

## 0. Vorbemerkungen

### 0.1. Allgemeines

Die nachfolgende Schrift widmet sich einem bislang nur unvollständig untersuchten Gegenstand: dem Phänomen unabhängig produzierter Filme, die in der letzten Dekade der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) entstanden und bereits durch ihre bloße materielle Existenz zahlreiche kulturpolitische Tabus brachen. Die untersuchten Filme liefen zum Zeitpunkt ihrer Entstehung nicht im Kino. Statt einer Leinwand dienten als Projektionsflächen oft nur zerknitterte Laken. Ihre Urheber waren keine professionellen Filmemacher, und das Publikum konnte nur über verschlungene Wege von den Vorführungen erfahren. Es handelt sich um eine klandestine Filmkultur, die im Verborgenen, ja Konspirativen operierte. Von keiner Institution gefordert oder gefördert, durch die Gesetzeslage sogar eindeutig in den Bereich der Illegalität verbannt, konnten diese Filme dennoch entstehen. Gerade deshalb erfüllen diese Filme die von Amos Vogel in seinem Klassiker aufgestellten Kategorien der Subversion: sie drängen nach »Veränderung der bestehenden Werte, Institutionen, Sitten und Tabus [...]«, sind »skeptisch gegenüber den allgemein anerkannten Erfahrungen und Erkenntnissen [...] und gegenüber allem, was heilig ist.«<sup>2</sup> Die hinterlassenen Filme legen heute Zeugnis ab von Lebenswirklichkeiten, die in den offiziellen Medien der DDR keine oder nur rudimentäre und verfälschte Darstellung fanden. Parallel zu ihrem hohen dokumentarischen Wert realisiert sich ihre künstlerische Bedeutung als zusätzliche Reflexionsebene.

<sup>2</sup> Ebenda

Was nun bedeutete es, unverlangte Bilder herzustellen und damit einen gesellschaftlichen Konsens aufzukündigen?

Die Arbeit nähert sich ihrem Thema von zwei grundlegend verschiedenen Richtungen aus. Zunächst werden die politischen, juristischen und auch technischen Voraussetzungen jener Situation beschrieben, die zum Phänomen einer als Bewegung evidenter Szene unabhängigen Filmemachens in der DDR geführt haben. Denn trotz höchst unterschiedlicher Handschriften und hoher Fluktuation ihrer Akteure, lässt sich die zunächst sehr heterogen erscheinende Szene als Bewegung verifizieren. Personell eng verzahnt sowie in Gestus und Motivation verwandt, stellt sie sich als spezifisch ostdeutsches, kulturgeschichtliches Phänomen dar. Worin dieser spezifische Charakter besteht, wird in einem nächsten Schritt aufzuzeigen sein. Dieser erfolgt durch eine Untersuchung des sozialen und künstlerischen Umfelds, aus der heraus die Akteure der Subkultur operierten. Die filmischen Hinterlassenschaften dieser Szene werden untersucht; dies vor allem in Hinblick auf künstlerische Relevanz und Nachhaltigkeit. Ausgewählte, besonders explizite Werkbiographien erfahren eine ausführlichere Darstellung. Dabei werden sowohl persönliche Zäsuren als auch einzelne künstlerische Leistungen beschrieben und analysiert. Es erfolgen also eine geschichtliche Einordnung des Filmmaterials und seiner Urheber sowie der Versuch einer ästhetischen Bewertung. Schließlich widmet sich eine dritte Phase den sich aus dem Spannungsfeld zwischen Alternativkultur und Staatsapparat ergebenden Konfrontationen.

Im Unterschied zur 1996 erschienenen Publikation »Gegenbilder«<sup>3</sup>, die als erste Bestandsaufnahme verschiedene Perspektiven und Stellungnahmen zum Thema kompilierte, geht die vorliegende Arbeit von einer empirisch weitaus breiteren Basis aus. Zu Grunde liegen die Sichtung und Klassifizierung von mehr als 150 kurzen bis mittellangen Filmen, die von fast fünfzig Künstlerinnen und Künstlern sowie verschiedenen Künstlergruppen zwischen 1976 und 1989 in der DDR gedreht wurden. Erfasst wurden diese Arbeiten dabei zunächst nicht unter qualitativen Aspekten, sondern summarisch, also ausschließlich unter dem Kriterium ihres »staatsfernen« Entstehungshin-

<sup>3</sup> Karin Fritzsche/Claus Löser (Hg.), *Gegenbilder. Filmische Subversion in der DDR 1976–1989. Texte, Bilder, Daten*, Berlin 1996

tergrunds. Dies bedeutet, dass diese Filme privat konzipiert und realisiert worden sein sollten und bei ihrer Realisierung bewusst auf die Kooperation mit offiziellen Institutionen verzichteten bzw. diese Kooperation verweigerten. Dies bedeutet auch, dass weder Filme der DEFA-Studios in Potsdam-Babelsberg, Ost-Berlin und Dresden, noch die Produktionen der Fernseh-, Betriebs- und Amateurfilmstudios oder der Filmhochschule bei der grundlegenden empirischen Erfassung für diese Untersuchung Berücksichtigung fanden. Allein aus diesem Konvolut heraus lässt sich jedoch das Phänomen des unabhängigen Films nicht verstehen. Innerhalb von Werkbiografien und sogar von einzelnen Filmen verwischen sich die Grenzen zwischen offiziellen und inoffiziellen Bereichen. Es ist deshalb notwendig geworden, auch professionelle Filme einzubeziehen sowie auf größere kulturgeschichtliche Zusammenhänge zu verweisen.

Im Zentrum der Untersuchung stehen zwei zentrale Behauptungen. Zum einen die These von der diametral zur Selbstdarstellung der Akteure vollzogenen Politisierung ihrer künstlerischen Artikulationen: Obwohl die meisten der Filmemacher keine konkreten Konflikte der DDR-Wirklichkeit thematisierten, war doch allein schon der Akt des Filmens ein hochpolitisches Unterfangen. Was Rüdiger Thomas für die staatsferne Kunst der DDR allgemein diagnostiziert, trifft auch auf die unabhängigen Filme im Speziellen zu: »Mochte die autonome Kunst vordergründig unpolitisch erscheinen, lag ihre politische Brisanz gerade in dieser beharrlichen Ignorierung eines Systems, das für sie irrelevant geworden war, weil es ihr nichts mehr bedeutete.«<sup>4</sup> In der provisorischen Aufführungspraxis und der rudimentären Rezeption der Filme reproduzierte sich diese Verweigerungshaltung der Urheber nochmals. Ausgehend von dieser These ergeben sich weitere Fragestellungen, so jene nach Fremd- und Selbstbestimmung innerhalb totalitärer Gesellschaften. (Inwiefern lassen sich überhaupt »Strategien der Verweigerung« entwickeln?) Vor diesem Hintergrund wird der von Amos Vogel in die Filmgeschichtsschreibung eingeführte Begriff der »Subversion« auf seine Tauglichkeit in Bezug auf dieses quasi apokryphe Kapitel des DDR-Films überprüft. Zum anderen will die vorliegende Untersuchung belegen, in welchem hohem und wichtigem

4 Rüdiger Thomas, Selbst-Behauptung. In: Gabriele Muschter/Rüdiger Thomas (Hg.), *Jenseits der Staatskultur. Traditionen autonomer Kunst in der DDR*, München und Wien 1992, S. 38

Maße die seinerzeit unverlangt produzierten Schmalfilme heute als Korrektive zu den offiziell überlieferten Bildern fungieren. Eingedenk des Umstands, dass sämtliche Spiel-, Dokumentar-, Fernseh- und auch Amateurfilme der DDR einen prinzipiell ähnlichen, tief gestaffelten Zensurapparat durchliefen, bevor sie zur Aufführung oder Ausstrahlung freigegeben wurden, lassen sich die ideologisch kontaminierten Unschärfen erahnen, die durch eine unbekümmerte bzw. unreflektierte Nutzung dieses Materials freigesetzt werden. Es würde nicht weniger als einen posthumen Triumph der Politbürokratie darstellen, wenn die mediale Erinnerung der zweiten deutschen Diktatur ausschließlich von Quellen gespeist wird, die einst von dieser Diktatur selbst sanktioniert worden waren. Gefahren einer ebenso restaurativen wie fahrlässigen Geschichtsprojektion können die Filme des künstlerischen Undergrounds zumindest teilweise korrigieren.

Die Schrift versteht sich als Ergänzung zu den grundlegenden Arbeiten über jeweils spezielle Kapitel der DDR-Kulturpolitik und künstlerischen Widerstandsgeist, wie jene über Literatur (Peter Böhlig, Klaus Michael: »Macht-Spiele«<sup>5</sup> und Joachim Walther: »Sicherungsbereich Literatur«<sup>6</sup>), über Bildende Kunst (u.a. Eckhart Gillen, Rainer Haarmann: »Kunst in der DDR«<sup>7</sup>) oder über Musik (Ronald Galenza, Heinz Havemeister: »Wir wollen immer artig sein...«<sup>8</sup>). Der subkulturelle Film erfuhr in diesen Publikationen bislang keine oder nur eine bruchstückhafte Darstellung. So beschränkte sich Rolf Richter in der von Gabriele Muschter und Rüdiger Thomas herausgegebenen Aufsatz-Sammlung »Jenseits der Staatskultur«<sup>9</sup> auf in Misskredit gefallene, offizielle DEFA-Filme und -Künstler; von unabhängig gedrehten Filmen scheint der Autor nur fragmentarisch gewusst zu haben. Über die Abhandlungen zu speziellen Kapiteln der DDR-Kulturgeschichte hinaus bestehen mittelbare Korrespondenzen zu deutschsprachigen Klassikern über die Geschichte des

5 Peter Böhlig/Klaus Michael (Hg.), *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*, Leipzig 1993

6 Joachim Walther, *Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1999

7 Eckhart Gillen/Rainer Haarmann, *Kunst in der DDR. Künstler/Galerien/Museen/Kulturpolitik/Adressen*, Köln 1990

8 Ronald Galenza/Heinz Havemeister, *Wir wollen immer artig sein... Punk, New Wave, HipHop und Independent-Szene in der DDR von 1980 bis 1990*, Berlin 2005

9 Gabriele Muschter/Rüdiger Thomas, *Jenseits der Staatskultur. Traditionen autonomer Kunst in der DDR*, München 1992

Experimental- und Undergroundfilms, wie zu »Avantgarde Film«<sup>10</sup> von Peter Weiss, zu Birgit Heins »Film im Underground«<sup>11</sup> oder zu »Eine Subgeschichte des Films«<sup>12</sup> von Hans Scheugl und Ernst Schmidt junior.<sup>13</sup> Hinsichtlich der Erfassung von Filmen und ihrer Urheber wird in dieser Arbeit keine Vollständigkeit angestrebt. Bei der durchaus subjektiven Auswahl von Titeln oder Werkbiografien steht stets deren Relevanz für den Gegenstand im Vordergrund beziehungsweise die Frage, inwieweit diese exemplarisch sind für übergreifende ästhetische und politische Kontexte.

Als Hauptquelle der Untersuchung dienen die zwischen 1976 und 1989 entstandenen Filme selbst. Basierend auf der ab 1996 in der Berliner »Brotfabrik«<sup>14</sup> angelegten Sammlung »ex.orientelux – Experimentalfilmarchiv Ost 1976 bis 1989«<sup>15</sup> wurde eine systematische Indizierung des vorhandenen Materials vorgenommen. Darüber hinaus erfolgte die Erschließung bislang nicht öffentlich zugänglicher Arbeiten. Mit den wichtigsten Filmemachern wurden Interviews geführt. In einen erweiterten Radius von zirka vierzig Personen wurden Fragebögen zu biografischen und filmografischen Daten verschickt. Zahlreiche Gespräche mit im Untersuchungszeitraum aktiven Künstlern und anderen Akteuren, verstreute Publikationen zum Thema sowie veröffentlichte und unveröffentlichte Akten der Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (BStU), des Bundesarchivs – Filmarchivs und weiterer nationaler und internationaler Archive erweitern die Grundlage der Recherche.

Bei der rückblickenden Analyse ergab sich eine gewisse Schwierigkeit der eindeutigen Klassifizierung dessen, was denn nun ein originärer Film überhaupt

10 Peter Weiss, *Avantgarde Film*, Frankfurt am Main 1995

11 Birgit Heins, *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino*, Frankfurt am Main 1971

12 Hans Scheugl/Ernst Schmidt jr., *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms* (2 Bände), Frankfurt am Main 1974

13 Dass beide zuletzt genannten Publikationen seit langem vergriffen sind und einer dringenden Aktualisierung bedürften, spricht für weiteren Forschungsbedarf auch auf diesem Gebiet.

14 Kunst- und Kulturzentrum im Nordosten Berlins, siehe: [www.brotfabrik-berlin.de](http://www.brotfabrik-berlin.de)

15 Das Archiv entstand mit einer Anschubfinanzierung der Stiftung Kulturfonds, die es ermöglichte, die teilweise sehr schlecht erhaltenen Super-8-Filme zu sichern und auf sendefähiges BetaSP-Material umzuspielen. Zentrale Idee der Sammlung war, einen öffentlich zugänglichen Pool für die Filme des künstlerischen DDR-Undergrounds zu schaffen und damit einen besseren Zugriff durch Multiplikatoren von Forschung und Presse zu schaffen.

ist und was nicht. Als Maßstab dieser Einschätzung wird hier die verbürgte Tatsache einer Aufführung angelegt sowie eine spürbare produktionstechnische Nachbereitung der Aufnahmen, wie die Neuordnung des Materials (Montage), Kopplung mit Ton, die Hinzufügung von Titel-Vorspännern, Inserts und »Ende«-Hinweisen. Primat bei der Berücksichtigung hatte jedoch das Wirksamwerden der filmischen Werke in einer wie auch immer gearteten Öffentlichkeit, also ihre mögliche Wahrnehmung und Bewertung durch Rezipienten. Dieser Wahrnehmungskreis kann auch ein sehr kleiner gewesen sein; stets eingedenk der Tatsache, dass die Akteure mit äußerst eingeschränkten Möglichkeiten innerhalb eines von Genehmigungshindernissen bestimmten, vormundschaftlichen Staates, der die DDR nun einmal war, zu tun hatten. Es erscheint vielleicht als widersprüchlich, ähnliche Parameter anzuwenden, die von den Sicherheitsbehörden als Kriterium des Nicht-Privaten definiert wurden. Dennoch soll er hier benutzt werden – gerade weil der bewusste Schritt, das Private öffentlich zu machen, als politischer Akt gewertet werden muss. Eine Reihe von in der Abhandlung erwähnten filmischen Arbeiten, sind in dieser Lesart eigentlich »Nicht-Filme«, da sie nie öffentlich gezeigt worden sind. Jedoch können gerade auch verlorene oder vergessene filmische Zeugnisse von hoher Wichtigkeit sein, auch wenn sie ihre Relevanz weniger über die unmittelbare filmische Qualität entfalten sollten, sondern über den mittelbaren Bezug zum übergeordneten Themenkomplex der unabhängigen DDR-Kultur. Solche Beispiele werden deshalb nicht unerwähnt bleiben. Wenn einige dieser fragmentarischen Arbeiten später doch noch eine Neubearbeitung erfahren haben sollten, handelt es sich um zeitgenössische Rekonstruktionen, die auch als solche ausgewiesen werden.

Die Doppelfunktion des Verfassers als aktueller Autor und historischer Akteur birgt Vor- und Nachteile. Meine persönliche Bekanntschaft mit vielen der erwähnten Künstlerinnen und Künstler erleichterte den Zugang zu ihren Arbeiten und verkürzte den organisatorischen Aufwand. Die neuerliche Beschäftigung mit diesem sehr speziellen Kapitel der DDR-Kulturgeschichte stellte sich dabei als nicht frei von autobiografischen Aspekten heraus. Ich habe mich jedoch bei Recherche und Niederschrift um ein Höchstmaß an Objektivität bemüht. Eigene künstlerische und andere Aktivitäten, die in den Untersuchungszeitraum fallen, wurden weitgehend ausgeklammert.

Über den konkreten kinematografischen Gegenstand hinaus möchte die Arbeit einen Beitrag zum besseren Verständnis dafür leisten, was die DDR überhaupt war, wie sie funktionieren konnte und welche individuellen Auswirkungen die Tatsache mit sich bringt, in diesem Land und von seinen Lebensumständen sozialisiert worden zu sein. Vor allem die Überlegung, in welchem Maße Entscheidungen für Anpassung oder Verweigerung überhaupt getroffen werden konnten, sollte Schlussfolgerungen für universelles zivilgesellschaftliches Verhalten liefern können. Zwar stellt die DDR einen konkreten historischen Fall dar, der sich wegen seiner scheinbaren Abgeschlossenheit unproblematisch untersuchen lässt. Gleichzeitig verkörpert sie jedoch auch ein Modell für jederzeit wiederholbare (und tagtäglich auch stattfindende) Konstellationen von Macht und Ohnmacht, Opportunismus und Autonomie, Verrat und Integrität. Wenn diese Schrift neben ihrer Auflistung von Fakten und Zusammenhängen eine kleine Portion produktiver Beunruhigung zu transportieren in der Lage wäre, so sähe sie ihre Funktion als Traditionsträger der abgehandelten Verweigerungshaltung wenigstens ansatzweise erfüllt.

## 0.2. Editorische Notiz

Filmtitel werden im Text stets kursiv geschrieben, ihre Schreibweise orientiert sich an den überlieferten Varianten, das heißt der Text zitiert die Vor- und Abspanne von Filmen oder eventuell vorhandene schriftliche Äußerungen. Auf sich daraus ergebende Widersprüche wird hingewiesen. Dies gilt auch für Namen und Künstlernamen von Akteuren, die sich mittlerweile geändert haben können. Bei nicht-deutschsprachigen Filmen wird der in Großbuchstaben geschriebene Originaltitel verwendet und gegebenenfalls eine deutsche Übersetzung hinzu gesetzt. Bei Titeln ursprünglich kyrillischer oder anderer, nicht-lateinischer Schreibweise wird die am meisten gebräuchliche Fassung benutzt. Titel von öffentlich aufgeführten Filmen werden kursiv, unrealisierte Projekte und sämtliche künstlerische Werke anderer Genres in An- (») und Abführungszeichen (») gesetzt. Abkürzungen zu Filmangaben lehnen sich an den in der Fachliteratur üblichen Normen an (R = Regie, Co-R = Co-Regie, K = Kamera, B = Drehbuch, S = Schnitt, M = Musik, P = Produktion, s/w = Schwarzweiß). Eingang in den Index finden sämtliche Namen und Filmtitel, die im Text und in den Fußnoten Erwähnung finden. Jahreszahlen, die den

Filmtiteln zugeordnet werden, beschreiben in der Regel den Zeitpunkt der Erstaufführung. Beziehen sie sich auf die Entstehungszeit, so wird dies ausdrücklich erwähnt.