

«Am Rande der Geschichte, wie man so sagt»

Fragmente aus dem wiedervereinigten Deutschland in den Langzeitdokumentarfilmen NEUES IN WITTSTOCK, KATRINS HÜTTE und STAU – JETZT GEHT'S LOS

Marian Petraitis

Die vom Rundfunk Berlin Brandenburg produzierte und 2009 erstmals in der ARD ausgestrahlte Jahresschau 60 x DEUTSCHLAND zeichnet in 15-minütigen Episoden die Chronik von 60 Jahren deutsch-deutscher Geschichte. Selbsterklärtes Anliegen ist es, die Geschichte ab 1949 in ein zugängliches und informatives Format zu übersetzen, die «wichtigsten Ereignisse und die spezifische Atmosphäre eines Jahres in einer Viertelstunde verständlich zu machen».¹ Entsprechend empfiehlt das Bundesamt für politische Bildung 60 x DEUTSCHLAND mit dem Slogan «Fernsehen macht Geschichte» als besonders geeignet zur didaktischen Anwendung. Die einzelnen Episoden führen entlang von einschneidenden Ereignissen eines jeden Jahres; mit Archivaufnahmen (zumeist Nachrichtenbeiträge der Zeit), jeweils eingeordnet von «talking heads» und einer erklärenden Voice-over, zeigen sie sich einer Makroperspektive auf das Land verpflichtet. Gerahmt werden die Episoden durch die Moderatorin Sandra Maischberger, die jeweils zu Beginn und Ende das Jahr aus einer gegenwärtigen Perspektive in den Gesamtkontext deutscher Geschichte stellt.

1992 wird zu einem unheilvollen Jahr erklärt, sei «im Rückblick wohl das schwierigste Jahr seit der Wiedervereinigung», getragen von

1 <http://www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/196948/sezchzig-mal-deutschland-fernsehen-macht-geschichte>.

einer «unheilvollen Atmosphäre» vor allem im Osten Deutschlands, der sich im Umbruch auch der «Kälte der Marktwirtschaft» stellen müsse, so Maischberger. «Etwas kühl, jedenfalls sehr technisch» sei auch der «Sound der Zeit», und so eröffnet die Episode den Blick auf das Jahr 1992 mit feiernden Techno-Jüngern unter aufgesetzten Gasmasken. Weitere Ereignisse werden zu einer kausalen Reihe verknüpft und entsprechend bebildert: Die Akten der Stasi werden in der «Gauck-Behörde» zur Einsicht geöffnet, Erich Honecker wird nach Deutschland ausgeliefert und der Prozess gemacht. Es wächst der Andrang von Asylsuchenden, vor allem durch den Zusammenbruch des Ostblocks und des ehemaligen Jugoslawien, so ein Nachrichtenbeitrag, der Gedränge vor den Aufnahmestellen zeigt. Die Bundesregierung streitet um eine Regelung in der Asylpolitik, die in einem verschärften Aufnahmegesetz mündet, das die Ausweisung erleichtern soll. Die fremdenfeindliche Stimmung gipfelt in den rassistischen Krawallen von Rostock-Lichtenhagen, auf die die Jahreschronik als dunkler «Höhepunkt» hinausläuft. Bilder des brennenden Sonnenblumenhauses und Randalierende mit Hitlergruß sind zu sehen, die zum Sinnbild für eine neue Dimension rechter Gewalt in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg werden. Als Gegenbilder montiert die Jahreschau Demonstrationen gegen Fremdenfeindlichkeit in Berlin und München.

Die drei Dokumentarfilme NEUES IN WITTSTOCK (Volker Koepp, D 1992), KATRINS HÜTTE (Joachim Tschirner, D 1992) und STAU – JETZT GEHT'S LOS (Thomas Heise, D 1992), denen sich dieser Artikel widmet, wählen einen gänzlich anderen Zugang als 60 x DEUTSCHLAND: Sie emanzipieren sich von einer kausalen, faktischen Geschichtsschreibung über das wiedervereinigte Deutschland, erzählen vielmehr vom Alltag an den «Rändern der Geschichte». Die drei Filme sind Teile von langjährigen Dokumentarfilmprojekten, und sie eignen sich aufgrund ihrer *Langzeitigkeit* besonders für eine alternative Form der Geschichtsschreibung.²

KATRINS HÜTTE von Joachim Tschirner ist der dritte und Volker Koepps NEUES IN WITTSTOCK bereits der sechste Teil von Projekten, die sich, damals noch in der DDR, ihren Protagonistinnen zuwenden; Tschirner beginnt die Reihe mit KATRIN (DDR 1986), Koepp mit MÄDCHEN IN WITTSTOCK (DDR 1975). Die beiden Filme von 1992 greifen nicht nur retrospektiv den gesellschaftlichen Umbruch

2 Zu den theoretischen Implikationen der im Englischen *longitudinal documentaries* genannten Filme vgl. Kilborn (2010).

nach dem Mauerfall auf, sondern verlängern ihn zeitlich und in seinen Auswirkungen in die Biografien der Akteurinnen. Sie ermöglichen damit eine weniger hegemoniale Perspektive auf die Zeit nach der Wiedervereinigung, die aus dem Alltag heraus über die Entwicklungen erzählt und mit den Protagonisten einen «Blick aus dem Inneren» auf Geschichte ermöglicht. So hält Richard Kilborn in Zusammenhang mit der Chronik der «Kinder von Golzow» (Winfried und Barbara Junge, DDR/D 1961–2007) – dem wohl bekanntesten Langzeitprojekt³ – fest:

Wahrscheinlich besteht die Einzigartigkeit von DIE KINDER VON GOLZOW gerade darin, dass [...] die Art, wie die einzelnen Menschen vor der Kamera das Zeitgeschehen erlebt haben, gleichzeitig aus der heutigen und aus einer nicht-retrospektiven vergangenen Perspektive gezeigt werden kann, wodurch eine spezifische Form filmischer Zeugenschaft entsteht. (Kilborn 2009, 248).

Diese Form der filmischen Zeugenschaft ermöglicht einen Zugang zur deutschen Geschichte, der sich gleichsam als Geschichtsschreibung «von unten» und Geschichtsschreibung «von innen» beschreiben lässt. Derartige Projekte erzählen weniger über die DDR (im Sinne eines retrospektiven Blickes von außen), sondern vielmehr mit ihren Protagonistinnen über die Auswirkungen der Ereignisse auf deren Alltag. In diesem *bottom-up*-Verfahren finden die Filme eigene, inoffizielle Bilder für ein wiedervereinigtes Land; Fragmente und Schlaglichter, die nicht zu einem kausalen, in sich geschlossenen Narrativ zusammenfinden, aber als Geschichtsmosaik einen Blick auf die Zeit bieten und Geschichte von den Rändern her über die Randständigen und mit ihnen schreiben.

Wittstock: Die Musealisierung des Ostens

Für den WITTSTOCK-Zyklus begleitet Volker Koepp von 1974 bis 1997 eine Gruppe von Textilarbeiterinnen in der brandenburgischen Kleinstadt. MÄDCHEN IN WITTSTOCK – der erste von sieben Teilen – war als ein von der DEFA in Auftrag gegebenes Loblied auf den Sozialismus

3 Die Chronik von Barbara und Winfried Junge widmet sich ab 1961 einer Schulklasse in einem brandenburgischen Dorf im Oderbruch. Bis in das Jahr 2007 hinein, also in 46 Jahren Projektzeit, entstanden 20 Einzelfilme, die als Chronik zum bis dato umfangreichsten Langzeitprojekt der Filmgeschichte wurde und ihre Protagonisten vom Kindes- bis ins hohe Erwachsenenalter begleitet.

geplant; nah am Volk, das heißt nah am Arbeiter. Koepf selbst ordnet das Projekt gleich zu Beginn des ersten Teils anders ein: «Die Stadt liegt abgelegen. Am Rande der Geschichte, wie man so sagt.» Was mit der Einarbeitung junger Frauen in einen neugegründeten Textilbetrieb beginnt, endet in WITTSTOCK, WITTSTOCK (D 1997) im lange wiedervereinigten Deutschland. Statt in den geschäftigen Produktionshallen stehen die Akteurinnen in der letzten Einstellung in einem leeren Parkhaus, während langsam die Lichter erlöschen. Dazwischen erzählt das Projekt über den Zeitraum von 22 Jahren vom Erwachsenwerden junger Frauen in der DDR; aus der Keimzelle, dem sozialistischen Musterbetrieb, «schält» es die Gesellschaftsstrukturen heraus.⁴ Und es erzählt von der DDR, lange ohne die Arbeitsstätten des Obertrikotagebetriebs Ernst Lück – von allen nur OTB genannt – überhaupt verlassen zu müssen. Nach dem Mauerfall bezeugt dann vor allem der sechste Teil NEUES IN WITTSTOCK die Folgen eines abrupten Bruchs. Mit der Wiedervereinigung ist das Ende des OTB eingeläutet, im Eiltempo wird der Betrieb abgewickelt, kurz nacheinander verlieren die Frauen ihre Anstellung. In die Fabrikationshallen darf auch Koepf nicht zurück, die Anfrage nach einer Drehgenehmigung wird abgeschmettert. Die Ambivalenzen aus diesem Bruch nimmt der Film in sich auf, zeigt bei wiederholten Besuchen einen Ort und seine Bewohner, hin und her gerissen zwischen Hoffnung und Resignation, zwischen Umbruch, Abbruch und Aufbruch.

Bereits in den fünf Teilen zuvor zeichnet der Zyklus ein Bild des zähen Kampfes um Veränderungen im OTB, den seine Protagonistinnen Elsbeth, Renate und Edith führen, ihr abwägendes Hadern mit der restriktiven Gesellschaft und ihre leise artikulierten, alternativen Lebenswünsche; in NEUES IN WITTSTOCK wirken sie jedoch seltsam stumm und zurückgezogen. Der Zyklus nimmt die Lebenswege der drei Frauen über Jahre des Filmens in sich auf, in NEUES IN WITTSTOCK werden sie durch Archivaufnahmen aus den früheren Teilen zwischen die Gegenwartsbilder kompiliert und damit destilliert wiedergegeben. Der Film rekapituliert in diesen Bildern nicht nur, «was bisher geschah», sondern reflektiert auch die bisherigen Teile des Zyklus. Dies tut er gleich zu Beginn auch mit den drei Frauen, die sich in der Wohnstube gemeinsam die alten Filmaufnahmen ansehen, während man ihre Reaktion von den Gesichtern ablesen kann. «Nach dem Happy End sollte man weiterdrehen», hält Elsbeth ganz zu Beginn des Zyklus fest, als freche, lebenslustige 17-Jährige, von allen nur «Stubsj»

4 Zum hier entworfenen Selbstbild der DDR vgl. Rentemeister (2009).

genannt.⁵ «Die Worte kenn' ich noch», sagt sie am Ende von NEUES IN WITTSTOCK, wieder konfrontiert mit ihrer damaligen Aussage. Sie lächelt und nickt noch immer zustimmend, wenn auch vorsichtig, und verstummt kurz darauf mit einem ernsten, fixierenden Blick in die Kamera.⁶

Edith, ehemals FDJ-Sekretärin der Jugendschicht im Betrieb, eckt immer wieder mit ihrer direkten, mitunter vorlauten Art bei den Oberen des OTB an. Sie sei das schwarze Schaf, vor allem weil sie die Wahrheit über Probleme ausspreche, was ja sonst keiner tue, wie sie selber bekennt. Über die Jahre kämpft sie wiederholt mit der Entscheidung, ob sie Wittstock verlassen solle. Nun spricht auch sie nach der Wende wieder mit Koepp. Sie erzählt erleichtert und mit leiser Stimme über ihren Austritt aus der SED, berichtet offen über die gerade zum Ende hin missgünstige Stimmung im Betrieb, über Schikanen bei Nicht-Konformität und zunehmende Isolation in der Belegschaft. Einen Funken Hoffnung hat sie zunächst noch auf ihren Verbleib: «Abwarten». Kurz darauf verliert sie als erste der drei, nach exakt 20 Jahren im Betrieb ihre Anstellung. Ob es ein neues, ein zweites Leben sei nach der Wende, fragt Koepp. Fertige werden mit all dem Neuen müsse man, eine gute oder eine schlechte Seite gebe es nicht, und sie meine damit sowohl die DDR und als auch das wiedervereinigte Deutschland. «Haste Angst?» fügt Koepp noch an, und Edith entfährt ein «Ja!», das offener als sonst klingt. Sie kehrt Wittstock kurz darauf den Rücken und zieht mit ihrem Ehemann nach Süddeutschland.

Renate wird für die Ausbildung junger Näherinnen vom OTB aus Sachen angeworben, steigt mit den Jahren im Betrieb auf, nicht immer gewollt: «Wenn du nein sagst, muss du's trotzdem machen», hält sie einmal – noch zu DDR-Zeiten – nüchtern fest, um kurz darauf über Vetterwirtschaft und ineffiziente Betriebsstrukturen zu sprechen. «Neuland unterm Pflug haste damals gesagt», erinnert Koepp sie an ihren eigenen Satz, als sie nach Wittstock kam. «Jetzt ist ja wieder Neuland!», fügt er an. Renate spricht erstmals über die geplante Flucht ihrer Tochter aus der DDR, von der Angst vor dem Jobverlust, «30 Jahre für die Katz», und sucht nach Perspektiven bei einer Kartenlegerin. «Die Karte für Arbeitslosigkeit kenn' ich noch nicht», sagt diese, und beide müssen lachen.

5 Das Zitat wird auch ein Stück weit Credo für NEUES IN WITTSTOCK, denn das Projekt sollte nach Aussage Koepps bereits mit dem fünften Teil LEBEN IN WITTSTOCK (DDR 1984) abgeschlossen werden.

6 Zur (besonderen) Bedeutung von «Stubsj»/Elsbeth für den Zyklus und ihrem Spiel mit der Kamera (vgl. Reinecke 1993).



- 1 Wohnmobil als
Reisebüro (NEUES
IN WITTSTOCK)
2 «Geflickte»
Deutschland-
fahne (NEUES IN
WITTSTOCK)

Dazwischen findet der Film Alltagsbilder für ein wiedervereinigtes Deutschland – es sind vor allem Bilder, die vom Umbruch erzählen: «Alle Zeitschriften jetzt 1:1», steht groß angeschrieben am Kiosk, ein als Reisebüro umfunktioniertes Wohnmobil verspricht «Spanien schon ab 199,- Mark», daneben flimmert ein Werbefilm mit Strandpanorama (Abb. 1). Im Bildschirm spiegeln sich die vorsichtig Interessierten. In Nahaufnahme zeigt die Kamera doppelte Straßenschilder, neben der «Karl-Marx-Straße» steht nun «Gröperstraße», neben der «Ernst-Lück-Straße» liest man «Königsstraße». Kurz darauf gibt es nur noch jeweils ein Straßenschild, die DDR wird «überschrieben» und sukzessive entfernt; von einer Häuserwand hängt eine zusammengeflückte Deutschlandfahne: Hammer, Sichel und Ährenkranz sind ausgestanzt, die Löcher mit neuem Stoff wieder zusammengenäht, die dürrtlig verarbeiteten Flickstellen gut sichtbar (Abb. 2). Die Verschränkung von Alltagsbildern, die gleichermaßen vor *und* nach der Wende entstehen, ermöglicht einen neuen, anderen Blick auf die DDR, wie Rentemeister festhält:

Indem der Arbeitsalltag, der in der DDR, aber auch nach ihrem Ende die zentrale gesellschaftliche, ökonomische und politische Dimension bildet, in den Filmen mit den Biographien der Arbeiterinnen sowie mit den geographischen und historischen Rahmenbedingungen von Wittstock verschränkt werden, erreichen sie eine Dichte, die schematischen Darstellungen hegemonialer Selbstbilder der DDR und Fremdbildern der BRD über die DDR zuwiderlaufen. (Rentemeister 2009, 267)

Aus scheinbar beiläufigen Alltagsfragmenten werden so ambivalente, inoffizielle Bilder eines wiedervereinigten Deutschland, aus dem die Spuren der Vergangenheit getilgt werden sollen. In den Bildern bricht sich jedoch sichtbar die deutsche Geschichte.

Nach der Wiedervereinigung festigt sich Koepps Interesse an «ruinösen Orten», zunehmend verlassenen und vom Verfall heimgesuchten Landstrichen.⁷ NEUES IN WITTSTOCK schaut auf einen solchen Ort, der nun selbst Geschichte wird; ein *lieu de mémoire*, der den Blick auf die DDR-Vergangenheit ermöglicht, aber keine Zukunft für seine Bewohner zu bieten scheint. In der ersten Einstellung zieht die Kamera an der mittelalterlichen Stadtmauer von Wittstock vorbei, ein zerfallendes Bauwerk, an einigen Stellen für Restaurationsarbeiten durch Geländer behelfsmäßig gestützt. Es ist ein Sinnbild für die Geschichtlichkeit des Ortes,⁸ unterstrichen von den Schwarzweiß-Bildern des Films und begleitet von Koepps Voice-over, die einen historischen «Abriss» referiert – und dabei, in der zweiten Bedeutung des Wortes, den Abriss von Wittstock mit thematisiert. Wittstock ist nun musealisierter Ort des Erinnerns, etwa für eine Reisegruppe Hamburger Frauen, die 1944/45 nach Wittstock evakuiert wurden und dort in die Schule gingen. Ob man auch Bilder, Fotos von all dem kaufen könne, fragt eine der Besucherinnen. «Alles! Sie können ganz Wittstock kaufen», antwortet der Stadtführer.

Diese Gegenwart, die nur den Blick auf eine in Vergessenheit absinkende Vergangenheit zu kennen scheint, gerinnt zum Ende des Films noch einmal zu einer Schlüsselszene: Eine sowjetische Garnison begeht den Sieg von 1945 mit einer Militärparade zu Ehren der gefallenen Soldaten. Die Kamera folgt in vorsichtiger Distanz dem Ritual der Übriggebliebenen, Gestrigen. Was unspektakulär wirkt, eine bedächtige Zeremonie, begleitet von blassen Klängen der Militärkapelle, weist über das sichtbare Gedenken hinaus: Es ist auch ein Begräbnis der DDR und damit einer versinkenden Zeit, die hier zu Geschichte transformiert wird. Das Grab, an dem die Soldaten einen Kranz niederlegen, ein Ort «numinoser Präsenz» (Assmann 2007, 324), wird zum doppelten Erinnerungsträger: für eine bereits verloschene und eine verlöschende Zeit. Eine Momentaufnahme aus dem Alltag, in der sich deutsche Geschichte spiegelt und überlagert.

Maxhütte: Vom Niedergang der «DDR-Großmutter»

Joachim Tschirners KATRINS HÜTTE gleicht in vielerlei Hinsicht dem Geschichtsmosaik, das Koepp mit NEUES IN WITTSTOCK entwirft. Auch

7 Für Genaueres zu Koepps Filmschaffen nach der Wende in Osteuropa vgl. Braun (2009).

8 Die Stadtmauer ist ein zentrales Motiv im gesamten Zyklus, kommt in allen sieben Teilen zumindest kurz vor; vgl. Rentemeister (2009).

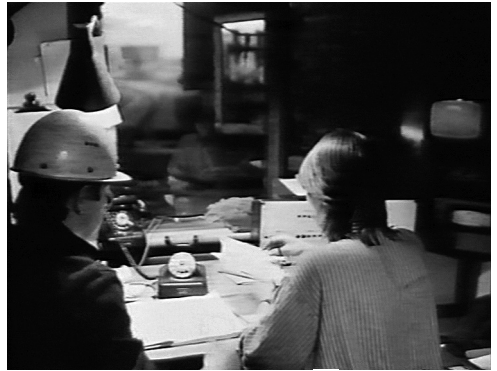
hier ist es ein großer sozialistischer Betrieb, die Maxhütte Unterweltenborn, ein Stahl- und Walzwerk in der thüringischen Kleinstadt, die Tschirner von 1985 bis 1991 für insgesamt vier Filme seines MAXHÜTTE-Zyklus besucht. Auch hier spiegelt sich deutsche Geschichte in Ort und Arbeitern, insbesondere im Lebensweg der zentralen Protagonistin Katrin. Wie auch «Stubsj» aus Wittstock lernt der Zuschauer sie als Lehrling kennen, sieht, wie sie von der Blockwalzerin – weil überaus begabt – schnell im Betrieb aufsteigt. Auch sie kämpft, zumal als einzige Frau in einer von Männern dominierten Sphäre, mit den Schikanen innerhalb des sozialistischen Betriebs, bleibt aber dennoch über die Jahre eng mit dem Schicksal des Stahlwerks verbunden. Der vierte und letzte Teil, KATRINS HÜTTE, wird der Abgang auf einen Mythos der DDR, für den Tschirner wie schon Koepp Aufnahmen von bisherigen Teilen des Zyklus mit Bildern aus der Gegenwart kompiliert.

Der Film inszeniert die Maxhütte als zentralen Ort für das kulturelle Gedächtnis der DDR. Deren Entwicklung vom Prestigeobjekt der sozialistischen Arbeitskraft zur Industriearbeit steht stellvertretend für den Niedergang der DDR. Die Maxhütte ist in zahlreichen Nah- und Detailaufnahmen als beinahe surrealer Nicht-Ort zu sehen, eine martialische Werkstätte aus Beton und Stahl, die keinerlei Zeitlichkeit zu kennen scheint, aber eben doch der Zeit zum Opfer fällt. Archivbilder aus Wochenschau und Werbefilmen vermitteln die identifikatorische Kraft der Hütte, zeigen etwa die Verlegung von Wasseranschlüssen als einen Akt kollektiver Kraftanstrengung. Der Betrieb soll Mittelpunkt des Lebens für Arbeiter und Anwohner sein und ist gleichzeitig Ort für die Umsetzung sozialistischer Ideale. Vor dem Werkeingang hängt ein Plakat, das die Arbeiter vor jeder Schicht daran erinnern soll: «Mein Arbeitsplatz, mein Kampfplatz für den Frieden.»

Auch Tschirners Film erzählt vom Verschwinden von Betrieb und Idealen, wobei nur ein Blick auf die Vergangenheit übrig bleibt. Nicht umsonst gleichen sich die Anfangsszenen: Was bei Koepp ein Abtasten der mittelalterlichen Stadtmauer von Wittstock war, ist nun eine minutenlange Kamerafahrt durch das verwitterte Stahlwerk. Mit anschwelenden Gitarrenriffs und dem Off-Kommentar von Tschirner wird ein letztes Mal die «Großmutter der DDR-Mythologie, älter als das Land» beschworen und dem Werk im gleichen Zug die letzte Ehre erwiesen, bevor es als Relikt in die Geschichte eingeht.

Katrins Kampf mit dem sozialistischen System prägt den Zyklus, vor allem mit der Fremdbestimmung ihres Karrierewegs hadert sie. Dies ist auch ein Kampf mit männlichen Entscheidungsträgern, die keine Frauen in oberen Positionen dulden wollen. Obwohl sie

ihre Kompetenz wiederholt unter Beweis stellt und in der Produktion mehr Verantwortung zu übernehmen beginnt, wird sie von der männlichen Belegschaft nur widerwillig als Vorgesetzte angenommen. Frauen im Leitstand, damit habe man schon zu viele schlechte Erfahrungen gemacht, erklären die Ingenieure. «Außer den Telefonhörer abnehmen und uns den zureichen können sie meistens nichts», entfährt es einem. Der Film legt die Machtstrukturen um Katrin herum offen, changiert zwischen diesen repressiven Momenten, in denen sie sich den Entscheidungen der Vorgesetzten beugen muss, und ihrer Machtposition im Leitstand, wenn man ihr fasziniert beim Dirigieren der Produktionsabläufe über die Schulter schaut (Abb. 3).



3 Katrin im Leitstand der Maxhütte (KATRINS HÜTTE)

Auch ihre Arbeit als FDJ-Stellvertreterin in der Volkskammer ist den Kollegen bald ein Dorn im Auge. Je mehr der Zyklus auf das Ende der DDR zusteuert, desto stärker werden die Anfeindungen, sehen die Arbeiter Katrin als Stellvertreterin des Unrechtsstaates, geben ihr den Spitznamen «Rote Zora», der auch nach der Wende an ihr haftet. Das führt so weit, dass die Arbeitskollegen Katrins Teilnahme am Filmprojekt als sozialistische Propaganda abtun und gegen sie in Stellung bringen. Bei einem Besuch im März 1990 verbietet Katrin dem Filmteam, sie weiter auf dem Leitstand zu filmen: «Das Gerede, was danach wieder kommt. Ihr dreht hier, und dann seid ihr weg. Ich muss hier bleiben.» Beim letzten Besuch, die Maxhütte wird bereits abgewickelt, ist Katrin eine der letzten Angestellten im Leitstand. Besser gemacht hat es die Marktwirtschaft nicht: «Jeder gegen jeden», hält Katrin nüchtern fest. Über ihre Funktion als Abgeordnete kann der Film einen Blick ins Innere des DDR-Apparats werfen und hält fest, was kurz darauf Geschichte wird. Während einer Sitzung der Volkskammer im Jahr 1987 soll Katrin eine Rede zur Lage der Jugend halten. Die Kamera verweilt zunächst am Saalrand auf ihr und schwenkt anschließend in die Mitte, wo sie auf Erich Honecker fokussiert. Die Darstellung parallelisiert so Träger von Mikro- und Makrogeschichte, die sich, obwohl im selben Raum, nicht direkt begegnen. Katrins Rede über grassierende Arbeitslosigkeit in der BRD und die Stärke des sozialistischen Staates wirkt grotesk, weil sie die Situation nach der Wiedervereinigung auf verquere Weise – wie



4 Junge Nomaden und ihre ungewisse Zukunft (KATRINS HÜTTE)

5 Brennendes SPD-Wahlplakat (KATRINS HÜTTE)

sich zeigt, ist das vermeintliche Schicksal der BRD vielmehr das eigene – vorwegnimmt.

Den Umbruch hält auch KATRINS HÜTTE in Bildern des Alltags fest, die sich im Spiegel der Geschichte mit einem Mehr an Bedeutung aufladen. Eine Totale zeigt den Marsch der Volkskammer-Jugendfraktion zum jährlichen Bergfest. «Festliche Stimmung will nicht aufkommen», und «für die meisten ist eine Entfernung zu ihren Idealen nicht mehr zu übersehen», spricht Tschirner aus dem Off und macht so die Einstellung zu einem Sinnbild für die ungewisse Zukunft der jungen Nomaden (Abb. 4).

Die Parteien werben um neue Wähler, der Film findet hierfür Bilder, die den Versuch einer Kontaktaufnahme zeigen, das Scheitern scheint bereits vorweggenommen: die CDU plakatiert «Nie wieder Sozialismus» vor dem Werkeingang, verteilt Flyer vor einem Partei-Auto mit der Aufschrift «Wir sind ein Volk», während die Arbeiter vorbeilaufen, die Silhouette der Maxhütte im Hintergrund. Bei einer Wahlveranstaltung blickt die Kamera gerade nicht auf den Politiker auf der Bühne, sondern auf das Publikum und in die suchenden, entrückten Gesichter. Vor dem Arbeiterwohnheim Maxhütte dröhnen über Lautsprecher SPD-Wahlversprechen aus einem roten Passat. In einer anderen Einstellung verbrennen Jugendliche ein SPD-Wahlplakat (Abb. 5). «Da sind ja selbst die Republikaner besser», sagt einer von ihnen. An einer Brückenunterführung folgt die Kamera Passanten, ehe sie beim aufgesprayten Schriftzug «Sieg Heil» und einem Hakenkreuz zum Stehen kommt. Katrin und ihr Mann Faiko verfolgen die Wahlergebnisse und die Rede Helmut Kohls kopfschüttelnd vor dem heimischen Fernseher. Im letzten Gespräch ganz zum Ende des Films hört man von ihnen lediglich Hoffungslosigkeit und nüchternen Pragmatismus. Irgendwie weitermachen, ist die Devise. Ihre

Auflehnung ist in Resignation gekippt. «Ihr seid doch junge Leute. Wollt' ihr euch nicht mehr einmischen?», fragt Tschirner. Von der Euphorie um die Wende ist den beiden wenig geblieben. «Wird sich nichts mehr ergeben, politisch. Weil's mich einfach nicht mehr interessiert», hält Faiko fest. Zum Ende verstummen beide wie die Frauen aus Wittstock.

Halle-Neustadt: Rechtsradikal im Nichts

Die so hervortretenden Geschichtsfragmente schieben sich neben- und teilweise sogar ineinander, und doch gehen sie weder in den einzelnen Filmen noch in der gemeinsamen Lektüre in einem kausalen, einheitlichen Narrativ auf. Am deutlichsten zeigt sich dies in Thomas Heises *STAU – JETZT GEHT'S LOS*. Heise, der das Projekt als Auftragsarbeit der Ausländerbeauftragten von Sachsen-Anhalt annahm,⁹ begleitet eine Gruppe junger Neonazis im sächsischen Halle-Neustadt. Auf diesen ersten Teil folgen mit *NEUSTADT (STAU – DER STAND DER DINGE)* (D 2000) und *KINDER. WIE DIE ZEIT VERGEHT* (D 2007) zwei weitere Teile, die entlang der Familienkonstellationen seiner Protagonisten aus dem ersten Teil verlaufen.

STAU – JETZT GEHT'S LOS konfrontiert den Betrachter in erratischen Schwarzweiß-Bildern mit der Trost- und Hoffnungslosigkeit der jungen Männer und mit einem Ort im Nichts. Der Film wählt nicht nur soziale Akteure am Rande der Gesellschaft, sondern widersetzt sich einem geschlossenen Narrativ, mit dem eine Erklärung für deren gewalttätigen Rechtsradikalismus erkennbar würde. «Es geht darum, die Welt, oder einen Teil davon, zu beschreiben, um sie aushalten zu können», hält Heise im Gespräch zu der Frage fest, ob er Gegenbilder zu den aus den Medien bekannten, verklärenden Deutschlandbildern finden möchte.¹⁰ Er überlässt es dem Zuschauer, diese Alltagsbilder aus dem Privatleben junger Neonazis auszuhalten, die in großer Ambivalenz nebeneinander stehen. Mal zeigt er den jungen Konrad, der unbedingt Bäcker werden will, in der mütterlichen Stube bei der Zubereitung eines Marmorkuchens. Ausladend erklärt er mit einem Lächeln im Gesicht die richtige Marmorierungstechnik (Abb. 6). Die beiden Freunde Falko und Roland sieht man beim sorgfältigen Schnüren und Imprägnieren ihrer Springerstiefel, während sie den Unterschied

9 Mehr zur Entstehungsgeschichte des Projekts in Rebhandl (2014) und Heise (2010).

10 Das Gespräch über die Neustadt-Trilogie zwischen Thomas Heise und Michael Girke ist zu finden in Heise (2010, 402–424).



6 Konrad beim
Backen eines
Marmorkuchens
(STAU – JETZT
GEHT'S LOS)
7 Feiern in der
Stammdisko
Roxy (STAU –
JETZT GEHT'S
LOS)

von Skinheads und Neonazis zu erklären versuchen. Ronny unterhält sich mit Heise bei einem Nachtbesuch in der McDonalds-Filiale über eine kurz zuvor angezettelte Schlägerei, daneben steht ein Gespräch mit den ratlosen Eltern. Im *Roxy*, Jugendclub und Stammdisko der Gruppe, sieht man die Protagonisten mal im zärtlich eingehakten Paartanz mit den Mädchen, mal «Sieg Heil!» grölend (Abb. 7) und mit Hitlergruß vor dem DJ-Pult.

Wohl gerade weil er diese Alltagsbilder unkommentiert lässt und nicht in den Kontext einer gesellschaftlichen Entwicklung stellt, wie dies etwa 60 x DEUTSCHLAND versucht,¹¹ wird Heise für den Film massiv kritisiert, Aufführungen werden mit Boykottaufrufen sabotiert.¹² Der Vorwurf, er gebe Neonazis eine Plattform zur Verbreitung ihrer Gesinnung und nehme Partei für seine Akteure, hängt wohl eng damit zusammen, dass der Film keine Erklärungsmuster für deren Verhalten anbietet (vgl. Rebhandl 2014, 50). Statt sich für psychologische oder soziologische Deutungen zu interessieren, behält er eine beobachtende, ethnografische Perspektive bei. Stellung bezieht er dennoch auch gegen seine Protagonisten, etwa wenn sie aus Langeweile in das ehemalige Konzentrationslager Buchenwald fahren und dort zu randalieren beginnen. Hier bleiben Heise und die Kamera vor dem Eingangstor zurück, richten den Blick aus der Distanz auf das Geschehen, machen sich nicht zu Komplizen, sondern bleiben

11 Diese gesellschaftliche Entwicklung hin zu einem (wieder-)erstarkenden Rechtsradikalismus als Interpretationsfolie für ein solches Filmprojekt ist nicht erstaunlich und eng mit dem Schlagwort «Lichtenhagen» verschaltet. So folgt die Uraufführung von Heises Film im November 1992 zeitlich unmittelbar auf die Brandanschläge in Rostock-Lichtenhagen im August 1992; der Film ist auch eine Reaktion auf die ausländerfeindlichen Ausschreitungen in Hoyerswerda im September 1991.

12 Der Boykottaufruf der Berliner Antifaschisten anlässlich der Uraufführung des Films ist zu finden unter http://heise-film.de/?attachment_id=2074.

Beobachter. Der Film lässt die Jugendlichen mit sich und ihrer Ausweglosigkeit allein, um den Zuschauer dann mit diesem Zustand am unteren Rand der Gesellschaft zu konfrontieren. Das Gespräch zwischen Heise und dem arbeitslosen Roland offenbart einen der wenigen vertiefenden Einblicke in einen halt- und orientierungslosen Alltag:

Zu Hause sitzen, Fernsehgucken, mal was zu Hause machen, Abwaschen, Rumgammeln. [...] Diese Monate der Arbeitslosigkeit, ich wünsche das keinem. [...] Ich hab das Zeitgefühl vollkommen verloren, das ist manchmal wirklich grausam. Ich bin ab und zu so müde, ich habe zwölf Stunden geschlafen, steh auf und könnte mich hinlegen, gleich noch einmal zwölf Stunden schlafen. [...] Das ist schrecklich.

Die seelische Tristesse verbindet der Film mit Aufnahmen eines gespenstischen, von betonierten Plattenbauten und rostigen Industrierelikten geprägten lebensfeindlichen Ortes. Heise nennt solche Orte «Wüstungen [...] Orte, die aufgegeben, die von Menschen verlassen worden waren» (Heise 2010, 402). In der letzten Szene des Films ist noch einmal Ronny zu sehen, er zielt mit einer Schreckschusspistole auf eine Uhr, die Kugeln schlagen ein, und der Zeiger zerbricht. Die Bewohner solcher Orte, so eine der wenigen Deutungen, die der Film zulässt, fallen vom Rand der Gesellschaft und verlieren dabei die eigene Zeitlichkeit und damit auch ihre Rolle als Subjekte der Geschichte.

Epilog: Die Spielothek als Ikone vom Rande der Geschichte

Die drei Filme bieten sowohl als Teile von Langzeitprojekten als auch in der gemeinsamen Betrachtung ein vielgestaltiges und von Ambivalenzen geprägtes Geschichtsmosaik. Es gibt einen Blick auf den Osten des wiedervereinigten Deutschland 1992 frei und wählt damit über eine Geschichtsschreibung von unten wie von innen einen mikrogeschichtlichen Ansatz, der *bottom-up* wiederum das Potenzial hat, von deutscher Geschichte zu erzählen. Und auch wenn sich die Bilder nicht zu einem geschlossenen Geschichtsbild zusammenfügen, gerinnen sie in einem zentralen Motiv zu einer Ikone vom Rande der Geschichte: Alle drei Filme geben den Blick auf eine Gruppe Menschen frei, die sich gesellschaftlichen Umwälzungen und den Veränderungen durch die Marktwirtschaft stellen müssen. Die Alltagsbilder von nach der Wende aufgestellten, grell leuchtenden Spielautomaten,

an denen in NEUES IN WITTSTOCK, KATRINS HÜTTE und STAU – JETZT GEHT'S LOS alle Protagonisten ihr Glück versuchen, erzählen mehr von den Umbrüchen in der deutschen Geschichte, als es eine Jahresschau wie 60 x DEUTSCHLAND mit informativem Gestus und Faktenorientierung je vermag.

Literatur

- Assmann, Jan (2007) *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Braun, Peter (2009) Von Europa erzählen. Über die Konstruktion der Erinnerung in den Filmen von Volker Koepp. In: Ebbrecht/Hoffmann/Schweinitz 2009, S. 71–91.
- Ebbrecht, Tobias / Hoffmann, Hilde / Schweinitz, Jörg (Hg.) (2009) *DDR – erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Marburg: Schüren.
- Heise, Thomas (2010) *Spuren. Eine Archäologie der realen Existenz*. Berlin: Vorwerk 8.
- Kilborn, Richard (2009) Neue Zeiten, alte Zeiten. Winfried und Barbara Junges DIE KINDER VON GOLZOW und die Langzeitdokumentation als Erinnerungschronik. In: Ebbrecht/Hoffmann/Schweinitz 2009, S. 235–252.
- Kilborn, Richard (2010) *Taking the Long View. A Study of Longitudinal Documentary*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- Rebhandl, Bert (2014) STAU – JETZT GEHT'S LOS (1992), NEUSTADT (STAU – DER STAND DER DINGE) (2000), KINDER. WIE DIE ZEIT VERGEHT (2007). In: *Über Thomas Heise*. Hg. v. Matthias Dell & Simon Rothöhler. Berlin: Vorwerk 8, S. 46–59.
- Reinecke, Stefan (1993) Die Geschichte eines Lächelns. Die Wittstock-Filme von Volker Koepp. In: *Deutsches Historisches Museum, Magazin* 3,8, S. 3–10.
- Rentemeister, Elke (2009) Edith, Elsbeth und Renate: Mit WITTSTOCK ist kein Staat zu machen. Vom Aufbau, Umbau und der Erinnerung an ein Selbstbild. In: Ebbrecht/Hoffmann/Schweinitz 2009, S. 253–271.