

DDR ERINNERN VERGESSEN

Das visuelle Gedächtnis
des Dokumentarfilms

Herausgegeben von
Tobias Ebbrecht
Hilde Hoffmann
Jörg Schweinitz

SCHÜREN

Tobias Ebbrecht / Hilde Hoffmann / Jörg Schweinitz (Hg.)
DDR – erinnern, vergessen

Die **Abbildung auf unserem Umschlag** zeigt eine S-Bahn auf der Untergrundstrecke, die in Westberlin betrieben wurde und den Süden mit dem Norden des Westteils der Stadt verband. Sie unterquerte den Ostberliner Stadtbezirk Mitte. Die verlangsamt durchfahrenen Bahnhöfe auf DDR-Gebiet waren stillgelegt, zur Bewachung schwach beleuchtet und nach oben abgesperrt. Ostberliner hörten nachts die Fahrgeräusche unter dem Pflaster ihrer Straßen als Signale der anderen Welt. Zu sehen ist die Durchfahrt durch den Bahnhof Potsdamer Platz – einer jener «Geisterbahnhöfe», gelegen unterm Niemandsland zwischen den Mauern. Auf ihm waren bei Grenzöffnung 1989 noch Plakate und Fahrplanaushänge aus der Schließungswoche im August 1961 konserviert – eingefrorene Zeit, inzwischen angereichert durch Graffitis mehrerer Generationen von frustrierten wehrpflichtigen Grenzsoldaten. Gestaltet wurde unser Cover unter Verwendung einer Einstellung aus *DIE MAUER* (1990), in dem Jürgen Böttcher in dem Moment auf Spurensuche ging, als das Grenzregime unterirdisch noch bestand, während es oberirdisch nach der schon vollzogenen Maueröffnung bereits obsolet geworden war.

Tobias Ebbrecht / Hilde Hoffmann / Jörg Schweinitz (Hg.)

DDR – erinnern, vergessen

Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms

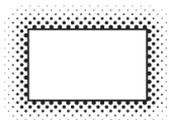
SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Projekt wurde gefördert von:

Defa Stiftung

Hochschule für Film & Fernsehen Konrad Wolf, Potsdam Babelsberg
Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich



HFF
Konrad Wolf



STIFTUNG



Universität Zürich

Redaktionelle Mitarbeit: Britta Hartmann

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr.55•D-35037Marburg
www.schueren-verlag.de

© Schüren 2009

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlaggestaltung: Bogumil Helm

ISBN eBook 978-4710-0138-3

ISBN Print 978-3-89472-687-4

Inhaltsverzeichnis

Jörg Schweinitz / Hilde Hoffmann / Tobias Ebbrecht

Zur Einleitung. Die Erinnerung an die DDR, der Dokumentarfilm und die Filmgeschichtsschreibung 7

Was von der DDR übrig bleibt: Erinnerungssplitter und Reflexionen

Klaus Kreimeier

Gedämpfte Töne, Wortsplitter, halbe Sätze, kaum ein Lachen. Über einige Filme von Jürgen Böttcher 23

Julia Zutavern

«Es ist alles nur ein Film». Gedächtnissimulation und Erinnerungspolitik in BARLUSCHKE – PSYCHOGRAMM EINES SPIONS 38

Vrääth Öhner

Gedächtnis der Lebensweisen. Zu EISENZEIT und VATERLAND von Thomas Heise 56

Peter Braun

Von Europa erzählen. Über die Konstruktion der Erinnerung in den Filmen von Volker Koepp 71

Günther Agde

Demo-Müll oder sanfte Ausdauer mit Ironie. Die drei Leipzig-Filme von Gerd Kroske 92

Zwischen Alltag, Auftrag und Archiv: Dokumentarfilm als Gedächtnispolitik

Kerstin Stutterheim

Das Alte und das Neue. Identifikationsangebote in den frühen nonfiktionalen Filmen der DEFA 109

Judith Keilbach

Archive sagen aus. Zum Stellenwert von Filmdokumenten in den Filmen von Andrew und Annelie Thorndike 133

<i>Ramón Reichert</i>	
Medienparodie versus Evidenzstiftung. SCHAUT AUF DIESE STADT von Karl Gass	154
<i>Tobias Ebbrecht</i>	
Jenseits der Dialektik der Bilder. Zur Konstruktion von Geschichtsbildern in IM LAND DER ADLER UND DER KREUZE	172
<i>Claudia Böttcher / Corinna Schier</i>	
«Die Mörder sind unter Euch!?!». Walter Heynowskis und Gerhard Scheumanns Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus Ende der 1980er Jahre	192
<i>Ralf Forster</i>	
Aus der Praxis des Archivs. Der DDR-Dokumentarfilm in den Sammlungen des Filmmuseums Potsdam	213
Von der DDR und ihrem Verschwinden erzählen: Übergänge, Rückblicke	
<i>Richard Kilborn</i>	
Neue Zeiten, alte Zeiten. Winfried und Barbara Junges DIE KINDER VON GOLZOW und die Langzeitdokumentation als Erinnerungschronik	235
<i>Elke Rentemeister</i>	
Edith, Elsbeth und Renate: Mit WITTSTOCK ist kein Staat zu machen. Vom Aufbau, Umbau und der Erinnerung an ein Selbstbild	253
<i>Karen A. Ritzenhoff</i>	
Helke Misselwitz' SPERRMÜLL oder eine Art unfreiwilliger Erinnerungsfilm	271
<i>Hilde Hoffmann</i>	
Dokumentarische Gedächtnisräume 1989–90	286
<i>Gerhard Jens Lüdeker</i>	
Generationenerinnerung. Der Täter-Opfer-Diskurs am Beispiel von JEDER SCHWEIGT VON ETWAS ANDEREM	304
<i>Matthias Steinle</i>	
Good Bye Lenin – Welcome Crisis! Die DDR im Dokudrama des historischen Event-Fernsehens	322
Die Autoren	343

Jörg Schweinitz / Hilde Hoffmann / Tobias Ebbrecht

Zur Einleitung

Die Erinnerung an die DDR, der Dokumentarfilm und die Filmgeschichtsschreibung

Am kulturellen Vorgang des Erinnerns haben Dokumentarfilme vielfältigen Anteil. Sie können zunächst als ein Speichermedium historischer Vorgänge dienen, wobei sich in die Filme unvermeidlich ein bestimmter Blick auf die Vorgänge, ein ideelles Verhältnis zu ihnen, einschreibt. Allein schon durch die Auswahl, Verknüpfung und Kontextualisierung des Materials – im Sinne einer elementaren erzählenden Organisation, also der Narrativierung – kommen Momente der Interpretation oder Deutung des Geschehens ins Spiel, sei es offen oder verdeckt. Vor allem dort, wo stabile ideologische Ausrichtungen ihre Wirkung entfalten, führt dies zu einem ideologisierten Blick. Dieser bestimmt dann auch mit, woran erinnert werden soll – und woran nicht. Insofern haben Dokumentarfilme nicht nur am Erinnern, sondern auch am Vergessen Anteil. Denn was dem das Material organisierenden Blick unwesentlich oder inadäquat erscheint, bleibt vielfach ausgespart, nicht selten sogar mit der klaren Intention, es möge dem Vergessen anheim fallen. Allein die Konkurrenz verschiedener Filme, verschiedener Medien und Diskurse wirkt dem entgegen – hin und wider auch das, was sich nicht intentional gesteuert, unbeachtet, auch wider den Willen der Filmemacher in Dokumentaraufnahmen an Realität einzeichnet und sich manchmal erst der späteren Betrachtung erschließt.

Dokumentarfilme können Geschichtsinteressierten und Historikern in diesem komplexen, verwickelten Sinn als eine *Quelle* sowohl für die Konstruktion des kulturellen Gedächtnisses als auch für die Geschichtsschreibung dienen. Meist geht es freilich darum, sie als Bildquelle für medial angestoßenes Erinnern heranzuziehen, gelegentlich aber auch als Zeugnis einst relevanter und inzwischen historisch gewordener Denkweisen und Ideologien. Gleichzeitig stößt der retrospektive Blick auch auf Formen der Gattung, die sich bereits selbst der *retrospektiven* Konstruktion von Erinnerung und zum Teil auch der Reflexion darüber widmeten – Genres wie der historische Kompilationsfilm, dokumentarische Langzeitbeobachtungen und zahlreiche Essayfilme.

In Hinsicht auf dieses Wechselspiel von Dokumentarfilm und kulturellem Gedächtnis machte die Filmkultur in der DDR keine Ausnahme,

ebenso wenig wie jene dokumentarischen Filme, die – nach der ‚Wende‘ gedreht – auf das Leben in der DDR zurückblicken. Filme aus allen Jahrzehnten des untergegangenen ostdeutschen Staates dienen heute als Dokumente. Sie erinnern an einstmals aktuelle Vorgänge, seien es politische Ereignisse, wie sie vor allem in eher offiziellen propagandistischen Filmen dargestellt wurden, oder sei es – bemerkenswert häufig – die Alltagsphäre. Stets liefern die Filme Material für das anschauliche Erinnern. Dinge und Vorgänge aus der Welt von gestern präsentieren sich noch einmal. Erneut kommen dabei die Gedankenwelten jener Zeiten ins Spiel. Das heißt, die Filme bieten heute stets auch Studien- und Erinnerungsmaterial für einstige Zugriffe auf das Zeitgeschehen.

Dokumentarfilme präsentieren mithin auch einstige Selbstbilder, Imaginationen des Selbst, wie sie in der DDR-Gesellschaft existierten. Die Rede ist von ‚Selbstbildern‘ im Plural. Denn diese Bilder von der eigenen Gesellschaft, die Identität stifteten oder stiften sollten (was vielfach nicht gelang, weshalb man Intention und Wirkung auch in diesem Fall nie verwechseln darf), waren auch in der DDR alles andere als statisch und unterschiedslos. Sie wandelten sich nicht allein von Periode zu Periode, sie differierten auch von Filmemacher zu Filmemacher – trotz massiver politischer Kontrolle, manchmal von den Kontrollinstanzen sogar taktisch toleriert. Neben dem in einer Periode jeweils offiziell erwünschten Selbstbild, gab es davon abweichende persönliche, inoffizielle Wahrnehmungen vom Leben in der DDR. Auch sie schrieben sich bis zu einem gewissen – häufig bis hin zur Filmabnahme massiv umkämpften – Grad in die Filme ein. Das heißt, diese Wahrnehmungen wurden auf solche Weise gleichsam medial ‚formuliert‘, wenngleich oft eher unterschwellig oder abgeschwächt. Daher erscheinen Dokumentarfilme aus der DDR auch als historische Zeugnisse der Suche nach einer Schnittmenge zwischen beiden Dimensionen. Je nach Filmemacher und Zeit zeugen sie in unterschiedlichem Maße von der bewussten und bejahten oder von der spontanen und unreflektierten, vielfach aber auch von der einfach notgedrungenen Übereinstimmung (sollte der Film die Abnahme passieren) mit Momenten der jeweils herrschenden ideologischen Codes, die sich ihrerseits zwischen Phasen des Tauwetters und der doktrinären Erstarrung bewegten. Gleichzeitig zeugen dieselben Filme auch von der Reibung an den Codes. Heute lassen sich die avancierteren dokumentarischen Arbeiten vielfach als Produkte einer *Aushandlung* lesen, die auch Eigenes, partielle Übertretungen, Widerständiges, die Suche nach Wahrfähigkeit und sozialer Genauigkeit des Blicks anstrebte. Es geht um eine nachträglich schwer zerlegbare Legierung, bei der es auf «die feinen Unterschiede» ankommt, auf die im Rückblick vielfach übersehenen oder

klein erscheinenden und manchmal kaum noch nachzuvollziehenden Differenzen – Pierre Bourdieu hat in ganz anderem sozialen Zusammenhang gezeigt, welch starke Symbolik sie für die am Diskurs Beteiligten entfalten.¹

Ein Beispiel: Schaut man auf die ersten Filme von Volker Koepp über junge Industriearbeiterinnen in einem Anfang der 1970er Jahr neu errichteten Textilwerk in Wittstock, so kann man auch heute noch spüren, wie sehr diese Filme nicht nur etwas von der äußeren Realität der DDR festhalten, sondern in welchem Maße sie – gleichsam in ihrer grundlegenden Erzählperspektive – von einstigen Denk- und Empfindungsweisen in der DDR-Gesellschaft durchdrungen sind. Das betrifft nicht nur die Äußerungen der Protagonistinnen zu ihren individuellen Träumen, Wünschen, Befindlichkeiten, sondern auch die Haltung, die hinter dem Film steht. Denkmuster «von oben», die den diskursiven Rahmen verbindlich definierten, durchdringen sich hier mit einem Denken, Empfinden und Wahrnehmen «von unten», mit einem Streben nach Wahrhaftigkeit und nach Genauigkeit in der Beobachtung des Lebens. Das bedeutet im konkreten Fall: Die Entstehung der Filme ist kaum von jener ideologischen Programmatik abzulösen, die dem Bild der Arbeiterklasse, der optimistischen Darstellung beruflicher Emanzipationsprozesse von Frauen in der DDR und der «sozialistischen Industrialisierung» ländlicher Räume eine hohe Bedeutung zuschrieb. Koepps Wittstock-Filme bewegen sich auf den ersten Blick scheinbar genau im Rahmen dieser vorgegeben thematischen Primare; sie überschreiten aber gleichzeitig die damit verbundenen üblichen und in den DDR-Medien erwartbaren ideologisch-narrativen Konstruktionen, bewegen sich nicht auf dem Terrain des Affirmativen. Diese Überschreitung erfolgt auf mindestens zweifache Weise. Zunächst nehmen die Filme einzelne Aspekte des offiziellen Kodes gleichsam beim Wort, so wenn der Zusammenhalt in der Gruppe der Arbeiterinnen und deren zunehmend selbstbewusstes Verhalten etwa ihrem Direktor gegenüber gezeigt wird. Hier führt der Film die offizielle Ideologie implizit auf das von ihr be-

1 Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [frz. 1979]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982. Ein Problem für die filmhistorische Arbeit ist es, dass der Sinn für die «feinen Unterschiede» allmählich schwindet. Aber gerade die kulturelle Semantik der medialen Kommunikation unter den Bedingungen des geschlossenen Systems DDR ist ohne ein Bewusstsein von den kleinen Differenzen historisch kaum adäquat nachvollziehbar. Susan Sontag meinte: «Banalität ist, genaugenommen, immer eine Kategorie des Zeitgenössischen» (Anmerkungen zu «Camp» [amerik. 1964]. In: Dies.: *Kunst und Antikunst*. Frankfurt a.M.: Fischer 1982, S. 333). Das gleiche trifft auch auf die Überschreitung von Banalität zu. Es waren solch kleine Überschreitungen, die das DDR-Publikum spürte und schätzte, die aber heute teilweise kaum noch rekonstruierbar sind und vielfach im retrospektiven Blick einer jüngeren Generation von Filmhistorikern bedeutungslos bleiben (müssen) oder nicht mehr als solche gesehen werden.

anspruchte ursprüngliche progressive Potenzial zurück und konfrontiert dieses mit den widersprüchlichen und zunehmend unbefriedigenden, erstarrten Verhältnissen in einem Betrieb, der aus heutiger Sicht nahezu wie ein *Pars pro toto* für die DDR anmutet. Gleichzeitig lassen die Aufnahmen in vielen Momenten jeden ideologischen Rahmen hinter sich. Sie heben ihn durch die Genauigkeit des Blicks auf, indem sie sich der sympathisierenden Beobachtung des Alltags wirklicher Frauen in einem wirklichen Großbetrieb und in der wirklichen Freizeit einer wirklichen DDR-Kleinstadt verschreiben.

Ähnliches trifft übrigens auf Jürgen Böttchers Gruppenporträts von Arbeiterinnen und Arbeitern zu, etwa der *WÄSCHERINNEN* (DDR 1972) oder der *RANGIERER* (DDR 1984). Auch diese Filme verschreiben sich mit jeweils unterschiedlichem Akzent der Annäherung an den Arbeitsalltag zwischen Härte und Schönheit sowie Nähe und Fremdsein. Sie entfalten – auch mit den Mitteln der Kamera, die hier *Sehen lehrt* – die Poesie des Alltags; und diese beruht im Kern auf Wahrhaftigkeit. In solchen Momenten ist man erinnert an Siegfried Kracauers Gedanken von der «Errettung der physischen Realität» durch Filme, welche die Welt «von unten nach oben», also induktiv, von der Beobachtung der Oberfläche des Lebens ausgehend durchforschen, also nicht «von oben», deduktiv, von einer vorgefassten Idee oder gar von einem ideologischen Topos geleitet, konstruieren. Es entstehen mithin Filme, die – im besten Sinne – «ideologisch obdachlos» werden.

Dass Filme wie diese, sieht man sie heute, eine Art von «Zeitzeugenschaft» für die Erinnerung an die DDR-Realität, auch an deren Diskurs-, Empfindungs- und Erfahrungswelt erlangen, wurde schon bemerkt und beschäftigt auch die Autoren in diesem Buch.

Aber gerade für den Dokumentarfilm aus der DDR hat eine explizitere und von vornherein intendierte Beziehung des Verhältnisses von Selbstbild und Gedächtnis Bedeutung. Das wird vor allem beim Blick auf Filme sichtbar, die anders als die eben erwähnten Beispiele klar im Sinne der offiziellen Ideologie politisch-didaktisch ausgerichtet waren. Schon recht früh spielt für die Selbstdefinition und Legitimierung des Staates der Rückgriff auf die Geschichte eine zentrale Rolle. Die Reihe von offiziellen Dokumentarfilmen, mit denen die gewünschte Struktur des kulturellen Gedächtnisses audiovisuell geprägt werden sollte, ist lang. Die Akzente der jeweiligen Sinnkonstruktionen haben sich die Jahrzehnte hindurch immer wieder, je nach politischen Kontexten, verschoben. Die Funktion blieb indes dieselbe: Die DDR sollte mit ihrem Gesellschaftsmodell als Vollstreckerin von historischem Sinn verstanden, entsprechend legitimiert und propagiert werden. Dafür griff man gern selbst auf die Bilderarchive zurück. So

überrascht es nicht, dass sich das Konzept der historischen Sinnstiftung mit dem Dokumentargenre «Kompilationsfilm» verband.

Einer der wichtigsten Filme und die erste epische Großproduktion in diesem Genre war Amelie und Andrew Thorndikes *DU UND MANCHER KAMERAD* (DDR 1956). Der Film präsentiert einen Längsschnitt durch die deutsche Geschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und konstruiert den Gründungsmythos der DDR. Dazu gehörte nicht allein die offizielle Sicht auf die Frage nach der Schuld an der faschistischen Diktatur, sondern gleichzeitig – als Konsequenz aus der Geschichte dargestellt – die Deklaration der DDR als historische Alternative zur Bundesrepublik. Nicht erst aus heutiger Sicht ist die Funktionalität der ideologisch-historischen Konstruktion offenbar. Fragt man danach, woraus sie einst nun aber ihre mögliche propagandistische Kraft bezogen haben mag (deren Existenz oder wirkliche Intensität kaum noch rekonstruierbar ist), so wohl daraus, dass Themen gesetzt und mit der eigenen ideologischen Perspektive besetzt werden, wie die Rolle und Verantwortung des großindustriellen Establishments bei der Etablierung des NS-Regimes, die im bundesdeutschen Diskurs der 1950er Jahre eher ausgeblendet wurden.

Diese Art der gleichsam *symbiotischen Beziehung ex negativo* zu Diskursen in der Bundesrepublik prägte die DDR-Kompilationsfilme bis zum Schluss. Es ist dabei bezeichnend, dass die eigene Position fast immer ausführlich mit historischen Argumenten propagandistisch legitimiert wurde; mit anderen Worten: Wenn es um das Verhältnis zur Bundesrepublik oder überhaupt zum Westen ging, verstand sich der Rückgriff auf eine historische Argumentation – dargestellt als «Lehre aus der deutschen Geschichte» – fast von selbst. Das gilt interessanterweise von der Zeit des Kalten Krieges, über die Phase der Entspannungspolitik bis hin zur Endzeit der DDR, von *SCHAUT AUF DIESE STADT* (DDR 1962, Karl Gass – ein Film, der den Mauerbau historisch legitimieren wollte) bis zu *ZWEI TAGE IM AUGUST – REKONSTRUKTION EINES VERBRECHENS* (DDR 1982, Karl Gass – mit einem historisierenden Kommentar, der im Kontext der DDR-Kampagne gegen die Nachrüstungspolitik des Westens zu sehen ist) und noch ganz zuletzt in Gitta Nickels *ZWEI DEUTSCHE* (DDR 1988 – ein merkwürdig ambivalenter Film, der die letzten Versuche der DDR-Außenpolitik zu begleiten scheint, sich auf Gorbatschows Entspannungspolitik einzustellen). So unterschiedlich die hier herausgegriffenen Beispiele in vieler Hinsicht sind, so benötigen sie doch alle die geschichtliche Perspektive für ihre Argumentation und berufen sich rhetorisch stets auf den *großen historischen Sinn*. Letzterer hat sich freilich immer wieder verändert, wobei die Veränderung in den Filmen selbst kaum reflektiert wird. Rückblickend ist es bemerkenswert, in welchem Maße sich in solchen mehr oder weniger

offiziösen Filmen, ungeachtet der politischen Gegensätzlichkeit und ironischerweise entgegen der gepflegten Abgrenzungskonzeption, allein durch die Fixierung auf deutsche Geschichte und auf das politische Gegenüber «Bundesrepublik» ein gesamtdeutscher Referenzrahmen zeigt.

Theoretiker des kulturellen Gedächtnisses sprechen vom «Funktionsgedächtnis»² als von einem Gedächtnistyp, an dem die Organisation von Erinnerung auf Bedürfnisse des Heute, das heißt für die Begründung oder Selbstvergewisserung des aktuellen gesellschaftlichen Selbstbildes, hervortritt. Im Grunde genommen ist alles kulturelle Erinnern in diesem Sinne immer mehr oder weniger funktionell. Kein Wunder daher, dass die Idee vom «Funktionsgedächtnis» sich wie ein roter Faden durch viele Textes dieses Bandes zieht. Das Gedächtnis als bloßer Speicher, der unterschiedslos aufbewahrt und interesselos reproduziert, ist eine Fiktion, nicht nur in Hinsicht auf die in der DDR hergestellten Erinnerungskonstrukte. An den offiziöseren DDR-Filmen lässt sich dieser Vorgang wegen der *monologischen* Natur des gesetzten Ideologierahmens, aber auch wegen der historischen Wandlungen, die zu einer auffälligen Verschiebung des monologischen Konzepts führen, lediglich besonders markant beobachten.

Selbstverständlich vollzieht sich die spätere dokumentarische Erinnerung an die DDR ebenfalls nicht außerhalb von Zeit, Raum, gesellschaftlichem Diskurs und aktuellen Interessenlagen. Insbesondere die über die «Wende» hin fortgesetzten Langzeitbeobachtungen machen die aktive *Re-Konstruktion* des Erlebten – und des Gefilmten – im Prozess der Erinnerung aus einer neuen gesellschaftlichen Situation heraus nachvollziehbar. Barbara und Winfried Junges Golzow-Filme, aber auch die späteren Wittstock-Filme von Volker Koepp (jene aus den 1990er Jahren) zeigen nicht allein die gesellschaftlichen Veränderungen, die neuen Chancen, sondern auch die biografischen Brüche und die sozialen Verwerfungen. Derartige dokumentarische Langzeitstudien lassen uns darüber hinaus an den Konflikten ihrer Protagonisten Anteil haben, an deren schwieriger, erfolgreicher oder aber erfolgloser Suche nach einem materiellen und nach einem geistigen Ort in der für sie neuen Gesellschaft. Dazu gehört, was die Figuren nun – nach dem Zusammenbruch der DDR – in der Situation der Suche nach einer erneuerten gesellschaftlichen Identität an ihrer Vergangenheit hervorheben, was ihnen nach wie vor wichtig und wertvoll erscheint, was sie verwerfen oder was sie erst jetzt zur Sprache bringen, was sie vergessen haben und was sie vergessen wollen oder auch was sie

2 Zum Konzept des Funktionsgedächtnisses vgl. Aleida Assmann / Jan Assmann: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Hg. v. Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt & Siegfried Weischenberg. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 114–140.

neu bewerten, was sie in veränderte Zusammenhänge stellen und wie sie dies tun. Gelegentlich erzählen die Filme der Golzow-Reihe auch von der Neukonzeptualisierung des filmischen Projekts selbst und des in die Filme eingeschriebenen Selbstverständnisses ihrer Macher. Das geschieht teils indirekt, da die spezifische Intertextualität des Langzeitformats Zuschauer verstärkt dazu herausfordert, frühere und spätere Haltungen, die den geistigen Standort der Filme prägen, zu vergleichen. Gelegentlich geschieht es aber auch *expressis verbis*, wenn etwa Winfried Junge früher auf Vorrat gedrehtes, aber mit Bedacht einst nicht verwendetes Material zeigt und den Sachverhalt in der Voice-over offenlegt oder wenn er die Art seiner einstigen Fragestellungen selbstironisch kommentiert.

Wenn Dokumentarfilme also Momente der Funktionsverschiebung von Erinnerungsmaterial für die Konstruktion einer neuen kulturellen Identität in der ›Post-Wende-Gesellschaft‹ erkennen lassen, so tritt dieser Zusammenhang an populären medialen Inszenierungen und Diskursen, vor allem des Fernsehens, noch deutlicher hervor. Dies trifft auf jene sogenannten ›Ostalgie-Shows‹ (die als – freilich nicht dokumentarisches – Erinnerungsformat vor einigen Jahren kurz boomten) ebenso zu wie auf die wesentlich seriöser und regelmäßig zu Jahrestagen präsentierten historischen Rückblicke. Diese Formen funktionieren mehr oder weniger intendiert immer auch als Angebot, sich der neuen gemeinsamen Identität im vereinigten Deutschland zu vergewissern, und sie konstruieren die Erinnerung gern von den Prämissen dieses ›Endes‹ her. Gelegentlich wird dabei der erinnernde Blick in die Vergangenheit zur schlichten Negativfolie für die Bedürfnisse des Heute, zu einer gut gemeinten politischen Dienstleistung im aktuellen Diskurs, die eher das Stereotyp – als eine sozialpsychologisch notwendige Größe – pflegt,³ als das genaue und detaillierte Eindringen in die einstige Erfahrungsrealität der Menschen in der DDR.

Populäre mediale Konstruktionen verlangen einfache Wertssysteme, überschaubare, meist binäre Strukturen der Argumentation und des Urteils, starke Begriffe, vor allem, wenn sie politisch wirksam sein wollen. Dies produziert jedoch auch Konfliktslagen, die nicht allein – wie für die Konstruktionen des kulturellen Gedächtnisses generell üblich – auf dem politischen Standort basieren, von dem aus erinnert wird, oder auf der Gruppen- oder Generationszugehörigkeit (dieser Gruppenunterschied von Zeitgenossen und Nachgeborenen war auch für das kulturelle Gedächtnis an die NS-Zeit in den 1960er und 70er Jahren relevant). Im Fall der Erinnerung an die DDR tritt noch eine spezifische *Erinnerungsdifferenz*

3 Vgl. Jörg Schweinitz: *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag 2006, S. 3–42.

unter den Zeitgenossen hinzu, welche andere Differenzen überlagert und überformt. Gemeint ist die Differenz zwischen denen, die das Leben in der DDR ‹von innen› erfahren, und denen, die es ‹von außen› (mehr oder weniger) wahrgenommen haben. Nicht wenige der ersten Gruppe, und zwar nahezu unabhängig davon, aus welcher Perspektive und mit welcher Haltung sie die DDR erlebten, empfinden gängige Konstruktionen des medialen Gedächtnisses häufig als zu arm, zu wenig komplex oder die eigenen, spezifischen Erfahrungen nicht wirklich treffend, teilweise auch als Blick von außen. Wenn regelmäßig Streit über die Muster des Erinnerns entbrennt, so spielt bei dieser Gruppe vielfach die Verteidigung des gelebten Lebens, des Wertes der eigenen Erfahrungen eine Rolle, und das verlangt an gewissen Punkten die Relativierung griffiger Stereotype, ruft nach mehr Komplexität. Diesen Wunsch teilen auch viele Neugierige ohne eigene unmittelbare Erfahrung des DDR-Alltags. Manchem mit Blick von außen scheint es aber eher um die Verteidigung mehr oder weniger griffiger Schemata zu gehen, auf die sich ein Gefühl von Souveränität, konsequenter Klarheit im Urteil, von moralischer Gewissheit, auch von Selbstgewissheit im Heute gründen lässt.

Einmal medial erfolgreich kommunizierte Stereotype werden nun, darin liegt ihr Wesen, als Hort der eigenen Identität verteidigt. Diese strukturelle Eigenheit trifft ebenso auf die Rudimente noch virulenter Denkmuster unterschiedlichster Färbung aus der DDR zu wie auf aktuelle mediale Gedächtnismuster. Werden Stereotype unterlaufen oder geraten sie in Konflikt mit komplexeren oder gar konkurrierenden Bildern, so schafft das – wie schon Walter Lippmann wusste – negative Gefühle.⁴ Sind die Stereotype gleichzeitig stark politisch-emotional aufgeladen oder mit dem Bewusstsein der eigenen Identität verknüpft, dann werden sie mit Hingabe verteidigt. Eine zugespitzte Diagnose der Situation, wie der kürzlich von Bundestagsvizepräsident Wolfgang Thierse in Hinsicht auf medial ausgetragene Diskurse zur DDR geäußerte Befund, ist vielleicht weniger eine präzise Beschreibung denn ein diskursives Symptom der hier skizzierten Situation:

Es ist wichtig, dass über die Lebenspraxis der Menschen nicht nur Vernichtungsurteile gesprochen werden. Jeder Versuch, genauer und differenzierter über die Geschichte der DDR zu urteilen, endet aber gegenwärtig mit einem Bannfluch gegen diejenigen, die das tun.⁵

4 Vgl. Walter Lippmann: *Die öffentliche Meinung* [amerik. 1922]. München: Rütten & Loening 1964.

5 Wolfgang Thierse: Das System ist gescheitert, nicht die Menschen. In: *Berliner Zeitung*, 9./10. April 2009, S. 5.

Wenn es mit der Eigenart des Fernsehens zusammenhängt, dass zumindest die auf Quoten bedachten Programmsegmente kaum als Orte gelten, denen in Hinsicht auf den Blick in die Geschichte, auf die kulturelle Erinnerung ein besonderer Beobachtungs- und Reflexionsreichtum zugeschrieben wird, so sind es Dokumentarfilmer, die sich solche Beobachtungen und Reflexionen – gerade in Differenz zum massenmedialen Betrieb – zum Credo gemacht haben (übrigens meist gefördert durch das öffentlich-rechtliche Fernsehen). Filmemachern wie Thomas Heise geht es um ein Jenseits aktueller Stereotype und Diskurse. In der DDR hatte er einst Filme gedreht, die Alltagsbeobachtungen festhielten, welche nicht ins offizielle Selbstbild des Staates passten, Filme, die ausnahmslos verboten wurden. Sieht man sie heute, so wirken Arbeiten wie *DAS HAUS* (DDR 1984) nachgerade als Katalysatoren einer unverstellten Erinnerung an Wünsche, Gesten, Sprachmuster, rollengebundene Kommunikationsstrategien in einer Zeit der Stagnation. Man begegnet zudem auch Menschen, die kaum irgendwo sonst im DDR-Film als bildwürdig galten, so etwa in der Arbeit mit dem sprechenden Titel *WOZU DENN ÜBER DIESE LEUTE EINEN FILM?* (DDR 1980). Die Affinität zur Beobachtung mehr oder weniger ephemerer Phänomene des Alltags auch solcher Menschen, die als randständig und nicht repräsentativ oder als Gegner der Gesellschaft galten, hat sich Heise bewahrt. Auch seine neueren Filme bauen nicht auf medial vorgespurte Schemata, sondern breiten teils quer dazu stehende Beobachtungen aus und unterlaufen gängige Denkmuster. Das betrifft auch jene Arbeiten, die Erinnerungen an Lebenssituationen in der DDR und Beobachtungen des Wandels von Lebenssituationen in der Post-Wende-Zeit thematisieren. Sie tun dies meist über die Begleitung von kleineren Gruppen – etwa im *STAU*-Projekt (D 1992; 2000; 2007), in *EISENZEIT* (D 1991) oder in *VATERLAND* (D 2002) – aber auch einzelner Menschen wie in *BARLUSCHKE – PSYCHOGRAMM EINES SPIONS* (D 1997). Selbstverständlich sind auch diese Filme Konstrukte, aber sie funktionieren anders als die gängigen. Sie beobachten mit anderem Interesse andere Aspekte der gesellschaftlichen Realität und der kulturellen Imaginationen. Und sie reflektieren, teils implizit, teils explizit, auf dekonstruktive Weise übliche Denkstrukturen, die aktuelle Diskurse, aber auch kulturelle Erinnerungen prägen. Gelegentlich ernten sie – wie die *STAU*-Trilogie – gereizte Reaktionen. So etwa den ebenso unzutreffenden wie häufig wiederholten Vorwurf der Standpunktlosigkeit, weil sie sich mehr für das ›Gewordensein‹ der Figuren und die Erforschung von gesellschaftlichen und individuellen Hintergründen interessieren als für rasches Etikettieren und Ablegen – Reaktionen, die davon zeugen, wie sehr gerade solche Abweichungen von typischen Darstellungs- und Deutungsmustern zu irritieren vermögen.

Der hier vorgelegte Band beschäftigt sich mit Dokumentarfilmen aus und über die DDR, aber auch über die gesellschaftlichen Entwicklungen nach der DDR. Die Autorinnen und Autoren interessieren sich unter anderem für jene DDR-Filme, die – wie etwa die Kompilationsfilme der Thorndikes – selbst schon historisch argumentieren oder die – wie die Langzeitstudien – als Projekte filmischer Geschichtsschreibung angelegt waren. Außerdem geht es um Dokumentarfilme, die sich heute als historische Quelle – im eingangs beschriebenen Sinne – anbieten, um den Umgang mit ihnen, um die Art ihres (potenziellen) Werts für das kulturelle Gedächtnis zur DDR. In diesem Kontext hält der Band auch einen Seitenblick auf die museale Sammlungstätigkeit bereit. Und schließlich soll es, wie schon mit Blick auf Thomas Heises Arbeiten angemerkt, um Filme gehen, die – nach 1990 entstanden – auf die DDR zurückblicken, also selbst historische Konstruktions- und Reflexionsarbeit leisten.

Die filmhistorische Arbeit steht dabei selbst vor ganz ähnlichen Herausforderungen wie der um kritische Erinnerung bemühte Dokumentarfilm. Denn wie die untersuchten Dokumentarfilme hat auch sie Anteil am kulturellen Gedächtnis, bewegt sie sich zwischen kritischem (auch ästhetisch-kritischem) Urteil, zwischen der Formulierung von Thesen, die vor dem Hintergrund der Maximen des gesellschaftlichen Heute gebildet werden, und dem Streben nach Historizität der Kriterien, nach Komplexität, Reichtum und Genauigkeit der Darstellung. Dabei ist sie auf besondere Weise mit einem Problem konfrontiert, das der Theoretiker des kollektiven Gedächtnisses, Maurice Halbwachs, als Bedingung jeder Art von Geschichtsschreibung benennt. Letztere beginne stets erst dort, wo das lebendige Gedächtnis ende:

Die eigentliche Vergangenheit ist für die Historie das, was nicht mehr einbegriffen ist in den Bereich, in den sich noch das Denken aktueller Gruppen erstreckt. Es scheint, daß sie warten muß, bis die alten Gruppen erloschen sind, damit sie sich damit beschäftigen kann, das Bild und die Abfolge der Fakten festzulegen, die sie allein zu bewahren in der Lage ist.⁶

Man muss sich die hier anklingende ‹reine› Vorstellung von objektivierter Geschichtsschreibung nicht zu eigen machen, um anzuerkennen, dass es eines ‹Erkaltungsprozesses› bedarf, bevor ein nüchterner historischer Blick die Oberhand zu gewinnen vermag, der die untersuchten Vorgänge mit Distanz und abgeklärt betrachtet, abgelöst von unmittelbaren Konfliktkonstellationen aktueller Auseinandersetzungen und der nachträglichen

6 Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis* [frz. 1950]. Frankfurt a.M.: Fischer 1985, S. 103. Vgl. auch Jan Assman: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1997, S. 42–45.

Kämpfe einstiger Protagonisten. Ein Buch wie etwa Karl Schlögl's *Terror und Traum* über das Jahr 1937 im stalinistischen Moskau, das die Vorgänge von einer souveränen Metaposition her erzählt, ist kaum denkbar ohne diese inzwischen eingetretene historische Distanz.⁷

Obschon zum 'abgeschlossenen Sammelgebiet' geworden, scheint der Prozess in Hinsicht auf vieles in der DDR-Geschichte längst noch nicht so weit fortgeschritten, dass der Blick zurück bereits als abgeklärte Variante von Historie erfolgen könnte. Dennoch war es ein Anliegen für die Initiatoren des vorliegenden Bandes, Impulse zu stiften für eine genaue, komplexere Untersuchung, die Schritt für Schritt heraustritt aus zwei gleichermaßen unbefriedigenden latenten (Re-)Konstruktionsweisen von DDR-Dokumentarfilmgeschichte. Gemeint ist einerseits das bloße Fakten- und Datensammeln, verbunden mit dem einfachen Fortschreiben der Erzählungen (und nicht selten auch Mythen) der Zeitgenossen, der Beteiligten etwa über die endlosen Kämpfe mit den Instanzen der Filmpolitik. Andererseits ist jene ideologiekritische Analyse gemeint, die an ihrem Material vor allem die (kaum überraschende) ideologische Prägung – etwa auch der Gedächtniskonstruktion – fixiert, um es als Produkt eines falschen Bewusstseins und der propagandistischen Verzeichnung kenntlich zu machen und damit *ad acta* zu legen. Was den Herausgebern dieses Bandes wesentlich erscheint, ist ein komplexerer Referenzrahmen, das Hinarbeiten auf eine analytische Metaposition, die dazu anregt, Fragen an den Gegenstand zu stellen, welche über die beiden beschriebenen basalen Aspekte und auch über eine rein DDR-bezogene Betrachtung hinausweisen. Etwa solche wie: Auf welche Weise reflektieren angesichts der festgestellten symbiotischen Situation DDR-Dokumentarfilme zum Beispiel in den 1950er Jahren welche weißen Flecken des Erinnerungsdiskurses im Westen? Oder: Wurden in und mit den Filmen Konflikte zwischen Tradition und Innovation im Zeichen von kulturellen Modernisierungsprozessen ausgetragen oder überbrückt? Auch Fragen nach der Positionierung im internationalen Diskurs drängen sich auf: Welche Einflüsse und Resonanzen haben DDR-Dokumentarfilme im Westen oder auch in der sogenannten Dritten Welt gehabt? Falls es zum Beispiel den mit einer Art DDR-Sendungsbewusstsein hergestellten Agitationsfilmen von Heynowski & Scheumann (nicht nur zu deutschen Themen, sondern auch zu Vietnam/Kambodscha, Chile) gelungen ist, dort Resonanz auszulösen, dann bei wem und worin bestand diese? Was interessierte zum Beispiel auf inter-

7 Karl Schlögl: *Terror und Traum. Moskau 1937*. München: Hanser 2008. Vgl. dazu ein Interview, geführt von Joachim Güntner: Kein Stalinismus ohne Kälte. Ein Gespräch mit dem Historiker Karl Schlögl über Moskauer Erfahrungen und eine sachgerechte Geschichtsschreibung. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 7./8. März 2009, S. B 2.

nationalen Festivals an welchen DDR-Dokumentarfilmen? Auch der Blick auf den Film als ästhetisches Artefakt sollte nicht vernachlässigt werden: Wie reflektiert sich der internationale Wandel von ästhetischen Konzepten des Dokumentarischen in diesen Filmen? Existierten ästhetische Leistungen, die über die ostdeutschen Grenzen hinaus auf das Metier einwirkten? Aber auch: Welche Bild- und Erzählstrukturen einzelner Filme gab es, die es einem eher inoffiziellen Bewusstsein in der DDR auch im ästhetischen Gegensatz zu den damals herrschenden Erwartungen ermöglichte, daran anzuschließen?

Die Herausgeber dieses Bandes sind sich bewusst, dass längst noch nicht durchgängig diese Art von Metaposition errungen werden konnte und auch kaum alle hier beispielhaft formulierten Aspekte und Fragen aufgegriffen und beantwortet werden konnten. Der vorliegende Band will jedoch ein Schritt in dieser Richtung sein. Den Anstoß gab ein Master-Seminar an der Ruhr-Universität Bochum, das zwei der Herausgeber, Hilde Hoffmann und Jörg Schweinitz, im Jahr 2006 zum Dokumentarfilm in der DDR unter dem Titel «Selbstbilder, Gedächtnisbilder» gehalten haben. Der von der Defa-Stiftung unterstützte Kurs, bei dem eine Reihe von Filmen gesichtet und teils mit den Filmemachern diskutiert sowie historisch bearbeitet werden konnte, hatte eine außerordentlich hohe Resonanz bei den Studierenden, die überwiegend das erste Mal mit DDR-Dokumentarfilmen in Berührung kamen. Unter diesem Eindruck reifte gemeinsam mit Tobias Ebbrecht der Entschluss zu unserem Band. Nachdem wir eine Reihe von Autorinnen und Autoren als Beitragende angesprochen hatten, entfaltete sich eine Dynamik des Interesses, die diesen Sammelband entstehen ließ. So, wie er nun vorliegt, geht er mit seiner Reichhaltigkeit und Vielfalt weit über die ursprüngliche Intention hinaus.

Dennoch: Das Buch bekennt sich zum Fragmentarischen und vermeidet jeden Anspruch, eine neue Dokumentarfilmgeschichte der DDR zu präsentieren oder auch nur Umfassendes und Systematisches, gar Abschließendes über den Dokumentarfilm in der DDR und über die DDR mitzuteilen und sämtlichen Aspekten von Erinnerung und kulturellem Gedächtnis Rechnung zu tragen. Zahlreiche weiße Flecken auch in diesem Feld sind den Herausgebern ebenso bewusst wie das Offenbleiben mancher der eben gestellten Fragen. Selbst die Bandbreite der methodischen, historischen und persönlichen Zugänge ist nicht allein dem angestrebten Pluralismus geschuldet (eine Art der Vielfalt, die der Zugehörigkeit der Schreibenden zu verschiedenen Generationen und ihre Ausstattung mit ost- und mit westdeutschen oder mit anderen «Wurzeln» ist freilich besonders gewollt), sie begründet sich auch damit, dass hinter dem Band eben kein einheitliches, systematisch betriebenes Forschungsprojekt steht.

Das Selbstverständnis des Buches zielt darauf, sein Feld in Augenschein zu nehmen, es im Umriss zu vermessen, an Fallbeispielen auf dessen Vieltätigkeit hinzuweisen, Themen und Fragestellungen aufzuwerfen, Ergebnisse zu präsentieren, aber auch Schwächen im gegenwärtigen Stand des Diskurses erkennbar zu machen und Kritik herauszufordern: Wir möchten auf diese Weise die Debatte und die Lust an der weiterführenden Forschung schüren und künftige Forschungsprojekte anregen.

Nun erscheint der Band im Umkreis des zwanzigsten Jahrestags des Mauerfalls, einem Datum, das weithin zu medialen Rückblicken und zur kollektiven Erinnerung herausfordert. Die Herausgeber haben die Hoffnung, der Band möge dazu einen eigenen Beitrag leisten und gleichzeitig zur Reflexion über das Erinnern und dessen Eigenheiten anregen.

Jörg Schweinitz, Hilde Hoffmann, Tobias Ebbrecht, im Mai 2009

Dank

Für die Bereitstellung von Filmmaterial danken wir dem Progress-Filmverleih, defa spektrum sowie der Hochschule für Film und Fernsehen «Konrad Wolf».

Was von der DDR übrig bleibt: Erinnerungssplitter und Reflexionen

Klaus Kreimeier

Gedämpfte Töne, Wortsplitter, halbe Sätze, kaum ein Lachen Über einige Filme von Jürgen Böttcher

Es ist Nacht über dem Marx-Engels-Forum in Berlin-Mitte. Spitzes Licht fällt auf das Denkmal im Hintergrund und modelliert die glatt polierten Konturen der überlebensgroßen Gestalten. Davor, mit dem Rücken zum Zuschauer sitzend, bearbeitet der Schlagzeuger Günter Sommer Drum-Set, Bongos, Kesselpauke und Becken. Mit dem Saxophon wandert Dietmar Diesner bedächtigen Schritts auf und ab, lässt in einem tiefen, zerdehnten Ton seine Improvisation ausklingen. Sommer legt sacht seine Hand auf das vibrierende Becken. Stille, effektiv langsame Abblende. Der Film könnte nun zu Ende sein. Aber er ist nicht ganz zu Ende. Noch einmal Aufblende: die Trommel ist jetzt nah zu sehen, auch die Hände von Sommer, der jetzt einen Wirbel schlägt, der Wirbel wird heftiger, zorniger, durchschnitten vom metallischen Peitschen des Beckens, geht dann über in einen moderaten, aber noch immer beunruhigten Rhythmus, der die Abblende überlebt und nun unter dem Nachspann weiterläuft. Es sind dies die bis heute letzten Filmbilder des Dokumentarfilmers Jürgen Böttcher, KONZERT IM FREIEN heißt der Film, er entstand 2001.

Es gibt Unglücksrabben – und es gibt tragische Fälle in der deutschen Filmgeschichte. Bei Jürgen Böttcher zögert man, ihn der einen oder der anderen Gruppe zuzurechnen. Tragik ist unaufhebbar, auch glückliche Wendungen in einer Biografie korrigieren nicht ihre Verlaufsform, hellen ihren dunklen Grundton nicht auf. Blickt man auf Böttchers Werkbiografie als Filmemacher, so scheint es auch keine «glückliche Wendung» gegeben zu haben – die deutsche Wende von 1989 war es offenbar nicht: seinen weit über 40 Filmen, die in der DDR entstanden, folgen nur noch zwei, nachdem die Mauer fiel. Es sieht so aus, als verliere sich da eine Spur, oder: als verwische jemand zögernd die Zeichen, die er einmal gesetzt hat und denen er nicht mehr traut.

«Warum ist Herr B. unglücklich?» fragte Kraft Wetzel, nachdem Böttcher im Rahmen des Internationalen Dokumentarfilmfestivals Leipzig im Jahr 2000 eine Retrospektive gewidmet worden war:

Was will einer mehr? Könnte Jürgen Böttcher [...] nicht zufrieden sein mit so viel Anerkennung? Doch in Leipzig reagierte er in den Gesprächen mit dem

Publikum auf jeden Anflug von Kritik gereizt und heftig. Freunden gegenüber, die ihn beschwichtigen wollten, ihm zu Gelassenheit, Souveränität und Coolness rieten, zeigte er sich ungehalten. Warum ist dieser Mann so unglücklich?¹

Als Maler wurde Jürgen Böttcher (alias Strawalde) einst von der SED als ‹Formalist› gescholten und aus dem Verband Bildender Künstler ausgeschlossen:

Ein Bild wie *Die Beweinung* (1958), das ich mit 27 Jahren malte, wo mein Kriegserlebnis und der Tod meines Bruders verarbeitet werden, das haben die mir um die Ohren gehauen, nie ausgestellt und gesagt, das sei Formalismus. Dabei ist es ein ganz realistisches Bild. Jetzt ist es im Besitz der Nationalgalerie und hing ein halbes Jahr in der Neuen Nationalgalerie neben Max Beckmann.²

In den Galerien und Museen der westlichen Welt machte dieser Künstler aus dem ‹anderen Deutschland› eine nachgerade unaufhaltsame Karriere. Seine Bilder hängen heute in der Berliner Nationalgalerie und im Reichstagsgebäude, im Dresdener Albertinum und im Kölner Museum Ludwig, in der Bibliothèque Nationale de France und in der Boston Public Library. Ist das nun eine glückliche Fügung, die im Leben eines Unglücksraben für Genugtuung nach erlittener Drangsal sorgt? Vielleicht.

Doch der Schatten des Tragischen bleibt, wenn man bedenkt, dass Böttcher einer vielfach gebeutelten, im Krieg traumatisierten, in der DDR geängelt Generation angehört. Als Deutschland in Trümmern lag, war er vierzehn und hatte schon die Angst, den Hass, die Wut kennen gelernt:

[...] der Vater fort, der Bruder fort, Truppentransporte, das Radio mit hysterischen Sondermeldungen und schrecklichen Schlagern [...], Gefangenentransporte, viele Trauerkleider, das Begräbnis des toten Bruders, die Häuser des Dorfes zerschossen, viele Tote auf den Wiesen, auf denen wir gespielt hatten.³

Als die Mauer fiel, war er fast sechzig und sein Vorrat an Illusionen vermutlich verbraucht.

Ein Kameranäher über eine eintönige Heidelandschaft irgendwo bei Berlin, eine Abraumhalde, Gestrüpp und ockerfarbener Sand unter grauem Himmel. Wenn die Kamera zum Stillstand kommt, blickt sie auf Schrott, Teile von Betonplatten, Eisenträger, Müll einer verkorksten Epoche. Von

- 1 Kraft Wetzel: Warum ist Herr B. unglücklich? In: *Freitag*, Nr. 45, 3. Nov. 2000.
- 2 Reinhardt, Bernd: Man spürt eine gewisse Lücke. Der Regisseur Jürgen Böttcher und sein Film KONZERT IM FREIEN. In: *World Socialist Web Site*; <http://www.wsws.org/de/2001/apr2001/ber8-a07.shtml>.
- 3 Jürgen Böttcher: Zu meinem Film STARS. In: Hermann Herlinghaus (Hrsg.): *Dokumentaristen der Welt in den Kämpfen unserer Zeit. Selbstzeugnisse aus zwei Jahrzehnten (1960-1981)*. Berlin (DDR): Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1982, S. 408–416, hier S. 411.

nahen über halbnah zu halbtotale Einstellungen: bemalte und beschriftete Betonteile, die sich jetzt als Reste der Berliner Mauer zu erkennen geben, teils übereinander getürmt, wie achtlos in die Landschaft gewürfelt und vergessen (Abb. 1). Das Gezwitscher eines Vogels, das Geräusch eines fernen Flugzeugs, die Vibrationen der Stille. Nach gut zwei Minuten das Titelinser. Dies ist der Anfang von Jürgen Böttchers vorletztem Film *DIE MAUER*, entstanden 1989/90.

Aus Sicht der Reporter, der aktuellen Berichterstatte und Fernsehdocumentaristen hat dieser Film keine Konzeption. Wer für das Fernsehen filmt, beobachtet die ‚Wirklichkeit‘ nach Maßgabe einer präfabrizierten Struktur, in die er ihre Teilaspekte einfügen kann, um sie für sich selbst beherrschbar und für die Fernsehzuschauer ‚übersichtlich‘ und ‚verständlich‘ zu machen. Je dynamischer die Wirklichkeit, je heftiger ihre Spannungsbögen, desto rigider das Konzept: Es soll ja Hilfe leisten in einer schwer durchschaubaren Welt voller unerhörter Begebenheiten.

Jürgen Böttcher hat kein solches ‚Konzept‘. Die Öffnung der Mauer ist eine unerhörte Begebenheit, die seine Beobachtungsgabe stimuliert, seine Sinne schärft und sie auf Wanderschaft schickt. Gemeinsam mit seinem Kameramann Thomas Plenert streift er durch ein Terrain, das mit Wirklichkeit vollgestopft ist, aber unreal scheint, ein Traumgelände, randscharf herausgeschnitten aus dem Gang der Dinge. Böttcher sammelt, und es ist seine Sammlerobsession, die den Fluss, den Rhythmus, die Vernetzung der Bilder steuert (Abb. 2).

Ein Sammler unter Sammlern: auch die ‚Mauerspechte‘, jene sonderbaren Leute, die in den Tagen und Wochen nach der Maueröffnung mit meist unzulänglichem Gerät das steinerne Ungetüm bearbeiten, beginnen als Sammler, bis viele entdecken, dass man aus der allgemeinen Sammelleidenschaft ein Geschäft mit Souvenirs machen kann. Erinnerungen verhalten sich zu Souvenirs wie das kollektive Gedächtnis zur Nippesvitrine – was sie verbindet, ist die Obsession. Nur: Souvenirs drängen auf den

1–2 Gesammelte Bilder





3 Lauscherin am ‹Schutzwall›



4 Wachhabende im stillgelegten Untergrund-S-Bahnhof Potsdamer Platz

Markt, ihr Gegenwert wird in klingender Münze gemessen. Erinnerungen sind unveräußerlich – wie die Bilder und Klänge, denen sie eingeschrieben sind.

Böttcher beobachtet eine Frau, die angestrengt ihr Ohr an die Mauer hält, eine Lauscherin an der Wand, die Geräusche sammelt: das Klopfen der Mauerspechte auf der anderen, östlichen Seite, wo die Mauer einmal ‹Schutzwall› hieß (Abb. 3). In den Katakomben des stillgelegten S-Bahnhofs Potsdamer Platz, zwischen rohen Betonwänden und Wasserlachen, findet Böttcher verstörende Wandzeichnungen, und er stellt zwei Wachhabende vor die Kamera, die bereitwillig ins Objektiv blicken, lange und wortlos (Abb. 4).

Genau genommen gibt es im Kino immer zwei Blickrichtungen: den Blick des Zuschauers auf die Leinwand und die Blicke, mit denen die Menschen auf der Leinwand uns, die Zuschauer, anschauen könnten, wenn es ihnen die Konventionen des Erzählkinos erlauben würden. Jürgen Böttcher erlaubt es ihnen nicht nur, sondern fordert sie dazu heraus, den Blick in das Objektiv lange zu halten.

«Wäre es nicht an der Zeit», fragt Kraft Wetzels, «das alte Spiel von Heldenverehrung und Vätermord abzubrechen? Reine Helden auf Sockeln: Die brauchen wir doch nicht mehr.»⁴ Es trifft wohl zu, dass Böttcher zu oft auf den Sockel gehoben und wieder heruntergezerrt wurde.

Nur ein Jahr liegt zwischen seinem ersten Film nach dem Studium an der Hochschule für Film und Fernsehen, *DREI VON VIELEN* (DDR 1961), der alsbald verboten wurde, weil die hier porträtierten jungen Arbeiter, Freunde Böttchers, für die Kustoden des Parteigeschmacks ein allzu lockeres und unangepasstes Leben führten, und der Auftragsarbeit *OFENBAUER* (DDR 1962), mit dem sich Böttcher als Angestellter des staatlichen

4 Wetzels, a.a.o.

DEFA-Dokumentarfilmstudios bewährte und für die ‹Hall of Fame› der offiziellen DDR-Filmgeschichtsschreibung aus der Feder von Horst Knietsch empfahl: ‹Hier war in einem mitreißenden Dokumentarbericht eine Heldentat aus den Augusttagen des Jahres 1962 im Eisenhüttenkombinat Ost aufgezeichnet›⁵ – eine herkulische Plackerei, bei der ein 2000 Tonnen schwerer Hochofen um 18 Meter verschoben werden musste und dabei die Ausfallzeit halbiert, also eine ‹sozialistische Bestleistung› erzielt wurde.

Vier Jahre und sieben kurze Filme später aber war schon wieder alles aus: Nach dem 11. Plenum des SED-Zentralkomitees im Dezember 1965, das eine nahezu komplette Jahresproduktion der DEFA mit dem Bannstrahl traf, wurde auch Böttchers einziger Spielfilm, *JAHRGANG 45* (DDR 1966), verboten, eine berührende Liebeserklärung an die Generation der damals Zwanzigjährigen, die sich, von Staat und Partei umzingelt, ihre kleinen Fluchtwege freizuschaukeln, ihren Anspruch auf individuelles Glück zu bewahren sucht. Als ‹nihilistisch und skeptizistisch› rügte die Partei, was für Böttcher nicht zuletzt Suche nach einer eigenen Handschrift, Stilexperiment und kunstvolles Spiel mit dem ‹unverfälschten Augenblick› war: eine Hommage in Schwarzweiß an den Neorealismus Rossellinis und de Sicas, ein Gruß an die französische Nouvelle Vague und ein verstohlener Wink über die Grenze an die Adresse jener jungen westdeutschen Kollegen, die 1965 ihre ersten Spielfilme drehten.

‹Das Verhältnis von persönlichem Glück und gesellschaftlichem Wohl› sei ein Problem, das ihn immer sehr beschäftigt habe, schreibt Jürgen Böttcher 1966 einleitend in einem Aufsatz, den er seinem Film *STARS* gewidmet hat.⁶ Das klingt nach Besinnungsaufsatz, umschreibt aber das Kernproblem der realsozialistischen Gesellschaft und ihres Selbstbilds; die Konsequenz des Dokumentaristen:

Mich interessiert [...] vor allem eine Art Synthese von persönlicher und gesellschaftlicher Dokumentation. Ich möchte gern einmal Filme realisieren, die zusammen mit der gesellschaftlichen Wahrheit besondere individuelle Impulse ausstrahlen, wie wir es von lebendigen, ehrlichen Autobiographien kennen.⁷

Hätte Böttcher es sich leicht gemacht und den Erwartungen der Parteioberen (oder des Fernsehens) entsprechen wollen, hätte er das schwierige Verhältnis von individuellem Glück und gesellschaftlichem Wohl in klug formulierte Worte fassen und die Synthese in den Kommentar hinein

5 Horst Knietsch: *Film gestern und heute*. 3. Aufl. Leipzig/Jena/Berlin: Urania Verlag 1967, S. 450.

6 Böttcher, a.a.O., S. 408.

7 Böttcher, a.a.O., S. 412.

schreiben können. Böttcher hat es sich nicht leicht gemacht. Er hat versucht – ähnlich wie in der Bundesrepublik jener Zeit sein Kollege Klaus Wildenhahn, wie Chris Marker, Jean Rouch und das Cinéma Vérité in Frankreich –, das Vertrauen der Menschen vor der Kamera zu gewinnen und sie zum Sprechen zu ermuntern: zum rückhaltlosen Sprechen über sich selbst.

Gewiss: Diese «neue komplizierte Ebene»⁸ türmt neue Probleme auf. Die Parteiliker behandeln sie ideologisch: In *STARS* (DDR 1963) muss Böttcher auf eine Szene verzichten, in der eine Gruppe von Arbeiterinnen den Vorhaltungen ihrer Brigadierin entschieden widerspricht. Aus der Sicht der Parteiliker, die an der Abschaffung der Klassen auf dem Weg in die kommunistische Gesellschaft arbeiten, wird dieser Widerspruch im Film nicht «aufgelöst». Der Zuschauer wird mit ihm allein gelassen, er muss sich weiter an ihm abarbeiten. Das könnte, meinen die Parteiliker, seiner Erziehung zu einer allseits entwickelten sozialistischen Persönlichkeit abträglich sein.

Böttcher definiert die Probleme anders. «Die gegenseitige Durchdringung der Ansprüche auf Vorherrschaft von Bild und Originalton innerhalb eines Films steht für eine tiefere Dialektik.»⁹ Um diese Dialektik geht es ihm, sie will er filmisch in Bewegung setzen – dabei wachsam für den gesellschaftlichen Diskurs und empfänglich für den individuellen Anspruch auf Glück. Exemplarisch wird ihm dies in *WÄSCHERINNEN* (DDR 1972) gelingen. Hier reden junge Arbeiterinnen über ihren Alltag, ihren Beruf, über die Liebe, über das Quäntchen Glück, das sie sich vom Leben erhoffen – und warum ihnen dieses Quäntchen stets entwischt.

Zwölf Jahre nach den *WÄSCHERINNEN* gelingt Böttcher mit *RANGIERER* (DDR 1984) fast so etwas wie *film pur*: ein Stück absoluter Kunst, das seine ästhetische Energie freilich aus der Beharrlichkeit des dokumentarischen Blicks gewinnt. Er dreht, wieder mit Thomas Plenert, auf dem größten Rangierbahnhof der DDR, in Dresden-Friedrichstadt. Eine «Arbeitswelt», die Tag und Nacht von den Arbeitern Präzision, körperlichen Einsatz und Reaktionsvermögen verlangt. Plenert dreht schwarzweiß, auf besonders lichtempfindlichem Material, um in den Nachtszenen bei spärlicher Beleuchtung die wie von Geisterhand bewegten Güterzüge, die Handgriffe der Arbeiter beim Koppeln und Entkoppeln der Waggons einzufangen. Im visuellen Bereich verlagert sich Böttchers Aufmerksamkeit von der einzelnen Einstellung auf den «sinfonischen», aus dem Sujet entwickelten Rhythmus der Montage. Die Dialektik von Bild und Originalton, ihr Kampf um

8 Böttcher, a.a.O., S. 413.

9 Böttcher, a.a.O., S. 413.