

Mit dieser Äußerung und seinen Empfehlungen zur Programmübernahme lehnt sich Rudolf Mühlhenzl an die beschriebenen Entwicklungen an. In den neuen West-Fassungen werden die alten DFF-Birnen bald nicht mehr erkennbar sein.

Literatur

- Engert, J. 1990: Schauplatz der Öffnung. Fernsehen aus Berlin. In: ARD Jahrbuch 1990. Wiesbaden. S. 78-86
- Meier, Ch. 1991: Das Mögliche versuchen. Hindernisse auf dem Weg zur Einheit. In: epd Kirche und Rundfunk. Nr. 46 v. 15.6.1991, S. 6-12
- Menzel, C. 1991: Die Schwarzen Kanäle. Ein Beispiel für die rücksichtslose Medienpolitik von CDU und CSU in den neuen Ländern. Der Mitteleuropäische Rundfunk ist fest in rechter Hand. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt. Nr. 29. v. 19.7.1991
- Schmitt, E. 1991: 50er Jahre-Waschküchenshow. Ein Kessel Buntes. Show ARD/DFP So. 16.6. In: Funk-Korrespondenz, Nr. 25 v. 20.6.1991, S. 22
- Schneider, P. 1990: Extreme Mittellage. Eine Reise durch das deutsche Nationalgefühl. Reinbek
- Stolte, D. 1990: Deutsche und europäische Integration. In: ZDF Jahrbuch 1990. Mainz. S. 38-44

Eggo Müller

Dokumente der Distanz

Identitätsbestimmungen in Dokumentarfilmen über die DDR, November 1989 bis zur Vereinigung

Seit dem November '89 scheinen die Dokumentarfilmer der gehörig zusammenwachsenden deutschen Staaten und West-Berlins¹ nur noch ein Interesse zu haben: Der Umbruch in der DDR und seine Folgen sind *das* Thema. Die Internationale Leipziger Filmwoche für Dokumentar- und Animationsfilm im November '90 zeigte allein zwanzig Beiträge zum Thema, zwölf standen auf dem Programm des mit Jürgen Böttchers Dokumentation "Die Mauer" eröffneten Internationalen Forums des Jungen Films der Bertinale im Februar '91. Einen großen Teil dieser Produktionen hat das Fernsehen mittlerweile ausgestrahlt, manche haben sogar den für Dokumentarfilme seltenen Sprung ins Kino geschafft, viele sind mit - oft mehreren - Filmpreisen ausgezeichnet worden, Sibylle Schönemanns "Verriegelte Zeit" gar mit dem Bundesfilmpreis.

1. Geschichts-Dokumentation als Deutung von Deutungen

Die Erwartung, daß sich Dokumentarfilmer dem Umbruch in der DDR und seinen Folgen zuwenden, die Unterstellung, daß dieses Ereignis *der* Gegenstand des Genres sei, ist dermaßen verfestigt, daß es Anlaß zur Nachfrage gibt, wenn ihn einer nicht zu seinem Thema macht. So sah sich Eberhard Fechner in einem Fernsehinterview im März 1991² der Frage gegenübergestellt, ob und wann er denn dieses Stück jüngster deutscher Geschichte filmisch erkunden wolle. "In zwanzig Jahren", war seine verschmitzt lapidare Antwort, die das ganze Geheimnis seiner Methode der Dokumentation enthält: Fechner konstruiert Geschichte durch die Montage einzelner Geschichten. Erst mit der Zeit durch wiederholtes Erinnern im Erzählen zu Geschichten geworden, läßt die Montage

- 1 Wenn im folgenden von "West-Berlin" und der "DDR" ohne den Zusatz "ehemalig" die Rede ist, dann nicht aus Unverbesserlichkeit, sondern aus historischer Genauigkeit; berücksichtigt werden Filme bis zur Vereinigung.
- 2 Interview mit Eberhard Fechner in der Reihe "Begegnungen" in 3sat am 27.3.1991.

der Erfahrungen einzelner individuelle Lebenswege im Horizont historischer Ereignisse zu exemplarischen Lebensläufen werden. Fechner benötigt als Ausgangsmaterial also schon Durchlebtes und Erzähltes - und deshalb auch die Distanz von zwanzig Jahren.

Die Ausgangssituation für die vorliegenden Dokumentationen des Umbruchs in der DDR war eine gänzlich andere: Hier waren die Geschichten noch nicht erzählt, hier mußte gefilmt, interviewt werden, während - wie der Kanzler fortwährend betonte - fast täglich neue Seiten im Buch der Geschichte aufgeschlagen wurden. Wilhelm Roth hat in einer Rezension eine hübsche Formulierung für diese schwierige Aufgabe der Dokumentarfilmer gefunden: "Geschichte aufzuzeichnen, während sie sich ereignet, scheint einfach zu sein, man muß 'nur' im richtigen Augenblick am richtigen Ort sein und mit den richtigen Leuten sprechen." (Roth 1991, 20)

Doch enthält diese Formulierung alle Naivität der Dokumentarfilmtheorie und mißachtet zudem, daß 'das' Fernsehen in den vergangenen zwei Jahren seit dem Umbruch mit laufender Kamera immer schon dort war, wo sich Geschichte - oft auf inszenierten Großveranstaltungen - gerade ereignete: Niemand, der nicht die Fernsehbilder lachender, weinender, "Deutschland" brüllender, den Boden der Freiheit küssender und "So ein Tag, so wunderschön wie heute" grölender deutscher Gesichter des Herbstes '89 tief in seinem trübe. Schnell für den Gabentisch des ersten gesamtdeutschen Weihnachtens nach 40 Jahren produzierte Bildbände und Videokassetten sorgen für deren Unvergänglichkeit. So auf das Erhaschen des Augenblicks gerichtet waren die Livereportagen und Fernsehfeatures über die sich im Moment ereignende deutsche Geschichte, daß filmische Beobachtungen über einen Zeitraum von zwei Jahren wie Volker Koepps "Märkische Trilogie" ("Märkische Ziegel," 1988/89; "Märkische Heide, Märkischer Sand", 1990; "Märkische Gesellschaft mbH", 1990) oder Pavel Schnabels "Brüder und Schwestern" (1991) als "Langzeitbeobachtungen" angekündigt werden können, obwohl sie auf das karikaturistische Modell des bloßen Vorher/Nachher beschränkt sind.

Aber Kraft des Fernsehens war es auch hier, den Dokumentaristen nicht nur andere Haltungen, sondern auch andere Formen, eine unterscheidbare Ästhetik abzuverlangen. Wollten sie als *Filmdokumentaristen* bestehen, mußten sie die Fernsehbilder nicht über-, sondern unterbieten - was in vielen der Filme auch bedeutete, sich mit den Fernsehbildern auseinanderzusetzen. Die Dokumentaristen aus der DDR mußten darüber hinaus die Aufgaben des Dokumentarfilms unter den neuen Bedingungen anders definieren als bisher. Die Überlegungen Edward Schreibers, Regisseur des Interviewportraits "Ich war ein glücklicher Mensch", dürften hier exemplarisch sein. Mit dieser Arbeit wollte das Team

[...] vor allem auch Publizistisches ausschließen, weil wir an vielen parallellaufenden Arbeiten bemerkten, daß Publizistik unsere Sache nicht sein konnte.

Das wurde von den Medien, bald auch dem DDR-Fernsehen, gut bewerkstelligt. Die waren scharf, direkt, brachten Dinge auf den Punkt. Wir Dokumentarfilmer sahen uns plötzlich aus unserer Ersatzfunktion, in der wir versuchten, Räume der Nichöfentlichkeit zu füllen, verdrängt. (Internationales Forum 1991, Bl. 8)

Der Dokumentarfilm brauchte - ebenso wie Literatur und Theater - nicht länger in der DDR unerwünschte Nachrichten zu verbreiten. Mediales Selbstverständnis und Selbstlegitimation geboten den Dokumentarfilmern also einen anderen filmischen Umgang mit den historischen Großinszenierungen als im Fernsehen, wo in der ersten Zeit, bis zum März 1990, vor allem Siege gefeiert wurden und keine ideologischen Zweifel blieben: Gestieg hatten das überlegene Gesellschaftssystem, die "soziale Marktwirtschaft", die Freien und Fleißigen, gestiegen hatte Weltmeister-Deutschland.

Jürgen Böttchers Sequenz über die Silvesterfeier 1989/90 am Brandenburger Tor ist ein deutliches Dokument dieser Distanz zu den Bildern und Deutungen des Fernsehens: Ohne die obligatorische Fernsehfrage nach den Gefühlen, die auch Ophüls in seinem "November Days" zum Ausgangspunkt nimmt, zeigt Böttcher in z.T. minutenlangen Einstellungen bloß Gesichter von feiernden, Sekt trinkenden und sich selbst Freude suggerierenden, ansonsten aber sprachlosen Jugendlichen und Bilder des grandiosen Feuerwerks, krachende Böllerschüsse an dem Tor deutscher Geschichte, durch das Kaiser Wilhelm, Adolf Hitler und am 23.12.1989 Helmut Kohl und Hans Modrow mit ihren Truppen marschieren sind. Kein Kommentar Böttchers, sondern die schlichte Dauer der Einstellungen zwingt den Zuschauer zur Reflexion. Böttcher läßt die Kamera schließlich, weitab vom Brandenburger Tor, im Dunkel des Grenzstreifens verweilen, bleibt auf Distanz, während sich die Fernsehkameras ins Gedränge stürzen.

Andere Filme wie Brinckmann/Wisotzkis "Komm in den Garten", Voigts "Letztes Jahr Titanic" oder Feindt/Reidemeisters "Im Glanze dieses Glückes" arbeiten immer wieder mit Fernsehbildern und Fernsehton von Parlamentsdebatten, Wahlberichterstattungen oder Nachrichtensendungen im Hintergrund. Die damit kontrastierten Aufnahmen 'vor Ort', miefig-muffige Siegesfeiern der neuen Honoratioren, ironische Trauerfeiern in Szenetreffs des Prenzlauer Bergs oder die erbitterten Kommentare von Interviewten, die nicht die D-Mark wollten, strafen die vollmundigen Fernsehreden von der Revolution Lügen: Opponenten und Opponenten werden ungewendet 1:1 in den neuen Staat gewechselt.

Produziert die Abgrenzung von Bildern und Deutungen des Fernsehens also einen Negativraster, der Blick und Zugriff der Dokumentarfilmer auf 'sich gerade ereignende Geschichte' organisiert, so sagt Roths Formulierung von der Notwendigkeit der Präsenz 'im richtigen Augenblick am richtigen Ort' und des

Gesprächs 'mit den richtigen Leuten' alles weitere: Es handelt sich (auch) bei den Dokumentarfilmen eben nicht um unmittelbar abgefilmte Geschichte, sondern um Deutungen von Situationen und Ereignissen, denen man ihre historische Dimension abgewinnen will. Bei Interviews, in denen die Gesprächspartner wiederum selbst zum Alltäglichen des Umbruchs gehörende Situationen als historische begreifen, doppelt sich dieser Akt des Deutens. Die meisten der vorliegenden Dokumentationen sind filmische Deutungen von Deutungen von Ereignissen: fast alle Filme arbeiten mit Interviews oder Gesprächen, viele vorwiegend, manche sogar ausschließlich, nur wenige verzichten ganz auf Erlebtes und Erzähltes.

2. Filmische Deutung als Orientierungsarbeit

Daß der Umbruch in der DDR so viele der Dokumentarfilmer in den Bann zieht und ihre Filme relativ breite Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit erhalten, ist nicht verwunderlich. Die Wende in der DDR hat dazu geführt, daß Orientierungen und Weltanschauungen nicht nur auf der Ebene formulierter, offizieller Ideologien - auf der sie offensichtlich sowieso nur für einen Teil der Bevölkerung stabile Gültigkeit hatten - erschüttert und oft völlig außer Kraft gesetzt worden sind. Vor allem auf der ganz handgreiflichen Ebene des gelebten Lebens, der Alltagspraxen und der Alltagsroutinen, der sozialen Identitäten also, hat gültiges "Wissen"³ seine stabilisierende Kraft verloren, so daß Orientierungsbedarf entstanden ist. Die einschneidende und für alle völlig über raschende Maueröffnung im November '89 mit der unabwendbaren Vereinigung im Oktober '90 forderte zu Befragungen heraus, individuelle und kollektive Lebensgeschichten mußten im Horizont der historischen Ereignisse über dacht werden, historische Ereignisse mußten im Rahmen von Lebensgeschichten sinnvoll erscheinen. Motiv ist Sinn- und damit Identitätsproduktion, die Überleben im neuen gesellschaftlichen Gefüge ermöglicht und dieses zugleich stabilisiert, ein Pänomen der Krisenbewältigung (vgl. Berger/Luckmann 1980, S. 166f.). Solche Befragungen, Umdeutungen und Neuerzählungen sind Gegenstand der Dokumentarfilme, und zugleich ist das Filmen - und dabei vor allem die Montage - selbst Orientierungsarbeit der Dokumentarfilmer.

Damit ist die dokumentarische Arbeit als spezifische soziale Praxis bestimmt, deren Ergebnisse sich kaum etwa im Sinne Kracausers als Ausdruck kollektiver deutscher Mentalität des ersten Jahres 'danach' verstehen lassen.

3 "Wissen" wird im Sinne der Wissenssoziologie verwendet und zur Unterscheidung vom alltagspraktischen Terminus auch weiterhin in Anführung gesetzt; vgl. Berger/Luckmann 1980.

Schon der besondere gesellschaftliche Ort des Dokumentarfilms in beiden deutschen Staaten machte, daß seine Autoren und Regisseure der dominierenden Ideologie reserviert gegenüberstanden, auch und gerade in der DDR: denn obwohl dieses Genre hier staatlich gefördert wurde, waren viele Dokumentarfilmer schwer gelittene Genossen und ihre Filme oft für den kulturellen Export bestimmt, während es in der 'offenen Gesellschaft' der BRD für Dokumentarfilmer viel schwieriger war und ist, schwer gelitten zu sein. Der Dokumentarfilm als soziale Praxis und als künstlerisches Genre ist ein besonderer politischer und kultureller in hoch differenzierten Gesellschaften.

Der Blick auf die Filme zu diesem Thema löst die Vorstellung einer ideologischen Homogenität auf, denn die einzelnen Filme sind nicht nur sehr unterschiedlich, sondern oft genug auch in sich höchst heterogen. Das liegt nicht nur daran, daß einige der Filme Ost/West-Koproduktionen verschiedener Regisseurinnen und Regisseure sind wie "Ein schmales Stück Deutschland" oder "Im Glanze dieses Glückes", sondern auch an wechselnden Haltungen und Brüchen in den Filmen: Das Material des Dokumentarfilms ist nicht so kontrollierbar wie das des Spielfilms, einen vereinheitlichenden Kommentar enthält keiner der Filme. Bleibt also, die Filme als Selbstvergewisserungen in der Situation des Umbruchs zu verstehen.

Dies festzustellen bedürfte es nicht einmal einer Sichtung des Materials, es genügt schon der Blick auf die Herkunftsorte der Regisseure und Teams: Der Umbruch in der DDR ist nämlich nicht das Thema der deutschen Dokumentarfilmer, sondern das der Dokumentarfilmer der DDR und West-Berlins, aus den Gebieten also, die von der Entwicklung direkt erfaßt sind und wo infolgedessen die Krisenerscheinungen besonders stark sind. Wenige Ausnahmen wie Marcel Ophüls' "November Days" bestätigen die Regel. Ophüls' unbeschwert populäristische, manchmal fröhlich naiv erscheinende Haltung, mit der er den Ereignissen in dieser 'Dokumödie' nachforscht, ist schlicht unbetroffen, ohne Orientierungsbedarf. So kann Ophüls an der alten Geschichte vom deutschen Wesen weiterstricken: Humorlos, elitär, puristisch und also antidemokratisch sind die Intellektuellen dieses Landes, seien es die alten Herrschenden oder ihre Opponenten, seien es Markus Wolf, Kurt Masur oder Bärbel Bohley, Interviewpartner von Ophüls, die nicht die Vereinigung im Zeichen der D-Mark, sondern einen Staat mit menschlichem Anlitz anstreben.

Diese ungeteilte Freude Ophüls' über das historische Ereignis teilen die deutschen Dokumentationen nicht. Sie sind mit wenigen Ausnahmen in der Zeit zwischen November '89 und Oktober '90 entstanden, größtenteils also gedreht und allesamt geschnitten nach der Zeit, die schon im Januar 1990 unter Intellektuellen in der DDR als die "romantische Phase der Revolution" bezeichnet wurde. Fertiggestellt sind die Filme bis zum Jahresbeginn 1991, als die Erinnerung an die illusorische Idee eines eigenständigen Wegs der DDR

noch den Horizont der Arbeit bildete. Dies zeigt sich in zwei zentralen Zugangsweisen der Filmer, die oft in einem Film kombiniert sind: eine sensibel die momentanen Veränderungen beobachtende und eine historisch nach Grün-den des Umbruchs und nach Lebenswegen in der DDR fragende. Während erstere im minutiösen Aufzeichnen von Stimmungen und von äußeren Verän-derungen besteht, geht die zweite in oft eingehenden Interviews und Gesprä-chen auf Motیفorschung: Wie haben Menschen ihr Leben in der DDR gelebt, mit welchen Motivationen und um welchen Preis haben sie sich für den Staat eingesetzt, wo liegen biographische Brüche, wo verpaßte Chancen für einen eigenständigen Weg der DDR? Auf der Bandbreite der filmischen Modelle bil-det Böttchers "Die Mauer" im genauen Festhalten des Momentanen das eine Extrem, Brinckmann/Wisotzkis "Komm in den Garten" - kaum mehr Interview, sondern Erzählung der Protagonisten - bildet das andere.

Allen Filmen gemeinsam sind aber offenbar unumgängliche Bilder von Objekten, Situationen und Prozessen, die zu Topoi dieser Filme werden - allen voran die Mauer: Kaum ein Film, in dem nicht Mauerspechte bei der Arbeit wähen, Mauersegmente abtransportiert, Wachtürme gesprengt würden, Men-schen durch die Löcher in der Mauer schlüpfen, sich den Grenzstreifen spazie-rend aneigneten, sich vor dem Abbruchobjekt noch einmal fotografieren ließen. Die Mauer wird zum Symbol des Scheiterns der DDR, allerdings höchst unter-schiedlich in den einzelnen Filmen. Dieser Topos ist besonders geeignet, den nach Orientierung suchenden Umgang mit verunsichertem "Wissen" zu beschreiben.

3. Deutungen der Mauer

Allen voran gibt Böttcher in seiner fast manischen Fixierung auf die Mauer ambivalente Deutungen. Ein Gros der Bilder gehört dem Berliner Geschehen an der Mauer: sonntags die Spaziergänger und Touristen, die neugierig belu-stigt den allmählichen Verfall der Mauer verfolgen, alltags Kinder, die den Mauerabbruch zu ihrem Abenteuerspiel erkoren haben, und Jugendliche, die mit Hammer, Meißel und farbigen Sprühlacken die Mauer Splitter um Splitter für die Touristen und die Aufbesserung ihres Taschengeldes zerlegen. Ernste Reflexion über ihre Geschichte und Funktion dagegen produzieren im Dunkeln auf die bröckelnde Mauer projizierte historische Bilder deutscher Geschichte am Brandenburger Tor: Filmdokumente aus der Kaiserzeit, aus dem Faschis-mus, Bilder von der Befreiung Berlins durch die Sowjettruppen, vom Mauerbau oder von Fluchtversuchen geben dem Momentanen eine höchst ambivalente historische Dimension. Am Ende seines Films umkreist Böttcher einzelne Mauersegmente, die durchnumeriert auf einem stillen, an einen Freidhof erin-

nernden Lagerplatz zwischen Bäumen auf ihren Verkauf warten, fast weh-mütige Bilder. Böttcher kann und will die Ambivalenz der Mauer nicht auf-lösen, sondern zur Reflexion freigeben: Sie war Garant der Existenz der DDR und ihr 'Stolperstein' - prägend für die eigene Biografie.

Zu Bildern des Ausverkaufs der DDR werden die Beobachtungen einer Ver-steigerung von Mauersegmenten oder des Verkauf von Mauersplittern, Orden und Staatsemblemen auf dem Potsdamer Platz in Feind/Reidemesters "Im Glanze dieses Glückes". Diese Gemeinschaftsproduktion von mehreren Filmemachern Ost- und Westberlins, die sich in der Gruppe "Blick ins Land" eine längerfristige Beobachtung des deutsch-deutschen Zusammenbrücklerens vorgenommen haben, bringt als einzige ab und zu den Mut zu eindeutigen, kommentierenden Montagen auf: Während der Mauerversteigerung z. B. Kon-trastmontagen einerseits zu einer Passauer Wahlveranstaltung der CSU mit den stereotypen, ebenso besoffenen wie chauvinistischen Fettwästen, andererseits zu historischem Wochenschaumaterial der DDR aus den fünfziger und sechziger Jahren, in dem der vorbildliche Aufbau des Sozialismus mit Bildern seiner glücklichen Menschen beschworen wurde; oder zwischen Kohls Lobpreisungen auf die friedliche Revolution auf dem Leipziger Marktplatz werden Bilder neo-faschistischer Jugendlicher im deutschen nationalen Taumel geschnitten. Am Ende dieses im Duktus sehr wechselhaften, von unterschiedlichen Stilen der betei-ligten Dokumentaristen geprägten Films stehen wie bei Böttcher Bilder des 'Mauerfriedhofs', hier aber unterschnitten mit Wochenschaubildern der Boden-reform und aufmarschierender Jugendlicher. Diese explizit kommentierenden Mittel beruhen auf dem fortbestehenden, nicht nur nicht verunsicherten, son-derm durch den Prozeß noch bestärktem "Wissen" über das Wesen der BRD. Für andere Episoden in diesem Film, aber auch die meisten anderen Produktio-nen zum Thema, scheinen diese Mittel als agitatorische diskreditiert und zu grobschlächtig zu sein.

Im Dienste einer "rituellen Reinigung" (Berger/Luckmann 1980, S. 167) dagegen scheint jedes ästhetisch verbrauchte filmische Mittel gerechtfertigt zu sein: Tschirner/Hohman/Salges "Ein schmales Stück Deutschland", eine wei-tere Gemeinschaftsproduktion von Ost- und Westberlinern, geht im Stile inve-stigativen Journalismus drei Fluchtversuchen nach. Im Zentrum stehen die minutiöse Rekonstruktion der Vorgänge, erschütternde Gefühlsberichte Betrof-fener und die Forderung nach Strafe für die Verantwortlichen. Der gerechte Zorn der Autoren aber verstellt ihnen den Blick auf die Motive: Was trieb einen Jugendlichen in der DDR, sein Leben aufs Spiel zu setzen, um in den Westen zu kommen? Aber diese Frage hätte genaue Nachfragen, Analyse erfordert. Die Regisseure jedoch halten Abbitte dafür, daß sie nicht schon früher Widerstand geleistet haben, erklären kurzerhand ihr bisheriges Denken für verkehrt und tauschen alte Orientierungen durch neue, opportune aus. Klaus Salge, West-

Berliner Filmemacher, nutzte ein Interview anlässlich der Vorführung seines Films auf der Berlinale zur Mauerbeichte:

Ja, es ist ein Bekenntnis, es ist meine Sicht dieses Symbols 'Mauer', das sich in den vergangenen Jahrzehnten so wunderbar zur Verdrängung geeignet hat, auf beiden Seiten. [...] In den 60er Jahren hat sich die Wut auf Lebenslügen, zumindest im Westen, wenigstens politisch geäußert. Aber wo ist das Mitfühlen geblieben? Da saß man, bildlich gesprochen, oben auf dem Kamm der Mauer, blickte nach beiden Seiten und zog sich enttäuscht in die Utopien zurück. Mir ist dabei etwas abhandengekommen, womit ich mich jetzt in diesem Film auseinander setzen mußte: Das Gefühl für die Menschen und ihre Tragödien. Es ist, als habe man sich in einen wertfreien Raum zurückgezogen, um ja nicht auf die eine oder andere Seite gezogen zu werden.

Und später im gleichen Interview:

Das ist für mich das eigentlich Unfaßbare an mir: Ich selbst habe am Mord in den Diktaturen Griechenlands oder Chiles mehr gelitten als an den Tragödien im Schatten der Mauer. (Internationales Forum 1991, Bl. 5)

Die 'allgemeinmenschliche Tragödie' in der Nachbarschaft hat ihm nun die politischen Utopien abhandeln lassen. Doch der Film insgesamt enthält mehr als Salges nationale Konzentration seiner Mitgefühle. Insbesondere in der ersten, von Joachim Tschirner verantworteten Episode des Films erläutert ein Major Füllbier, Spezialist für Mauerbau vom Grenzkommando Berlin-Mitte, im schrecklichsten Bürokratendeutsch die Anatomie der Mauer. Hier wird deutlich, welche Schizophrenien die DDR produzierte. Der Preis für die Aufrechterhaltung des sozialen Gefüges war für manche Funktionsträger wie Füllbier, der wie der Journalist Eckerts in Schreibers "Ich war ein glücklicher Mensch" mit seiner Tochter völlig gebochen hatte, oft sehr hoch. Das erforderte im Gegenzug vollständige, zweifellose Identifikation mit der gestellten Aufgabe und dem auftraggebenden Staat, die diese Opfer verlangten.

4. Erzählungen und Interviews zwischen Analyse, Therapie und Rechtfertigung

Brinckmann/Wisotzkis "Komm in den Garten" dagegen weist die Mauerfixierung völlig zurück. Wie beiläufig fällt ein Wachturm im Hintergrund des Bildes um, während sich die Protagonisten des Films im Grün des Mauerstreifens zum Picknick niederlassen. Die drei Männer, ein Journalist, ein Ökonom und ein malender Lebenskünstler, sind - unterschiedlich - mit kompromißlosen Vorstellungen von Sozialismus, Ideen von Selbstverwirklichung und durch Alkohol gescheitert, haben sich nach Entlassung, Gefängnis oder Psychiatrie als

kleine Gruppe stabilisiert, geben sich, oft gestützt bis betäubt von Alkohol, Lebenshilfe. "Das Schicksal dieser drei ist exemplarisch", erläutert Brinckmann seine Motivation für den Film, der schon vor der Wende als Film über die Freundschaft der drei Männer geplant war:

[...] es gibt hunderttausend Beispiele dieser Art in der DDR, und sie werden sicher in der großen Abrechnungswelle keine differenzierte Betrachtung erfahren. Ihre Schicksale bleiben in der Grauzone. Gern hätten wir unserem Film eine Widmung vorangestellt, für die, die uns einst fragen werden: Wie habt Ihr das ausgehalten? Was liegt zwischen den Eckpunkten Abhauen und Märtyrer im Gefängnis? Es gab Widerstand, aber eben auf ganz unspektakuläre, menschliche Weise. Dieses Volk war ja nicht nur ein Volk von phlegmatischen Nachtrabern und Opportunisten." (Internationale Filmwoche 1990, 2)

Der Film zeigt, daß das historische Ereignis an der Position der drei nichts ändern wird, sie bleiben sozial und ideologisch an den Rand gedrängt.

Brinckmann/Wisotzkis "Komm in den Garten" bedarf als Prototyp der historischen-befragenden Dokumentationen insgesamt nicht der Mauerbilder, selten nur der Momentaufnahmen im Prozeß des Umbruchs. Er benötigt auch historisches Material nicht, das fast ausnahmslos alle momentan-beobachtenden Dokumentationen nicht nur bemühen, sondern, wie es scheint, bemühen *müssen*. In "Komm in den Garten" sind die Protagonisten durch das Erzählen ihrer beeindruckenden Lebensgeschichten selbst Bürgen des Historischen. Das Erzählen im Horizont des aktuellen politischen Geschehens vermittelt Vergangenes und Gegenwärtiges, ohne daß sie dabei ihre Lebensgeschichten um erzählen müßte. Die Lebensläufe ihrer Protagonisten haben ihre Kontinuität, weil ihr 'Bruch' lange vor dem November '89 liegt: Sie exemplifizieren, wie engstirnig und borniert Führungskader in Partei und Staat ein ungeheures Potential solidarischer Kritik verschleudert haben. So enthalten diese Lebensgeschichten eine präzise Analyse des Scheiterns der DDR. Zugleich haben die Erzählungen der Protagonisten nichts Anbiederndes im Sinne des "Wir haben es ja schon immer gesagt", denn sie sind immer noch getragen vom Gedanken einer Utopie, die sich noch weniger im neuen Staat verwirklichen lassen wird. Der Film lebt von der Stimmung der nicht auf die D-Mark schielenden Widerständigkeit des Prenzlauer Bergs, wo Protagonisten und Filmteam leben. Er lebt vom kurzen Frühjahr der Anarchie, als die alten Herren verschwunden und die neuen noch nicht da waren, das Geld für die Produktion schon zugeteilt war, aber niemand mehr Aufsicht führte. Und er lebt von den Lebensgeschichten der drei, die für Filmemacher ein großes Glück sind, wenn sie so behutsam entfaliet werden.

Ganz anderen, nahezu therapeutischen Charakter nimmt solch intensives Erforschen von Lebensgeschichten im Interview an, wenn die Interviewten selbst durch die politischen Ereignisse über ihr bisheriges Leben und Denken

verunsichert sind oder es gar als gescheitert und falsch einschätzen. Auch bei diesen historisch-befragenden Dokumentationen gibt es ganz verschiedene Haltungen, mit denen solche Gespräche geführt werden, und Unterschiede der Funktionen, die sie im Film erhalten. Sie finden sich als Elemente in vielen der vorwiegend momentan-beobachtenden Filme, unter anderen in "Im Glanze dieses Glückes", in "Berlin - Prenzlauer Berg" und in "Letztes Jahr Titanic". Die intensiven Befragungen nach Begründungen von Lebenswegen und deren Bewertung angesichts des Umbruchs verleihen solchen Dokumentationen ein analytisches Moment. Diese Funktion übernimmt z.B. in "Letztes Jahr Titanic" eine Leipziger Journalistin, Renate heißt sie im Film, die in der Reflexion der Vergangenheit eine Neuorientierung versucht. Für die Autoren war das, wie Andreas Voigt in einem Interview äußerte,

[...] ein konzeptionelles Moment unserer Arbeit. Als wir drehten und die ersten Materialien zusammengetragen hatten, waren wir uns darüber klar, daß es über das Sammeln, Montieren, Aneinanderreihen von Befindlichkeiten hinaus etwas Analytisches geben mußte. Jemand mußte versuchen, dies alles für sich zu reflektieren und zu verarbeiten. Da ist Renate die einzige, die das macht und auch kann. Das gelingt ihr eben auch, weil sie dieses Leben hatte." (Internationales Forum 1991, Bl. 4)

In "Im Glanze dieses Glückes" werden solche Gespräche mit einer Lehrerin einer dörflichen Schule in Thüringen und mit einem Psychologen geführt, der für die Staatssicherheit gearbeitet hatte. Insbesondere letzteres ist erhellend, da die Regisseurin dieser Episode des Films, Tamara Trampe, bohrende, insidierende und z.T. aggressive Fragen stellt und den Interviewpartner nicht aus falscher Solidarität gewähren läßt. Trampe kann das, weil sie selbst die Denkweg zu verstehen sucht, die einen Menschen mit einer ihr gemeinsamen Utopie zu so anderen Handlungsweisen geführt hat. Der Einsatz von Mitteln der psychologischen Repression erscheint dem Psychologen jetzt fragwürdig, innerhalb des noch stabilen, geschlossenen Sozialsystems Staatssicherheit galten solche Mittel als sicheres "Wissen". Der Höhepunkt des Films besteht darin, daß Trampe sich selbst der Kamera aussetzt, ihre Fragen auch sich stellt, sich nicht ausnimmt, ihre Vergangenheit reflektiert und sich selbst nicht als Opfer stilliert. Das zeigt hohe Verunsicherung, führt aber nicht wie bei Hohmann/Tschirner/Salge zum bekennishaften Abschwören, sondern sucht nach der Möglichkeit fortbestehender Utopie. Zudem bleibt im Kontext der anderen Episoden dieses Films die Distanz zum vereinigten Deutschland deutlich.

Ganz und gar einem resillos verunsicherten Lebenskonzept gewidmet ist Eduard Schreibers "Ich war ein glücklicher Mensch", ein Film innerhalb des Projekts "Deutsche Menschen", in dem Filmemacher, Schriftsteller, Fotografen, Psychologen und Soziologen bis zum Jahr 2000 in verschiedenen Formen für die deutsche Geschichte typische Lebenswege beschreiben wollen. Dieser erste,

der des Journalisten Tilbert Eckerts, zeigt, bis zu weich unglaublich unbeweglicher Grenze die Loyalität mit dem eigenen sozialistischen Staat in der Generation derer ging, die diesen Staat aufgebaut hatten. Auch nach unberechtigter Verurteilung und Haft wegen Spionageverdachts war Eckerts bereit, sich um die Loyalität mit der DDR willen gegen seine Tochter, die einen Fluchtversuch unternommen hatte, und seine gesamte Familie zu stellen. Erst die Ereignisse des Herbsts '89 haben bei ihm Zweifel an der Richtigkeit seines unerbittlichen weltanschaulichen Purismus ermöglicht. Im Nacherzählen seines Lebens sucht er nach Brüchen in dieser Haltung und kann sein Leben in einer Mischung aus Selbstkritik und Umerzählung nur mühsam stabilisieren. Die Suche nach Verunsicherungen, die vor den Ereignissen des Umbruchs lagen, motiviert die Arbeit des Regisseurs Eduard Schreiber, wie er in einem Interview für das Projekt "Deutsche Menschen" formulierte:

Weg von dem tagesaktuellen Blick auf Vorgänge, hin zu einer tiefgründigen und widersprüchlichen Betrachtung all dieser Seiten von Lebensentwürfen, von Krisensituationen, von Scheitern, von Wieder-Aufbrechen. Daran ist das Leben von Leuten in diesem Landstrich ungeheuer reich. Die Erschütterungen waren ja immer da, wenn es auch manchmal äußerlich nicht so aussah. Aus der historischen Erfahrung heraus müssen wir doch sagen, daß den Dingen nie auf den Grund gegangen wurde. (Internationales Forum 1991, Bl. 8)

Gänzlich konträr zu solch zukunftsgerichteter Suche nach Brüchen und Widersprüchlichkeiten im Vergangenen verhalten sich die Amispersonen, auf die Sibylle Schönemann in "Verriegelte Zeit" bei der Suche nach den Verantwortlichen für ihre Verhaftung im Jahr 1984 und der ein Jahr darauf erfolgten Abschiebung in die BRD trifft: Es dominiert Gesprächsverweigerung bei den mit laufender Kamera überraschten ehemaligen Bürokraten. Wie bei Hohmann/Tschirner/Salges "Ein schmales Stück Deutschland" rechtfertigt die moralische Entrüstung der Betroffenen diese direkte Methode des investigativen Journalismus. Und wie in anderen Filmen, in "Im Glanze dieses Glückes" oder "Berlin - Bahnhof Friedrichstraße 1990", stellen sich Bürokraten und Amtsträger als naiv dar: Sie waren nur Befehlsempfänger, haben sich nach dem Buchstaben des Gesetzes verhalten, und das werden sie auch weiterhin tun. So gibt es für sie auch keinen Grund zum Abschwören, zum Widerrufen. Auch wenn Schönemann diesen Zusammenhang in ihrer moralischen Entrüstung nicht versteht, fruchtet ihr dokumentarisches Vorgehen solange, bis sie schließlich auf einen rededebierten und -gewandten Offizier trifft, der es geschickt versteht, das Frage-Antwort-Spiel umzudrehen und die erschütternd wehrlose Schönemann erneut legalistisch zur Rechtfertigung zu zwingen. Dies ist einer der Momente des Films, in dem Fragen aufblitzen, denen nachzugehen die Analyse der Strukturen der DDR vorangetrieben hätte, weil sie das einfache Opfer/Täter-Schema aufbrechen: Wie z.B. kann es sein, daß jemand wie Schönemann, die in der BRD

bereitwillig zur Opposition gezählt wird, jahrelang täglich an dem Untersuchungsergebnis vorbeigegangen ist, in dem sie schließlich selbst eingesperrt wird, ohne von dessen Existenz zu wissen? Wie kann sie dann, eingesperrt immer noch glauben, die einzige "Politische" unter ansonsten kriminellen Schwerverbrechern dieses Gefängnisses zu sein? Wie kann sie sich trotz solcher Erfahrungen diese umwerfende Naivität erhalten, die sie auch heute noch gegenüber Vertretern der alten Bürokratie völlig wehrlos macht? Statt sich selbst diese Fragen zu stellen, überschüttet Schönemann den Zuschauer mit ihren Befindlichkeiten, wenn sie an Orte des Geschehens zurückkehrt, ohne sich wie Tamara Trampe in "Im Glanze dieses Glückes" selbstkritisch mit der eigenen Wehrlosigkeit auseinanderzusetzen. Die unhinterfragte Unterstellung Schönemanns ist, daß alles Vergangene falsch war, und in diesem Duktus wird es auch präsentiert. Das läßt diesen Film wie Hohmann/Tschirner/Salges "Ein schmales Stück Deutschland" zu einer rituellen Reinigung werden. Solch ein Unternehmen wird zu Recht mit dem Bundesfilmpreis geehrt, moralische Empörung über Einzelschicksale, ein säuberlich trennendes Opfer/Täter-Modell ist von den Politbürokraten des vereinigten deutschen Staates eine gern gesehene Deutung.

5. Geschichtslose Oberflächen

Arbeiten die historisch-befragenden Dokumentationen mit Erzählungen ihrer Personen zur Deutung des Prozesses, so verfügen die momentan-beschreibenden Projekte, soweit sie weder auf historische Dokumente noch auf Lebensgeschichten zurückgreifen, nur über einige Topoi der äußeren Veränderungen im ersten Jahr 'danach'. In allen Filmen wird gefegt, aufgeräumt, weggeworfen, verschrottet und gesprengt, neue Schilder an Geschäften oder Werbetafeln für Westprodukte werden installiert, Menschen feiern oder bedauern Wahläusgänge oder die Einführung der D-Mark, man sieht sie mit dem ersten neuen Geld usw. Zugleich gehen die Dokumentarfilmer der Frage nach, was dies für die Menschen bedeutet. Dabei kehren Fragen an 'die kleinen Leute' nach Beschäftigungssituation und -aussichten und nach sozialer Entwicklung immer wieder. Deren enttäuschte Antworten sowie Beispiele überschäumenden Rechtsradikalismus und enthemmter Ausländerfeindlichkeit benennen in diesen Filmen den Preis des Umbruchs. Doch zusammen mit den Bildern des Abbaus oder Verschrottens läuft das Beschwören der sozialen Errungenschaften und des Antifaschismus allzu leicht Gefahr, bloßes, unanalytisches Bedauern der Filmemacher zu rechtfertigen. Die Motivsuche bleibt auf der Strecke, wenn wie in Volker Kooप्प्प्s "Märktische Gesellschaft mbH" - der vertraute DEFA-Dokumentationsstil seine Personen liebevoll, sensibel und mit Bildern aus der

Produktion in der mittlerweile nostalgischen Aura des Schwarzweiß zeigt und wenn in den Interviews ein kumpelhafter, aber nicht neugieriger Ton herrscht.

Ähnlich in "Berlin - Bahnhof Friedrichstraße 1990" des Autorinnenteams Binder/Grote/Herdin/Kunert: Großzügig übergangen wird, daß die Gefragten zwar nicht gerne auf die sozialen Errungenschaften verzichten, doch die politische Entwicklung trotzdem begrüßen. Großzügig übergangen wird der offensichtliche Preis des festgefügtten, immobilen Sozialsystems: Aus einem Gros der Interviews mit 'den kleinen Leuten' spricht eine beklemmend festgetretene kleinbürgerliche Perspektivlosigkeit: So oft "Die da oben", "Wir waren ja immer nur still" und "Wir müssen abwarten, was da kommt", daß nichts den nostalgischen Zuckerguß durch den alten DEFA-Dokumentarstil rechtfertigt. Die fehlenden Nachfragen - eine vermeintliche Solidarität der Filmemacher/innen mit ihren Interviewpartnern - erklären sich durch den Gebrauchswert des so gedrehten Materials bei der Montage: Die Statements rechtfertigen Positionen der Autor/inn/en, ohne daß die Filmemacher/innen sich selbst erklären müßten, ohne daß sie ihr "Wissen", politisch und ästhetisch, hinterfragen müßten: 'business as usual'.

In der DDR mag dieses liebevolle Ausstellen schlechter Arbeitsbedingungen, sehr begrenzter Lebensperspektiven oder eines ganz und gar nicht dem sozialistischen Menschenbild entsprechenden Denkens ein kritisches Potential gegenüber der dominierenden Parteiposition gehabt haben. Doch zugleich hat diese Engengesetztheit, die auch eine Funktionalisierung ihrer abgebildeten Personen war, die kleinbürgerliche Opferhaltung des "Die da oben" nicht nur unangestastet gelassen, sondern sogar als widerständiges Moment glorifiziert.

Probleme dieser Art entstehen nicht, wenn eine Dokumentation von vorn herein als ein pures Stimmungsbild angelegt ist wie Harry Rags "DDR - Ohne Titel". Schon in der Titelgebung knüpft dieser Film an die bildende Kunst an. Er versammelt Reisebilder von Landschaften, Häusern, Fabriken und Menschen, DDR-Typisches eher zufällig aufgeschnappt, das Ganze experimentiellen musikalischen und bildrhythmischen Kriterien folgend montiert. Hier wird erst gar nicht der Versuch einer Auseinandersetzung, einer Orientierung im grundsätzlichen politischen Prozeß gemacht. Selten werden Fragen gestellt, stereotypische Auskünfte dadurch vermieden. Der Film hält das Bild eines Staates mit Blasmusik und Jugendweihe fest, den es nicht mehr geben wird - Erinnerungsbilder, die schon im Moment des Drehens Geschichte zeigen, Kleinbürgerlichkeit allenthalben, von Sozialismus keine Spur. So kommt Rag im Unterschied zu den meisten anderen Filmen ohne historisches Material und ohne Lebenserinnerungen aus. In diesem Film erscheint die DDR von vornherein als ein Staat vergangener Zeiten, die Auseinandersetzung um das Projekt Sozialismus hat Rags Generation nicht mehr erreicht, die DDR war immer Ausland, Land der ewig währenden fünfziger Jahre, deren Design einen gewissen Chique

hatte. Kein einst gültiges "Wissen" steht für Rag in Frage, und deshalb bedarf es auch keiner Um- oder Neuorientierung, Rag nimmt die Bilder schlicht als Rohmaterial für eine Collage des Pittoresken.

6. Distanz als dokumentarische Kraft

Unter dem leitenden Aspekt, die Filme als soziale Praxis der Orientierung zu begreifen, in der die historischen Vorgänge in spezifischer Weise interpretiert werden, ergibt sich folgendes Bild: Bis auf Rags "DDR - Ohne Titel" gehen alle Filme von einer Situation aus, in der Orientierungen und geltendes "Wissen" erschüttert sind und neu abgesichert werden müssen. Im momentanen Beobachten und im historischen Befragen konstruieren die Filme ganz unterschiedliche Bilder und Erzählungen jüngster deutscher Geschichte, um sich so ihres gesellschaftlichen Standortes zu versichern. Keiner der Filme kommt ohne historisches Material aus, um dem aktuellen Umbruch eine besondere Deutung zu geben: Aktuelles Geschehen wird nur im Horizont von Geschichte als historisches bedeutsam. Das wird auch von "DDR - Ohne Titel", dem Film, der ganz auf historische Material verzichtet, bestätigt: in seinen Erinnerungsbildern ist das Gegenwärtige schon nicht mehr gegeben.

Die Grundvoraussetzung der Methode Eberhard Fehnert wird also vielfach bestätigt. Es kristallisieren sich vier Haltungen dieser dokumentaristischen Praxis heraus, die allerdings z.T. gemischt in einem Film vorkommen: (1.) die rituelle Reinigung, (2.) das unbestimmt reflektierende Beobachten, (3.) das selbstkritische Befragen und schließlich (4.) die Behauptung von Kontinuität auf der Basis historischer Zeugenschaft, die am wenigsten auf Verunsicherung basierende Haltung.

Für die rituelle Reinigung sind, bei aller Unterschiedlichkeit, "Ein schmales Stück Deutschland" und "Verriegelte Zeit" die Prototypen. Sie basieren auf moralischer Entrüstung, bemühen ein einfaches Opfer-Täter-Schema als Erzählmodell und suchen sich die borniertesten, am wenigsten reflexionsbereiten und -fähigen Vertreter der DDR als "Zeugen". Das macht die Arbeit leicht und bedarf der gemeinsamen moralischen Entrüstung von Opfern, Filmemachern und Publikum, die Vorführung wird zum Gottesdienst, der das gemeinsame "Wissen" zelebriert.

Auf starker Verunsicherung, die das Trauma noch nicht überwunden hat, beruhen Filme des zweiten Typus. Böttchers "Die Mauer" als Beispiel baut durch sein Material einen Kontext für die Reflexion der Ereignisse auf und verhält sich höchst ambivalent zu den Vorgängen und Situationen, die er zeigt. Der Film stellt in seiner Distanz zu den Ereignissen die Zuschauer vor die Aufgabe,

historische Komplexität zu erkennen. Ambivalenz ist das sichere "Wissen" dieses Typus der Filme.

Als beispielhafter Film des selbstkritischen Befragens kann "Im Glanze dieses Glückes" gelten. Das Befragen erkundet Fehlentwicklungen und sucht nach verpaßten Chancen. Die Utopie einer menschlichen Gesellschaft bleibt Voraussetzung und Ziel, und im Verhältnis dazu zeigen die Beobachtungen der aktuellen Veränderungen, daß die kapitalistische Kolonialisierung der DDR dieses Ziel in weite Ferne rückt - Kritik und Selbstkritik. Je nach dem Kräfteverhältnis von historisch-befragenden oder momentan-beobachtenden Momenten im Film stehen selbstkritische Neuorientierung innerhalb der weiter geltenden Voraussetzung oder aber die Versicherung der Voraussetzungen durch die Kritik an aktuellen Mißständen im Vordergrund. Das Gros der hier erwähnten Filme pendelt zwischen diesen beiden Formen, schwankt zwischen den Haltungen, Ottingers "Count down" ebenso wie Voigts "Letztes Jahr Titanic", Koeppes "Märkische Gesellschaft mbH", Schnabels "Brüder und Schwestern", Grotes "Berlin - Friedrichstraße 1990" oder Tschörtners "Berlin Prenzlauer Berg". Letzterer allerdings hat einiges der Kraft der vierten prototypischen Form.

Die Behauptung von Kontinuität als vierte Haltung in "Komm in den Garten" beruht auf der Kraft herausragender Lebensgeschichten. Deren Konsequenz ist das Beindruckende an diesem Film, in ihr sind die simplen Opfer-Täter-Erzählungen aufgebrochen, sie zeigt abweichende Verhaltensmöglichkeiten - und ihren Preis. Zugleich vermeidet es der Film, die politische Entwicklung als positiv auszuweisen, er ist ganz ohne Häme. Das gibt ihm seine analytische und zugleich kritische Kraft. Nur in diesem selbstbewußten "Wissen" liegt - im Unterschied zu allen anderen Filmen - die Kraft zu Humor und Komik: In "Komm in den Garten" wird die - manchmal unfreiwillige - Komik der Protagonisten in der Montage nicht verschämt versteckt, sie ist eine Kraft der Menschen und des Films zugleich. Neben diesem Film können nur Ophüls' Montagen von Filmkomödien und Schlagern als augenzwinkernde Kommentare den Ereignissen Komik abgewinnen. Denn auch die Haltung dieses Films beruht auf nicht-verunsichertem "Wissen".

Solche Haltungen wie die der drei Protagonisten von "Komm in den Garten" jetzt öffentlich machen zu können, gehört zur Orientierungsarbeit in der neuen Bundesrepublik: Es gilt vieles festzuhalten, denn durch radikale Umerzählungen wird die DDR aus dem historischen Gedächtnis gestrichen, und dies zielt auf glatte Integration ins und reibungsloses Funktionieren im ins Weltmeister-Deutschland.

Insofern ist es wichtig, daß viele Dokumentaristen zwanzig Jahre vor Fehnert begonnen haben, den Umbruchprozeß aufzuzeichnen und zu deuten. Ihre Interpretationen sind - soweit sie nicht der rituellen Reinigungen dienen - kritische Positionen in der Auseinandersetzung um die Deutung des Prozesses. Die

Kraft dieser Filme liegt darin, auf Distanz zur dominanten Sieger-Ideologie zu gehen. Diese Distanz macht Reflexion möglich. Darin liegt zugleich die Chance zur Selbstverständigung, zur Orientierung und zu gesellschaftlicher Utopie. Und das ist, wenn auch nicht hinreichende, so doch notwendige Voraussetzung jeglicher Handlung und Politik.

Filmographie

- Berlin - Bahnhof Friedrichstraße 1990. Konstanze Binder, Lilly Grote, Ulrike Herdin, Julia Kunert, SO 36 Film/ZDF 1990, Farbe, 85 min.
- Berlin - Prenzlauer Berg. Begegnungen zwischen dem 1. Mai und dem 1. Juli 1990. Petra Tschörtner, DEFA 1990, s/w, 90 min.
- Brüder und Schwestern. Pavel Schnabel, Pavel Schnabel Filmproduktion/SWF 1991, Farbe, 90 min.
- Count down. Ulrike Ottinger, Ulrike Ottinger Filmproduktion 1990, Farbe, 188 min.
- DDR - Ohne Titel. Harry Rag, Trias Filmproduktion, 1990, Farbe, 60 min.
- Ein schmales Stück Deutschland. Joachim Tschirner, Lew Hohmann, Klaus Salge, Gerlinde Böhm Filmproduktion 1991, Farbe, 93 min.
- Ich war ein glücklicher Mensch. Eduard Schreiber, DEFA 1990, Farbe, 60 min.
- Im Glanze dieses Glückes. Johann Feindt, Helga Reidemeister, Tamara Trampe, Jeanine Meerapfel, Dieter Schumann, Max Film 1990, s/w und Farbe, 85 min.
- Komm in den Garten. Heinz Brinkmann, Jochen Wisotzki, DEFA 1990, Farbe, 93 min.
- Letztes Jahr Titanic. Andreas Voigt, DEFA 1991, Farbe, 111 min.
- Märkische Gesellschaft mbH. Volker Koepp, DEFA 1991, s/w, 55 min.
- Märkische Heide, Märkischer Sand. Volker Koepp, DEFA 1990, s/w, 55 min.
- Märkische Ziegel. Volker Koepp, DEFA 1988/89, s/w, 65 min.
- Die Mauer. Jürgen Böttcher, DEFA 1990, Farbe, 99 min.
- November Days. Marcel Ophüls, Regina Ziegler/Arthur Cohn/BBC-TV/RTL/ DFF 1990, Farbe (Video), 130 min.
- Verriegelte Zeit. Sibylle Schönemann, alert Film GmbH/DEFA/SFB 1990, s/w, 90 min.

Bibliographie

- Berger, Peter L./ Luckmann, Thomas 1980: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt

Inhalt

Einleitung

7

I.

Bernd Jürgen Warneken
"Aufrechter Gang"

Metamorphosen einer Parole des DDR-Umbruchs

17

Wilfried Kornjebel / Jürgen Link

Von einstürzenden Mauern, europäischen Zügen und deutschen Autos
Die Wiedervereinigung in Bildern und Sprachbildern der Medien

31

Georg Seefßen

Die Banane. Ein mythopolitischer Bericht

55

II.

Knut Hieckthier

Das Zerschlagen der Einrichtung

Der Weg vom Staatsfernsehen der DDR zum Rundfunkföderalismus
in den neuen Bundesländern

71

Monika Lindgens / Susanne Mahle

Vom Medienboom zur Medienbarriere

Massenmedien und Bürgerbewegungen im gesellschaftlichen Umbruch
der DDR und im vereinten Deutschland

95

Hans-Jürgen Bachorski

Die mediengerechte Politikerpersönlichkeit
oder Sie talkten nur einen Winter

113

Joan Kristin Bleicher

Übernahme

Zur Integration des "Deutschen Fernsehfunks" in die Programme
der öffentlich-rechtlichen Anstalten

127

III.

Eggo Müller

Dokumente der Distanz

Identitätsbestimmungen in Dokumentarfilmen über die DDR,
November 1989 bis zur Vereinigung

139

5

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Mauer-Show : das Ende der DDR, die deutsche Einheit und
die Medien / Rainer Bohn ... (Hg.). - Berlin: Ed. Sigma Bohn,
1992

(Sigma-Medienwissenschaft ; Bd. 11)

ISBN 3-89404-905-7

NE: Bohn, Rainer [Hrsg.]; GT

Copyright 1992 by edition sigma® rainer bohn verlag, Berlin.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urhe-
berrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags unzulässig
und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen,
Übersetzungen und die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Umschlaggestaltung: EM / RB

Druck: WZB

Printed in Germany