

Mona Lisa in der Endkontrolle : die Wittstock-Filme des Ostberliner Dokumentarfilmers Volker Koepp

Autor(en): **Reinecke, Stefan**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **39 (1997)**

Heft 211

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867175>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Mona Lisa in der Endkontrolle

Die Wittstock-Filme des Ostberliner
Dokumentarfilmers Volker Koepp



«Ein Hund, der einem fliegenden Kinderball nachhetzt und vor dem leblos liegenden Gegenstand haltmacht und nicht begreifen kann wie so ein dummes hirnloses Gummiding lebendig hüpfen und witzig hüpfen kann, ist ein Held eines Augenblicksdramas. Was kümmert mich die grosse Tragödie der Weltgeschichte, die in den Leitartikeln der Blätter niedergelegt ist? Das Diminutiv der Teile ist eindrucksvoller als die Monumentalität des Ganzen. Ich habe keinen Sinn mehr für die weite, allumfassende Armbeugung des Weltbühnenhelden. Ich bin ein Spaziergänger.»

Joseph Roth, 1921

Kleine Vorrede über die ostdeutsche Depression

Nachdem 1989 die Mauer gefallen war, erwarteten viele, dass nun im Osten die Schubladen aufgehen würden und Romane, Erzählungen, Theaterstücke und Drehbücher zum Vorschein kämen, die bisher an der Zensur gescheitert waren. Dies erwies sich schnell als Irrtum: Die einzig bemerkenswerten Filme, die nach 1989 veröffentlicht wurden, waren bereits 25 Jahre alt: die sogenannten Verbotsfilme, die 1964 dem neuen restriktiven Kulturkurs der SED zum Opfer gefallen waren. Auch die Erwartung, dass die ostdeutsche Kultur, befreit von der Last der Zensur, nun einen explosionsartigen Kreativitätsschub erleben würde, ging fehl. In den verschiedenen kulturellen Milieus herrschte nach 1989 eher Katerstim-

mung. Die Gründe waren mannigfaltig: Die Revolution endete in der Wiedervereinigung, der Markt regierte, und manchem Kunstschaaffenden, der zuvor jahrelang gegen die DDR-Zensur gekämpft hatte, trat erst jetzt die – nun endgültig verlorene – Ambivalenz seiner damaligen Situation vor Augen. Zwar war man nun die stumpfsinnige Bürokratie und die Stasispitzelei los – aber damit auch zwei Privilegien, die unwiderruflich perdu waren: Die staatlich garantierte soziale Sicherheit und, noch wichtiger, die zentrale Rolle, die die staatliche Repression den Regisseuren und Autoren gleich doppelt beschert hatte. Denn zum einen galt in der feudalsozialistischen DDR ein Wort, ein Bild als potentiell staatsgefährdend. So rief die Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976 die erste Staatskrise nach 1953 her-

vor. So wichtig konnten Dichter in keiner Demokratie sein. Zudem wuchs der Kunst (vor allem Theater und Literatur) die Funktion einer Ersatzöffentlichkeit zu. Was die staatliche kontrollierte Presse unterdrückte, kehrte, in feinen Andeutungen verkleidet und von einem kundigen, empfindsamen Publikum mit manchmal atemloser Spannung aufgesogen, auf der Bühne wieder.



1

Mit der Pressefreiheit entfiel diese Rolle – und manche Künstler konnten dies nur als narzisstische Kränkung begreifen. Mit dem gewohnten Gegner – Zensur und Stasi – war auch die eigene Rolle als derjenige, der die aktuellen Grenzen dessen, was gesagt werden durfte, ausprobierte, dahin. «Es ist», sagte Heiner Müller, «verletzend, von seinen Feinden verlassen zu werden.» Zudem blieb auch das Publikum zu Hause und schaute lieber RTL, die soziale Sicherheit der Künstler war dahin, und die politischen Hoffnungen auf eine reformierte DDR, die viele Künstler hegten, wurde im März 1990 definitiv vom Volk beerdigt. Dazu kam, dass es den westlichen Medien gelang, die Stasi zum zentralen Sujet zu machen, in dem die DDR-Vergangenheit zu verhandeln war. Auf östlicher Seite rief diese mediale Offensive, die, nicht nur bei prominenten Fällen wie Christa Wolf und Heiner Müller, manchmal blanker Sensationslust entsprang, eine gewisse Lähmung hervor. Im schlimmsten Fall mündete das Gefühl, das die eigene Vergangenheit instrumentell gegen einen selbst verwendet wurde, in Nostalgie: einer rückwärtsgewandten, muffigen Sentimentalität, die der Kreativität eher hinderlich war.

All dies gilt, im Grossen und Ganzen, auch für den DDR-Dokumentarfilm. Nach dem Herbst 1989 entstanden kaum mehr ästhetisch und inhaltlich bemerkenswerte Dokumentarfilme als zuvor – von endlich befreiter explosiver Kreativität keine Spur. So ist es auch kein Zufall, dass die beiden wichtigsten, zentralen dokumentarischen Auseinandersetzungen mit der Wende nicht von einheimischen Regisseuren stammen: Marcel Ophüls *NOVEMBERDAYS* und Jean-Luc Godards *ALLEMAGNE NEUF ZÉRO* (auf diesem Niveau ist allenfalls Jürgen Böttchers dokumentarisches Essay *DIE MAUER* zu verorten). Direkt nach 1989 schienen die ostdeutschen Dokumentaristen zudem in ein Zeitloch gefallen zu sein. So zeigten viele DDR-Dokumentaristen noch 1990 und 91 die – zuvor strikt tabuisierten – Bilder von der Mauer mit dem Gestus

des Unerhörten, das man endlich zeigen durfte. Ein tragikomisches Missverständnis: Die Mauer war abgeräumt, die Bilder davon längst Teil einer allgemein verfügbaren folkloristischen Ikonographie. Die Geschichte war schneller als die Bilder geworden, die meisten Dokumentarfilmer sprachlos.

Die Politik des Alltäglichen

Die Filme von Volker Koepp erscheinen von all diesem Unbill, von Depression, Kränkung durch Statusverlust und künstlerischer Verzagtheit, seltsam unberührt. Das macht sie zu einem Unikat – und Koepp zum produktivsten, wichtigsten ostdeutschen Dokumentaristen der neunziger Jahre. Auch in seinen Filmen sieht man die Spuren der neuen Zeit; Konsum, Freizügigkeit und Arbeitslosigkeit. Aber dies geschieht eher nebenher: Der Focus fällt nach wie vor auf Alltägliches. Von dem Spektakel 1989 gibt es hier kaum Bilder. So entgeht Koepp der Falle, den Blick auf historische Sensationen zu richten, die, als dokumentarisches Bild präsentiert, ihr Verfallsdatum längst überschritten haben. Bei Koepp geht es sichtbar um Zustände; Ereignisse sind etwas für das Fernsehen.

Der Blick richtet sich nicht auf Berlin, sondern nach Zehdenick an Havel und Wittstock an der Dosse, nicht auf die Geschichte, sondern ihre Auswirkungen in der Provinz, nicht auf grosse Linien, sondern aufs Detail. Sie meiden, was landläufig unter Politik verstanden wird – die gleichsam durch die Hintertür wieder hereinkommt.

Der Film, der am ehesten politische Intervention war, hiess *MÄRKISCHE ZIEGEL*, gedreht noch in der DDR 1988/89. In der volkseigenen Ziegelei in Zehdenick rieselte der Putz von den Wänden, Wasserhähne tropften, resignierte DDR-Bürger schauten matt in die Kamera. Ein Arbeiter schichtet jeden Tag 13000 Ziegel um: mit der Hand. Diese Szene ist gegen Wochenschau-Bilder aus den Fünfigern montiert, in denen die Ziegelei in donnerndem Agit-Prop als vorbildlicher Betrieb gefeiert wurde: Bote einer glücklichen Zukunft, die seitdem auf sich warten lässt. «Jetzt ist das Morgen, das man gestern sah» (Heiner Müller). Als *MÄRKISCHE ZIEGEL* im Sommer 1989 auf westdeutschen Festivals gezeigt wurde, sahen manche darin das Ende der DDR nahen. Wenn die DDR-Zensur noch nicht einmal mehr die Kraft hatte, diese Bilder zu unterdrücken, dann musste es ernst sein.

Nach 1989 schien Koepp unbeeindruckt so weiter zu machen wie zuvor: 1990/91 setzt er seine Märkische Trilogie fort (*MÄRKISCHE HEIDE*, *MÄRKISCHER SAND* und *MÄRKISCHE GESELLSCHAFT MBH*). Den Zeitläuften nähert er sich 1992 am ehesten mit dem halbautobiographischen Film *SAMMELSURIM – EIN OSTELBISCHER KULTURFILM* – nicht zufällig ist dies sein schwächster Film. 1991 und 1996 dreht er wieder in Wittstock, einer Kleinstadt in Brandenburg, in der er seit 1974 drei Frauen beobachtet. Die erstaunliche Produktivität verdankt sich dem für Ideologie ungeeigneten Blick des Regisseurs, der sich stets für das Detail und wenig für Weltbühnenhelden interessierte. Weil Koepp auch zu DDR-Zeiten – anders als beispielweise Winfried Junge, der in seinen Langzeitbeobachtungen über das Dorf Golzow heftig agitatorische Phasen hatte – keine ideologischen Filme machte, fielen bei ihm auch die retrospektiven Selbstgeisselungen und moralischen Zerknirschungen aus. Auch von der in den frühen Neunzigern im östlichen Dokumentarfilm modernen Verbitterung über das undankbare Ost-Volk, das, anstatt Bürgerbewegung und Intellektuellen die Herbstrevolution zu danken zu Aldi marschierte und für Kohl stimmte, ist bei Koepp nichts zu sehen. «Autorenhaltung und Standpunkt, das muss im Material stecken. Das kann nicht irgendwie hinterher draufgesetzt werden. Und wenn man das nicht im Material hat und man benötigt einen Kommentar, um das alles zu erklären, dann hat man, glaub ich, seine Arbeit nicht richtig gemacht.» So hat Koepp 1980 seinen Stil umrissen, so sehen seine Filme auch aus: Entdeckungsreisen, in denen die Bilder nicht Illustration von Thesen sind, sondern Dokumente der Suche nach dem wahrhaftigen Augenblick: dem Moment, in dem ein Gesicht, eine Situation sprechend wird. Diese Haltung, die den Eigensinn des Materials zur dramaturgischen Linie erklärt, imprägniert auch gegen (politische) Indienstnahmen. «Filme sind sich selbst treu, wenn sie physische Realität wiedergeben und erfassen.» Mag sein, dass Siegfried Kracauers emphatische «Errettung der äusseren Wirklichkeit» im Film heute manchem hartgesottene Medien-user rührend veraltet erscheint. Als Programm einer dokumentarischen Ästhetik ist es nach wie vor brauchbar – und manche Koepp-Filme sind passgenaue Verwirklichungen des Kracauerschen Anspruchs.

1
Volker Koepp

2
LEBEN IN
WITTSTOCK
(1984)

1993 entsteht ein Dokumentarfilm über den Uranabbau im Süden der DDR, in dem Erz für die sowjetische Atombombe gefördert wurde: eine Eloge an die wenigen Bergleute, die die gefährliche Schinderei überlebten. Die Landschaft ist ruiniert, die Städte sind verstrahlt. Altstädte wurden abgerissen, die Stollen reichen bis zu den Baumwurzeln.

DIE WISMUT ist weniger Reportage über ein Gebiet, das bis zur Wende terra incognita war, als Panoramablick und geduldige Milieubeschreibung. Die Kultur ist ganz und gar vom Bergbau geprägt, unverdrossen singen die Veteranen bei Bier «Glückauf, Glückauf, der Steiger kommt» und pflegen Erinnerungen an die wüsten Anfangsjahre: den Hunger nach 45, als man Gras und Löwenzahn frass. Mit Badehose und Gummistiefeln fuhren die Kumpel in den Schacht und atmeten radioaktiven Staub. So zeigt DIE WISMUT – ohne dies je zur Sprache zu bringen – den Widerspruch zwischen einer traditionellen Produktion und unkontrollierbarer Zerstörungstechnologie. Die Gefahr ist der sinnlichen Wahrnehmung entzogen, das Arbeitsethos, das sich in Jahrhunderten als taugliche Haltung erwiesen hatte, verhindert erst recht klare Erkenntnis der Lage. Weil dieser Widerspruch nicht zu reparieren ist, wirkt DIE WISMUT kühler, nüchterner, fast untypisch für Koepp. Das mag auch daran liegen, dass es um eine Männerwelt geht – ungewohnt für Koepp, der meist Frauen ins Zentrum rückt.

1994 entsteht KALTE HEIMAT: ein zweieinhalbstündiger Reisefilm über Ostpreussen, eine epische Studie über ein von der Geschichte verwüstetes Land. Das erste Bild zeigt beharrlich einen Mann auf einem Pferdefuhrwerk vor endlosem Western-Himmel. Eine melancholische Ziehharmonika ertönt von Ferne. Dann braust ein Auto vorbei. Diese Overtüre ist zweierlei: Symbol des Einbruchs der West-Geschwindigkeit in den Osten und Paradigma filmischer Ästhetik, die Zeit braucht, um den Figuren gerecht zu werden. KALTE HEIMAT versammelt Geschichten, Episoden, fast ein Dutzend Hauptfiguren, Russlanddeutsche, die aus Kasachstan hierher zogen, russische Juden, Litauer, Flüchtlinge aus Tadschikistan, Ostpreussen, Verfolgte von Stalin und Hitler. So entsteht das pointillistische Gemälde eines Transitraumes.

Einmal zeigt die Kamera in starrer Einstellung eine Russin, vielleicht fünf- undzwanzig, strohblondes Haar, roter Lippenstift. Sie steht hinter einem Tre-



2

sen und sagt: «Hier ist Heimat. Für meine Eltern war es noch nicht so, aber für mich ist es so.» Was ihr grösster Wunsch wäre, fragt Koepp, und das Mädchen überlegt lange, zögert, zaudert und dann, nach einem scheuen Blick, sagt sie schliesslich: «Ein Hund.»

Dies ist ein ironisches Spiel mit gefilterter Intimität, der Veröffentlichung von Privatem, ein Spiel mit unserem Voyeurismus, der durch dieses Bekenntnis freundlich enttäuscht wird. Solche Szenen sind weder inszeniert noch ganz zufällig; sie sind gefunden, gewiss, aber man braucht ein besonderes Sensorium für solche Augenblicke. Koepp vermag den Menschen auf eine Art nahe zu kommen, die stets freundliche Distanz wahrt. Er zeigt sie von ihrer besten Seite – deshalb gibt es in seinen Filmen auch (fast) keine Schurken, nur mehr oder weniger vitale und einzigartige Individuen. «Soziale Erotik» hat Dietmar Hochmuth diese Art genannt, und es verwundert nicht, dass meist Frauen im Zentrum der Filme stehen: Sie sind nicht die besseren, aber die lebendigeren Figuren.

So entfaltet *KALTE HEIMAT* eine Art Küchenperspektive auf Politik und Geschichte, in der das Private als Fluchtwinkel vor den Verwerfungen der Historie erscheint. Eine Rekonstruktion von Unschuld, die im privaten Reich eines «guten Matriarchats» unbeschadet hätte gedeihen können, entsteht so trotzdem nicht. Einmal sieht man eine Wohnküche, darin ein altes Ehepaar. Die Frau spült, man hört ein metallisches Geräusch: Porzellan auf der Spüle. Der Mann erzählt, wie er Augenzeuge von Massenmorden der Wehrmacht an Juden wurde, man hört dabei minutenlang das Klacken der Becher auf der Spüle. Die Diskrepanz zwischen dem Terror und dem Jetzt bleibt unaufhebbar. Gleiches gilt auch für Thomas Plenerts traumverlorene Landschaftsbilder von Dünen, Meer und kurischem Haff, die keine Idyllbilder bleiben. Die Montage verschachtelt die Erzählungen von Historie, Blut und Opfer mit diesen Bildern, die somit immer mehr wirken als wäre die Natur selbst kontaminiert mit Geschichte, die in diesem Jahrhundert meist Vertreibung, Flucht und Mord war. So ist in *KALTE HEIMAT* ein dramaturgisches Credo sichtbar: das Politische aus dem Privaten zu buchstabieren.

So meidet Koepp stets das plakativ Politische. Diese Ausblendung ist zum einen gewiss eine Strategie, um die hölzerne Parteilichkeit der DDR-offiziellen Agitpropssprache zu vermeiden. Aber

dahinter verbirgt sich noch ein wenig mehr: nämlich ein anderer, geweiteter Begriff des Politischen, der nicht auf Parteien, Institutionen und Staat beschränkt ist, sondern im Alltag wurzelt. So messen die Wittstock-Filme aus, was Alexander Kluge und Oskar Negt den «Block des wirklichen Lebens» nennen: das soziale Leben, Freundschaften, Arbeit, Erotik, Familie, Generationsverhältnisse. Was privat oder individuell scheint, erweist sich dabei als politisch – dieser Trick funktioniert nur, weil dieses Private als Privates respektiert und nicht als Beleg politischer Thesen oder dergleichen bemüht wird. So wird der Dokumentarist zum Chronist, nicht Interpret der Dinge – und er setzt eine Dialektik von Allgemeinem und Besonderem in Gang, die an die Portraitfotografien von August Sander erinnert: Er findet im Individuum den Typ. Die Dinge sollen sich wie von selbst entfalten, die Personen wie von selbst Kontur gewinnen.

Lieblingsszene

In *KALTE HEIMAT* sehen wir in einer Szene zwei Mädchen, kaum zehn Jahre alt, an einer Brücke. Früher konnte man an das andere Ufer schwimmen, aber heute ist dort eine Grenze, Litauen. «Was willst du mal werden?» fragt Koepp. «Frisöse» sagt das Mädchen. Und, zu ihrer kleineren Schwester: «Schau in die Kamera. Kannst du mich sehen? Ich sehe dich in der Kamera.» So sieht das Wunder aus, das Koepp manchmal zu Wege bringt: Die Kamera als Instrument in einem Spiel der Spiegelungen zu nutzen.

Wie Wittstock zur Mitte der Welt wurde

Über zwanzig Jahre hat Volker Koepp in Wittstock an der Dosse, einer Kleinstadt im Märkischen, gedreht. Erstmals 1974 einen Kurzfilm, dann regelmässig alle zwei, drei Jahre weitere Kurzdokumentarfilme. 1984 entstand *LEBEN IN WITTSTOCK*, ein langer Dokumentarfilm, der die zuvor entstandenen Filme mit neuem Material verband. Eigentlich sollte die Wittstock-Reihe damals beendet sein: Alles ging seinen Gang und Aufregendes schien nicht in Sicht. Dann fiel die Mauer, *NEUES IN WITTSTOCK* (1991) entstand, schliesslich *WITTSTOCK, WITTSTOCK* (1997), der wohl endgültig letzte Film.

Die Wittstock-Filme entsprachen, ähnlich wie Jürgen Böttchers *RANGIERER* oder *WÄSCHERINNEN*, der offiziellen

kulturpolitischen Linie: Sie zeigten Arbeitsalltag – allerdings fern der gusseisernen Verschönerungsfloskeln des Agitprop. Und wie Böttcher zeigte Koepp die Härte der Arbeit, die in den offiziellen Medien verschwiegen wurde; gleichzeitig poetisierte er den Alltag. Die Kraft des dokumentarischen DEFA-Filmes rührte aus diesen beiden Quellen: aus sublim formuliertem politischem Dissens und einem Blick, der Schönheit noch in Schutz und Qual entdeckt. Im DDR-Fernsehen waren die Wittstock-Filme nicht zu sehen.

MÄDCHEN IN WITTSTOCK (1974) war die erste Begegnung mit der Stadt. Neben dem Ort entsteht in ländlichem Raum ein ehrgeiziges Grossprojekt auf grüner Wiese: das Textilkombinat «Ernst Lück». Zehn Jahre später sollten hier knapp dreitausend Arbeiterinnen beschäftigt sein. Der suchende Blick des Regisseurs traf damals eine Aufbruchsituation. Ein immer wiederkehrendes Bild ist die Seitwärtsfahrt durch die noch leeren Hallen.

Man sieht die internen Konflikte zwischen Arbeiterinnen und Leitung, die nur auf den allerersten Blick noch in einer Dialektik von Plan, Widerstand und Verbesserung aufgehen. Die optische Argumentation scheint dies schon von Beginn an zu unterlaufen: in der sympathisierenden Sorgfalt mit der die Kamera die Mädchen bei der Arbeit beobachtet; andererseits in dem Bild, in dem der Direktor im Vordergrund redet und die Mädchen im Hintergrund arbeiten.

Im Betrieb gibt es Anlaufschwierigkeiten, die nicht weichen. Die Produktivität ist niedrig, die Fluktuation in der Belegschaft hoch. Eine Betriebsversammlung soll helfen. Schon hier gibt es bei den jungen Arbeiterinnen Anklänge von Resignation: dass es ja doch nichts hilft, weil es so bleibt wie es ist, auch wenn man sich müht. «Et jeet eben nich», wird Edith, die Engagierte, zwei Jahre später in *WIEDER IN WITTSTOCK* sagen. Das wird sie später immer und immer wieder wiederholen, manchmal selbstironisch, meist verbunden mit der trotzigsten, nie eingehaltenen Drohung, dass sie nun endgültig nicht mehr mitmachen werde.

In *LEBEN IN WITTSTOCK* sieht man eine jener vier oder fünf programmatischen Szenen, die auch in *WITTSTOCK, WITTSTOCK* wieder auftauchen und in denen ein Thema des Films blitzlichtartig verdeutlicht zu sein scheint. Die Mädchen in der Diskussion mit der Werksleitung: Rechts im Bild und an einem langen Tisch sitzen zwei Direk-

1
LEBEN UND
WEBEN (1981)

2
MÄDCHEN IN
WITTSTOCK
(1974)

toren, links die Arbeiterinnen. Ein Mädchen, erregt und gleichzeitig bemüht, ihre Aufregung zu beherrschen, sagt, dass die Arbeiterinnen zu wenig Anleitung erhalten hätten, nun aber höhere Produktivität gefordert würde. Der Direktor wendet sich regungslos an die Arbeiterinnen und bekundet, dass er «für diesen Beitrag erstmal vor allem sehr dankbar» sei. Wenn Arbeiterinnen und Direktion miteinander sprechen, müssen sie sich einander zuwenden. Dass sie aneinander vorbeireden, ist schon Teil des optischen Diskurses.

In das «emotionale Zentrum» der Wittstock-Filme rückt Stupsi, eine junge Arbeiterin, die bereitwillig und nicht ohne Koketterie von ihrem Privatleben erzählt: von Kabale und Liebe, von den Jungs, die zuviel saufen und schnell zuschlagen, von dem Traum, einmal, für eine kurze Zeit, wegzugehen aus Wittstock an der Dosse.

Die Wittstock-Filme leben vor allem durch Szenen von ad hoc einleuchtender emotionaler Kraft, die sich aus Unmittelbarkeit speisen. Koepf versteht es, die Kamera als Instrument einer Begegnung einzusetzen. In *LEBEN IN WITSTOCK* sehen wir einmal aus einiger Entfernung in der Fabrikhalle zwei Mädchen, die miteinander tuscheln, sich necken. Als sie die Kamera entdecken, lachen sie; verlegen, als wären sie bei einer lässlichen Sünde erappt worden, aber auch laut. Dann gehen sie, nicht ganz ohne Geste von Ironie, wieder ihrer Pflicht nach. Ein Mädchen wendet sich um – und stolpert. Das ist wie eine Slapstick-Szene, die ihre Schönheit und ihre Kraft, uns zu berühren, aus unverstellter Unmittelbarkeit bezieht. So öffnet sich ein erotischer Raum. Erotisch, weil es um Blicke geht, die man zurückgibt oder denen man ausweicht, um ein Spiel mit Lust und Scham, wenn man angeschaut wird.

LEBEN UND WEBEN (1981) ist vielleicht der deprimierendste Wittstock-Film. Zu Beginn sehen wir Edith, die Mutige, die Aktive. Sie hat sich verlobt und ist Obermeister geworden. Es gibt Arbeit, aber auch Heimat? Im Ledigenheim sind Übernachtungen von Männern verboten, die sozialistische Moral soll gewahrt bleiben, sagt die Leiterin. Immer wieder sieht man lange, kalte Flure; darin manchmal übermütige Mädchen, die, wie trotzig, die Unwirtlichkeit des Ortes missachten. Kleine Fluchten, kleine Wünsche. Nicht mehr im Heim wohnen zu müssen, sagt eine Frau, das wäre schön und träumt von einer Einraumwohnung. Der Alltag

1



2

scheint zermürbend zu sein: Arbeit und Fernsehen, manchmal Kneipe, manchmal Lesen. Am Ende redet Edith von der Rente. Vom Glück keine Spur mehr.

Notiz über die Nähe von Dokumentarfilm und Beckett

Eine unveröffentlichte Szene aus einem frühen Dokumentarfilm von Volker Koepp. Der Regisseur sitzt neben der Protagonistin des Films. Niemand spricht. Kein Wort. Minutenlang. Dann Koepp: «Sag doch mal was.» Die Frau: «Frag doch mal was.»

Ein Traum vom eigenen Leben, das wie Kino sein soll

1990 ist Volker Koepp noch einmal nach Wittstock gefahren: *NEUES IN WITTSTOCK*. Alles ist anders. Eine Touristin fragt, ob man auch Postkarten von der heimischen Kirche kaufen könne, und der Reiseleiter antwortet leutselig, man könne in Wittstock alles kaufen. Vor einem Laden preist eine Verkäuferin schwarz-rot-goldene Länderkissen an, Preis 16.80 DM; auf der Strasse bieten Vietnamesen Zigaretten feil. Ein moderner Jeansladen, «New Yorker», öffnet, das Obertrikotagenwerk «Ernst Lück» wird abgewickelt. Wende in Wittstock.

Edith wird als eine der ersten entlassen, die Kamera wartet am Tor. «Man hängt doch dran, zwanzig Jahre sind ne lange Zeit», sagt sie und tritt von einem Bein auf das andere. Kein einfacher Abschied. Die Pausen werden länger, dann bittet sie: «Lass mal die Kamera weg.» Volker Koepp gehorcht widerwillig und erst nach ein, zwei Minuten. Dann wird die Leinwand für einen Moment schwarz. Diese Szene funktioniert wie eine Ellipse. Sie zeigt, indem sie darauf verweist, was sie nicht zeigt.

Man mag die Wittstock-Filme auch als eine ferne Parabel der DDR deuten: über das Neue, das so schnell erstarrt ist, und die Resignation und die Lähmung, die folgten. Aber (und das verbürgt die Gültigkeit der Filme) der Plot, die Geschichte des Obertrikotagenwerkes, ist nur Rahmen. Ins Bild rücken drei Frauenportraits: Stupsi, der weibliche Star, Edith, die FDJ-Sekretärin, die Mutige, die etwas will, Renate, die erfahrene Ältere, patente. Die Intensität der Filme ist auch Ergebnis von Konzentration, deutlichen Auslassungen. Die Männer von Elsbeth und Edith sind nur am Rande, wie Schatten, zu sehen.

Das kinematographische Können (auch des Kameramannes Christian Lehmann) erweist sich darin, die unterschiedlichen Rollen der drei Frauen sichtbar zu machen und in physischer Präsenz erfahrbar werden zu lassen. So sieht man Edith meist in der Gruppe und dort oft im Zentrum. Sie, die Aktive, die meist von der Arbeit, weniger von sich spricht, wird definiert durch ihre Rolle im öffentlichen Raum. Der Gegenpart fällt Stupsi zu, die meist frontal in die Kamera spricht: von Wünschen, von Jungens und Liebe. Manchmal, wenn Stupsi (meist in amerikanischen oder nahen Einstellungen) im Bild ist, scheint es ein Licht zu geben, das die Szene entrückt. Alles, nur keinen Mann aus Wittstock wollte sie heiraten, wegen dem Suff und den Schlägereien. Es kam anders, wie so manches. Edith, die Wittstock nie verlassen wollte, wird als eine der ersten entlassen; sie zieht in den Westen, weil es in Wittstock keine Zukunft und keine Arbeit mehr gibt. Und Renate, die 1973 aus Sachsen kam, um das Werk aufzubauen, wird in Wittstock bleiben, «weil Wittstock kann ja nicht leer bleiben.»

Manchmal finden sich in den frühen Filmen kleine Beobachtungen, die sich zu Episoden verdichten, die von Sehnsüchten und Alltag erzählen. Einmal sieht man Stupsi, draussen auf einer Strasse. Ein kalter Tag, Spätherbst vielleicht, der Atem gefriert schon. In einer einigermaßen verwegenen Felljacke schaut sie spöttisch Wittstocker Bürgern nach und lacht in die Kamera. In einer Kneipe, in der Rockmusik dröhnt, sitzt sie vor einem Tisch, überfull mit Bierflaschen. Ein Junge setzt sich hinzu, ein kleiner Streit, den wir nicht hören, entspinnt sich, sie steht auf; der Junge bleibt wütend zurück mit einem betrunkenen anderen Jungen.

Solche lakonischen, szenischen Miniaturen erzählen von Lebensgier und Auflehnung, Kleinstadtenge und Widerstand. Volker Koepp sucht weniger Aussagen als Momente. Man sieht Feste, auf denen die Mädchen miteinander tanzen; so sieht man, dass es in Wittstock, werksbedingt, zu viele Mädchen gibt. In den Interviews fragt Koepp nach diesem und jenem; in den Antworten sind manchmal die Augenblicke, in denen Schweigen einsetzt, wichtiger als die Informationen, die die Sätze transportieren.

So sind die Wittstock-Filme der poetische Gegenentwurf zu Winfried Junges protestantischen, stets ins Belehrende neigenden Golzow-Filmen. Auch Junges Langzeitdokumentation aus dem

Osten Brandenburgs zeigt DDR-Alltag: Schule und Jugendweihe, Heirat und Scheidung. Doch der Regisseur drängt sich, anders als Koepp, fast aufdringlich in den Film: kaum ein Bild bleibt unkommentiert, und die off-Texte wirken stets allwissend, paternalistisch, onkelhaft, altklug, manchmal untergründig aggressiv. Junge trat manchmal wie ein Lehrer auf, der am Landvolk zu zweifeln schien. Und stets blieb dieser Konflikt subkutan, unausgesprochen, verhüllt von hübscher Geigenmusik, verborgen von einem wolkigen, undeutlichen auf Harmonie bedachten Grundton – für die DDR kein untypischer Umgang mit Streit. So sind die Golzow-Filme Duell: hier der ungeduldige Aufklärer, der wahlweise als Sozialtherapeut, Eheberater und Beichtvater auftritt und das Geheimnis seiner Figuren begreifen will, dort die Objekte der journalistischen Begierde, die in Phrasen flüchten oder einfach schweigen. Wortlose Verweigerung gegen offizielle Anforderung – auch das war kein untypisches Muster für die DDR. So wiederholen die Golzow-Filme gewissermaßen das Missverständnis der Erziehungsdiktatur DDR.

Bei Koepp hingegen ist die DDR (wie bei Jürgen Böttcher) ein graues Märchenland. Die Intensität der Wittstock-Filme speiste sich dabei aus einer sozialen und mentalen Nähe zwischen Filmern und Gefilmten, die im Westen wohl auch nicht zustande kam als es in den Siebzigern unter Dokumentaristen modern war, sich als Prolet zu fühlen und die Sache der Unterdrückten zu seiner eigenen zu machen. In der DDR hingegen war das soziale Gefälle zwischen Arbeitern und Dokumentarfilmern denkbar gering: Geld spielte keine grosse Rolle, und stets einte der gemeinsame Gegner: die da oben, das ZK, die Bonzen, Chefs und Zensoren. So war das Kraftzentrum der Wittstock-Filme die soziale Homogenität der DDR. Noch in muffigster Provinz entdeckte Koepp eine Enge, in der auch Nähe und Schönheit war. Und so repräsentieren Junge und Koepp gewissermaßen zwei Seiten des Gleichen: den matten Glanz und das pädagogische Elend der DDR.

Was in *NEUES IN WITTSTOCK* gelegentlich als DDR-Nostalgie missverstanden wurde, ist jene Wehmut, die auch schon *LEBEN IN WITTSTOCK* durchzog: eine existentielle Trauer über das Vergehen der Zeit, das Altern, das Verblassen von Träumen. Diese dramaturgische Spannung ist in *NEUES IN WITTSTOCK* schon in jener Szene am Anfang

1
MÄDCHEN IN
WITTSTOCK
(1974)

2
NEUES IN
WITTSTOCK
(1991)

3
WITTSTOCK,
WITTSTOCK
(1997)

enthalten, in der Elsbeth im Fernsehen dem Mädchen zusieht, das sie 1974 selbst war und halb ironisch aufseufzt. Cocteau's in unzähligen Filmkritiken mit stirnrunzelndem Tiefsinn zitierter Satz, Filmemachen sei, dem Tod bei der Arbeit zuzusehen – hier hat er fassbaren Sinn.

Am Anfang von zwei abendfüllenden Wittstock-Filmen sieht man jeweils lange Kamerafahrten. In *LEBEN IN WITTSTOCK* ist dies ein Blick aus einem Zugfenster: Felder ziehen vorbei, die Baustelle des Textilkombinates, Häuser, die Kirche, Bäche und Bäume. In *NEUES IN WITTSTOCK* fährt die Kamera an der Stadtmauer entlang und zeigt, was ins Blickfeld gerät. Beide Sequenzen sind langsame Annäherungen: beiläufige Seitwärtsfahrten, die in den Fabrikhallen wiederkehren werden, wenn die Kamera an den Bändern entlang gleitet.

In beiden Filmen findet man Overtüren, Auf- und Abtritte, Ellipsen und fast analoge Finale; beide Filme ähneln in ihrer Struktur fiktionalen Filmerzählungen. *LEBEN IN WITTSTOCK* beginnt mit einer Sequenz aus *MÄDCHEN IN WITTSTOCK*, die zu einem zentralen Drehpunkt der Filme wird und die Spannungsbögen umreisst. Stupsi, das Mädchen mit dem rebellischen, koketten Blick direkt in die Kamera, den Volker Koepp immer wieder sucht, erzählt, wie sie sich einen Spielfilm wünscht: Um ein Liebespaar soll es gehen, das auseinanderbricht und wieder zusammenfindet. Danach müsse es weitergehen, wie die Familie wächst und «och von der Arbeit sollen se wat zeigen.»

Diese Sequenz, die wie ein Trailer *LEBEN IN WITTSTOCK* vorangestellt ist und in *WITTSTOCK*, *WITTSTOCK* als Epilog dient, schillert. Sie spielt auf verschiedene Ebenen an: das Leben, das Kino, die Zukunft. Sie erzählt von Stupsis eigener Rolle: von dem Leben, das sie erwartet, und dass sie ja selbst so etwas wie ein Star in einem Film ist. Man mag darin auch erkennen, was die Wittstock-Filme zeigen wollen. Und es sind, wie oft bei Stupsi, auch Sehnsuchtsätze: Das Kino soll das Leben zeigen und das eigene Leben soll wie Kino sein.

Am Ende von *LEBEN IN WITTSTOCK* sieht man scheinbar die gleiche Szene. Wieder beginnt Stupsi von dem Spielfilm zu erzählen, und mittendrin stockt sie, lächelt ein Mona-Lisa-Lächeln und sagt: «Volker, det jeet nich.» Die Inszenierung scheitert; in spielerischer Selbstreflexion führt Koepp vor, dass der wahrhaftige Augenblick Resultat einer Inszenierung ist.



1



2



In der nächsten, und vorletzten Szene des Filmes sehen wir Elsbeth 1984, die früher, vor zehn Jahren, als sie noch ein Mädchen war, einmal Stupsi hiess. Sie steht vor dem Fenster ihrer Neubauwohnung, dahinter kann man einen Wald ahnen. Koepf fragt, wie damals, nach Wünschen. Elsbeth ist ein wenig verlegen, der Blick suchend, ein wenig ungeduldig, ein wenig misstrauisch. Träume? Ach, nein, keine Träume mehr. Nur noch Wünsche: dass die Kinder in die Ferien fahren können. Und «dass alles so bleibt wie es ist». Das Verschwenderische, Erotische ist verschwunden, die Sehnsüchte versickert. Dann schaut Elsbeth noch lange in die Kamera. Am Ende des zweiten langen Wittstock-Filmes und sieben Jahre später wird sich diese Szene, ein wenig anders, wiederholen. Elsbeth, im Hintergrund wieder der Wald, spricht nun selbst von jener Szene, als ihre "Filmrolle" begann: von ihrer Vision von einem Spielfilm, der vielleicht auch der Traum von ihrem Leben war. Jetzt ist es wohl zu Ende mit dem Film, sagt sie. Und: Hat alles ein Anfang und ein Ende. Elsbeth tritt hinaus auf den Balkon, jetzt sehen wir den Wald, das Offene.

Wie schon sieben Jahre zuvor ist dies eine Abschiedsszene, aber sie hat eine andere Temperatur. Am Ende steht wieder ein stummer Blick, so lange und ruhig wie keiner je zuvor. Die Melancholie ist geblieben, aber Erstarrung und Beklemmung, die in *LEBEN IN WITTSTOCK* zu spüren waren, sind verschwunden.

Die Geschichte von Stupsi, die Elsbeth wurde, erzählt Volker Koepf so wie François Truffaut einmal die Dramaturgie einer Liebesgeschichte beschrieben hat: es muss einen Anfang, eine Mitte und einen Schluss geben. Dem ähnelt, was zwischen der Kamera und Elsbeth geschieht: dem Flirt, Stupsis Spiel mit den Blicken, die das erotische Kraftzentrum der Filme sind, folgen Krise und Fremdheit und schliesslich ein gebrochen, versöhntes Ende. So sieht man in *LEBEN IN WITTSTOCK* Elsbeth in der Fabrik, im Hintergrund flutet Licht durch ein Fenster. Volker Koepf fragt: Ein Fenster, das hast du dir damals doch gewünscht. Ja, sagt Elsbeth, es ist gut, aber ihr Tonfall scheint die Botschaft zu dementieren. Sie hebt kurz den Blick und scheint, einen Augenaufschlag lang, den koketten Blick von einst, in dem ein wenig Spott und auch ein Versprechen zu liegen schien, zu wiederholen. Diesen Blick bricht sie, kaum begonnen, ab und verweigert das Spiel.

Koepps Können erweist sich darin, uns die Geschichte fast eines halben Lebens als Geschichte eines Lächelns glaubhaft werden lassen: ein Lächeln, das er entdeckt, das vergeht und das schliesslich in jenem melancholischen, milden Blick am Ende von *NEUES IN WITTSTOCK* aufgehoben zu sein scheint.

Noch einmal Truffaut. In *L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES* sagt jemand, dass es darum gehe, Geschichten zu erzählen, die nichts beweisen wollen. Man mag dies auch als Motto für die Wittstock-Filme gelten lassen. So entsteht Freiheit, jene Dimension, die über das Faktische des Bildes hinausweist: plötzliches Erkennen, welche Möglichkeiten in einem Leben verborgen sind.

Last ball in play: Oder warum nach WITTSTOCK, WITTSTOCK nichts mehr kommen kann

Im ersten Bild sehen wir wieder Elsbeth, Renate, Edith. Sie posieren ein wenig verschämt vor der alten Wittstocker Burgmauer. Wittstock, Wittstock, sagte eine, als wäre es eine flüchtige Zauberformel.

WITTSTOCK, WITTSTOCK (schon im Titel die Redundanz) ist, noch einmal nach *NEUES IN WITTSTOCK*, eine postrevolutionäre Bestandsaufnahme. Ein Viertel Arbeitslose, bei den Frauen drei Viertel. «Wir sind abhängig von unseren Männern», sagt Elsbeth, die ein paar Mal in der Woche im Supermarkt Tiefkühlkost sortiert. «Das ist besser als zu Hause versauern», sagt sie. Die DDR-Konsensgesellschaft, die rabiat nur ausschloss, wer sich dem Parteioktroi widersetzte, ist hinweggefegt. In der neuen Zeit hat es auch der Normalbürger schwer, Anschluss zu halten. So hatte man es sich 1989 nicht vorgestellt. Aber man kann nicht nur die guten Seiten haben wollen, sagt Edith. Ein wenig bitter und eher ironisch gestimmt erlebt das Trio die Verwerfungen nach 1990. Renate ist Zimmermädchen im ortsansässigen Hotel, für ein paar Mark die Stunde. Alles im neuen Outfit: die Einheitsausstattung der Hotelzimmer und Flure ist ebenso genormt wie die Gänge im Supermarkt. Das OTW Ernst Lück, zwischenzeitlich Freizeitmoden GmbH, ist längst abgewickelt. Heute findet sich dort das Arbeitsamt und ein Fitnesscenter: Postindustrialismus in der brandenburgischen Provinz. Die verschwundene körperliche Arbeit in der Industrie ist ästhetisch geworden: ein Freizeitvergnügen, dem sich athletische Damen und Herren an Expander und Muskeltrainer hingeben. Der industrielle Kollektivkörper wird nicht mehr ge-

braucht, nun wird individuell der eigene Körper trainiert. Am Ende stehen die drei noch einmal in der leergeräumten Werkshalle, in der sie zwanzig Jahre arbeiteten. Nacheinander gehen klappernd die Neonlichter aus. Ein Abschiedsbild mit Ausrufezeichen. Danach kann nichts mehr kommen. Und zwar nicht nur, weil das Kollektiv, die Werks-Grossfamilie zerfällt und Edith in Westdeutschland ist, und nicht nur, weil nun wirklich nichts Neues mehr passieren wird. Nein, die Selbstreflexion der Figuren zehrt den Film auf. So sieht man Elsbeth in zwei, drei, vier Szenen, in denen sie Gesten aus früheren Filmen zitiert. Und sie weiss, dass sie diese Gesten wiederholt, und sie weiss, dass sie der Star des Films ist, der eine Geste wiederholt wie ein Zitat aus früherer Zeit. Und genau dies – das Selbstzitat – beendet gewissermassen die Wittstock-Filme, die stets von der unverstellten Naivität ihrer Heldinnen lebten. Denn in dem Masse, wie die Figuren zu bewussten Darstellern ihrer selbst werden, verschwindet auch ihre dokumentarische Kraft.

Und doch gleicht auch der Blick dieses Wittstock-Filmes dem des Rothschen Spaziergängers (den Walter Benjamin zum Flaneur adelte), der auf helle Momente und Bilder reagiert und Impression eher sucht als Zusammenhang. Und so steht die vielleicht schönste Szene am Ende. Ein Gespräch (nunja, Gespräch) mit dem Ortskneipier. Am Anfang sah man seinen Vater 1973 am Stammtisch sitzen, nun schaut dort seine Mutter stumm in die Kamera. Ein Stilleben, schön und starr und wie gemalt. Fahl fällt das Licht durch die Fenster, in den Lichtstrahlen tanzen die Staubkörnchen. «Das war immer Privatbesitz?» fragt Koepf den Wirt. Pause. «Ja, immer Privatbesitz», sagt der Wirt. Pause. «Auch zu DDR-Zeiten.» Pause. Zäh tropfen die Worte, die Zeit scheint still zu stehen. Und am Nebentisch prostet man sich aus Schnapsflaschen zu. Vielleicht wird dieses Refugium nach dem DDR-Sozialismus auch die kapitalistische Postmoderne überstehen.

Stefan Reinecke

3

