Nr.8

Harkenthal, Gisela

Frauen unterwegs.

In: Sonntag v. 1.3.1989

Hattenbach, Klaus; Hattenbach, Almuth

„Winter adé“.

In: Thüringische Landeszeitung v. 14.1.1989

Holland-Moritz, Renate

Kino Eule: „Winter adé“.

In: Eulenspiegel v. 3.3.1989

Jäning, Moritz

Fernsehspalte.

In: Der neue Weg v. 21.11.1989

Misselwitz, Helke

Gedanken zum Diplomfilm : Aufgeschrieben nach der Rohschnittabnahme.

In: Filmwissenschaftliche Beiträge. 1982, H. 3, S. 52-63

Niemiec, Piotr

Ich bin doch mittendrin!

In: Film Spiegel, 1989, Nr. 7

Offenes Gespräch in der Bahn nach Rügen.

In: Norddeutsche Zeitung v. 2.12.1988

Schenk, Ralf

Toleranz und Zärtlichkeit : Die Regisseurin Helke Misselwitz.

In: Filmdienst, 1996, H. 20, S. 4-8

Schieber, Elke

Die fidele Bäckerin.

In: Film und Fernsehen, 1983, H. 6

Schieber, Elke

Frauen.

In: Film und Fernsehen, 1983, H. 6

Schieber, Elke

Frauenschicksale : Helke Misselwitz im Gespräch mit Elke Schieber.

In: Film und Fernsehen, 1989, Nr. 7/8

Schipke, Ralph

Gebrochenes Eis heißt: Reden können.

In: Freie Erde v. 17.3.1989

Schönfeldt, Beate

Frauen, Alltagserfahrung und gesellschaftliche Realität: „Winter adé“.

In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, 1997, Nr. 37

Schönfeldt, Beate

Im Studiokino : Gespräch mit Helke Misselwitz.

In: Kino der DDR, 1989, Nr. 2

Sommerschuh, Jens-Uwe

Abschied wovon? : „Winter adé“.

In: Sächsische Zeitung v. 10.12. 1989

Vitale Menschen unter großer Last.

In: Berliner Zeitung v. 8.1.1993

Wehrstedt, Norbert

Liebesbrief an einen Film.

In: Freiheit v. 11.2.1989

„Winter adé“.

In: Internationales Forum des jungen Films. 1989, Nr. 9

„Winter adé“.

In: Im Studiokino. Kino der DDR. 1989, S. 24 ff.

3.2 „Gundula – Jahrgang ’58“ und Gitta Nickel

Goldberg, Henryk

Zum Zuschauen genügend Raum für eigene Entdeckungen lassen.

In: Neues Deutschland v. 23.9.1980

„Gundula-Jahrgang ’58“.

In: Progress Verleih Information, 1983, Nr. 39

Hannemann, Rudolf

Wenn etwas in Bewegung gerät in ihrem Herzen.

In: Süddeutsche Zeitung v. 11.6.1974

Harkenthal, Gisela

Leute mit Standpunkt und Freude an Verantwortung.

In: Neues Deutschland v. 16.3.1983

Hoyer, Gisela

Viele Arten von Berührung.

In: Der Morgen v. 23.12.1989

Knöfler, Felicitas

Von einer bestimmten Art Filme zu machen.

In: Tribüne v. 18.3.1983

Künstler für den Frieden : Wir sind aus der Verantwortung nicht entlassen.

In: Märkische Volksstimme v. 16.4.1982

Natürlich nicht nur Zustimmung.

In: Unsere Zeit v. 2.12.1983

Neumann, Peter; Stolze, Raymund

An der Seite jener, die den Schritt ins Neuland wagen.

In: Junge Welt v. 30.3.1984

Nickel, Gitta

Ich muß als Dokumentarist am historischen Schaffen beteiligt sein.

In: Information der XIX. Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche vom 20.-27. November 1976

Nickel, Gitta

Von der Verantwortung der Filmemacher.

In: Märkische Volksstimme v. 16.1.1974

Nickel, Gitta

Wie ernst meinen wir es mit dem Filmemachen?.

In: Film und Fernsehen. 1976, Nr. 1, S. 11

Noa, Wolfgang

Es gibt nichts schöneres als gebraucht zu werden.

In: Märkische Allgemeine Zeitung v. 4.11.1994

Zimmerling, Ingeborg

Ich brauche Menschen, die wärmen: Gespräch mit Gitta Nickel.

In: Festival Journal der Leipziger internationalen Festspiele. 1978, Nr. 3

3.3 „Leben in Wittstock“ und Volker Koepp

Burkardt, Bernd

Für mich ist Dokumentarfilm miterlebtes Leben.

In: Bulletin der Leipziger internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche.
Nr. 4

Gekner, Wilfried

Die Träume am Rande der Welt begraben.

In: Süddeutsche Zeitung v. 19.4.1986

Göpel, Holger

Das Leben ist dumpf geworden.

In: Bulletin der Leipziger internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche.
1992, Nr. 3

Harkenthal, Gisela

Die Kamera zeigt das Gesicht.

In: Sonntag v. 5.5.1983

Harkenthal, Gisela

„...und auch mein Betrieb“.

In: Filmspiegel, 1984, Nr. 8, S. 3-6

Heidicke, Manfred

„...ein Milieu des Vertrauens“.

In: Filmspiegel. 1978, Nr. 17

Hochmuth, Dietmar

Eine gewisse Art von Normalität: Gespräch mit Volker Koepp.

In: Film und Fernsehen. 1994, H. 4/5, S. 20-24

Koepp, Volker

Erlebnisse in unserer Wirklichkeit.

In: Film und Fernsehen. 1978, H. 10, S. 5

Koepp, Volker

Unterwegs zur Wirklichkeit.

In: Podium und Werkstatt: Schriftenreihe des Präsidiums des VFF. S. 81-85

Landschaft und ihre Geschichte sichtbar machen.

In: Märkische Volksstimme Potsdam v. 19.11.1981

Lüke, Reinhard

Edith, Renate und Stupsi : Die Dokumentarfilme von Volker Koepp.

In: Film-Dienst. 1994, Nr. 23, S. 4-6

Michel, Robert

Wittstock in Westberlin.

In: Film und Fernsehen. 1985, H. 7

Reinecke, Stefan

Die Geschichte eines Lächelns: Die Wittstockfilme Volker Koepps.

In: Lebensläufe. Magazin des Deutschen Historischen Museums. 1993, H. 8, S. 3-11

Reinecke, Stefan

Mona Lisa der Endkontrolle: Die Wittstockfilme des Ostberliner Dokumentarfilmers Volker Koepp.

In: Filmbulletin. 1997, Nr. 211, S. 43-50

Richter, Rolf

Sehen, was wirklich los ist.

In: Zoom. 1993, Nr. 1

Richter, Rolf

Die stille Sensation.

In: Sonntag v. 25.8.1985

Scholz, Ursula

Faszinierende Bilder des revolutionären Alltags.

In: Neues Deutschland v. 25.11.1981

Schütt, Hans-Dieter

Von Jahreszeiten und Lebensläufen.

In: Junge Welt v. 7.7.1978

Stolze, Raymund

Die Alltagshelden im Blickfeld der Kamera.

In: Junge Welt v. 13.10.1981

Voigt, Jutta

Böses Blut ist gekommen : „Neues in Wittstock“ - Volker Koepps 6. Kleinstadt-Elegie.

In: Wochenpost v. 27.5.1992

Voigt, Jutta

Kurz nachdem ich tot war.

In: Sonntag v. 13.12.1981

Westphal, Anke

Eine latent erotische Ebene.

In: Tageszeitung v. 20.10.1994

3.4 „Die Beunruhigung“ und Lothar Warneke

Gehler, Fred

Vorschnelle Beruhigung.

In: Sonntag, 1982, Nr. 10

Krenzlin, Leonore; Schiller, Dieter

Film ist eine Art zu leben : Gespräch.

In: Aus Theorie und Praxis des Films. 1982/H. 3

Sylvester, Regine

Lothar Warneke im Gespräch.

In: Kino DDR. 1982/H. 2

Warneke, Lothar

Der dokumentare Spielfilm.

In: Filmwissenschaftliche Mitteilungen, Sonderheft. 1964

Warneke, Lothar

Der dokumentarisch beeinflusste DEFA-Spielfilm und seine internationalen Geschwister.

In: Film und Fernsehen. 1998, H. 1, S. 31-36