

5. Das Außergewöhnliche im Gewöhnlichen: Andreas Voigts Leipzig-Pentalogie, 1986–1997

Im Gegensatz zu den letzten Spielfilmproduktionen des DEFA-Studios, die oft erst reichlich verspätet auf Zuschauerinteresse stießen, erfreuten sich die Dokumentarfilme aus der Wendezeit aufgrund direkter Reflektion politischer und sozialer Umwälzungen der Zeit sofortiger Aufmerksamkeit. Allerdings gilt auch für die Dokumentarfilme, was auf zwischen 1989 und 1992 produzierte Spielfilme zutrifft: Ihr bleibender Wert erhöht sich mit der zeitlichen Distanz zum Entstehungsmoment. Der Blick 25 Jahre nach ihrer Produktion auf fünf Dokumentarfilme über Leipzig aus den Jahren 1986 bis 1997 von Andreas Voigt erfüllt die Erwartung, die Kameramann Thomas Plenert während des Filmfestivals in Leipzig 1989 äußerte: »Für mich ist wichtig, dass ein Film über die Jahre hinweg seine Gültigkeit behält.« Die einzigartige Film-Pentalogie erfasst wechselnde Stimmungen aus der Zeit vor der Mobilisierung von DDR-Bürgern durch wachsende Straßenproteste bis zum Fall der Mauer und schließlich vom Ende der DDR.

Die Filme befassen sich mit den Demonstrationen, der Währungsunion, politischen, rechtlichen und wirtschaftlichen Umstrukturierungen in der DDR und deren Auswirkung auf Leben und Arbeit von DDR-Bürgern. Wichtiger noch: Diese Veränderungen werden durch unterschiedliche Schwerpunkte reflektiert, zunächst im Diplomfilm Voigts an der HFF Babelsberg und abschließend mit einer Koproduktion des MDR und der privaten Produktionsfirma A Jour. So unterschiedlich die Produktionsbedingungen der fünf Filme auch gewesen sein mögen, so teilen sie doch dramatische Reaktionen im Osten und Westen: Der erste Film Alfred provozierte heftige Vorhaltungen bei seiner Abnahmeführung in Babelsberg, während gegen den vierten Film Glaube, Liebe, Hoffnung eine einstweilige Verfügung durch den Leipziger Staatsanwalt verhängt wurde. Anders als damals die journalistische Berichterstattung, befassen sich die Filme weniger mit den politischen Veränderungen auf der Makroebene, sondern eher mit deren Auswirkungen auf das alltägliche Leben von Menschen mit unterschiedlichem Hintergrund. Durch die zehnjährige Begleitung von fünf oder sechs Personen erfahren Zuschauer über vielschichtige Veränderungen und die Schwierigkeiten, mit diesen wechselnden Realitäten in der ehemaligen DDR umzugehen. Die Filme leisten damit nuanciert einen wichtigen Beitrag zum Verständnis jüngster Geschichte. Sie vermeiden

simple Einteilungen in Verlierer und Gewinner, Opfer und Täter. Ein Rezensent würdigte diese Qualität mit der Bemerkung, die Filme sagten mehr aus als Hunderte Seiten sozialwissenschaftlicher Forschung.

In einer Zeit, in der Historiker die Alleingültigkeit des Totalitarismusmodells anzweifeln und sich 25 Jahre nach dem Fall der Mauer auf der Suche nach »angemessenen Repräsentationen und einem umfassenderen Verständnis der DDR-Geschichte« vermehrt für Alltagsgeschichte interessieren, gewinnen die Leipzig-Filme Voigts weiterhin an Bedeutung. Statt anachronistisch zu wirken, scheinen sie die Forderung nach differenzierterer Reflektion der Geschichte vorweggenommen zu haben. Voigt zielt nicht auf Universalität, doch seine Kamera vermittelt die hoffnungsvolle Ernsthaftigkeit des Aufbruchs 1989 sowie die ernüchternde Realität des Lebens nach der Vereinigung. Weiterhin verzichtet er auf die fast klischeehaften Bilder von tanzenden Menschenmassen auf der Berliner Mauer, konzentriert sich stattdessen auf die Leipziger Arbeiterbezirke Connewitz und Grünau, wo die Veränderung anfänglich zwar langsamer, die Arbeitslosigkeit nach dem Ende der DDR aber umso drastischer war.

Die Filme bleiben in ihrer Berichterstattung nicht auf den Straßen, sondern führen die Zuschauer in Fabriken, Militärbaracken, Kneipen, Privatwohnungen und in ein Gefängnis. Sie vermitteln so ein weitreichendes Porträt grundlegender gesellschaftlicher Umwälzung. Sie bewegen sich dabei in den aufeinander folgenden Filmen buchstäblich von den öffentlichen Straßenprotesten (Leipzig im Herbst) in die Wohnungen einzelner Personen und spiegeln somit formal die zunehmende Privatisierung ökonomischer und sozialer Veränderungen. Der Historiker Konrad Jarausch hat die Bedeutung einzelner Biografien für ein allgemeineres Geschichtsverständnis betont, insbesondere wenn subjektive Lebenserfahrungen einer akzeptierten historischen Narrative widersprechen: »Anstatt frenetische Bemühungen um eine einzige autoritäre Version der Geschichte zu inspirieren, sind solche abweichenden Erinnerungen eine Herausforderung an Historiker, alltägliche Lebensgeschichten gewöhnlicher Menschen in ihre Rekonstruktion der Vergangenheit einzubeziehen.«

Nun ist Andreas Voigt kein Historiker, sondern ein Dokumentarfilmmacher, ausgebildet im DEFA-Dokumentarfilmstudio, und genau wie seine Protagonisten in den freien Markt der vereinten Bundesrepublik entlassen. Er war damit ein ebenso interessierter Beteiligter an den Ereignissen, die er filmte, wie die Menschen vor der Kamera.

Tatsächlich fragt ein interviewter Arbeiter am Ende von Letztes Jahr Titanic (1991) den Regisseur nach dessen eigenen Plänen für die Zukunft. Der antwortet sachlich faktisch, dass die DEFA demnächst schließt und damit auch die dort Angestellten ihren Arbeitsplatz verlieren werden – so wie alle anderen Protagonisten des Films. Wie bei den Filmen von Helke Misselwitz handelt es sich also bei denen von Voigt nicht nur rein formal gesehen um ›partizipatorische Dokumentarfilme‹ (Nichols): Drehstab und Regisseur sind in jeder Hinsicht an den Geschehnissen beteiligt. Der Regisseur hebt dabei die Konstruiertheit des Films hervor. »Film ist ein Bild. Es ist ein sehr subjektives Bild« und versucht keine chronologische, kohärente Darstellung der Jahre 1986 bis 1996. Er ist auf der Suche nach Menschen unterschiedlichster Herkunft, die bereit sind, vor der Kamera über Wirkungen auf ihr privates Leben, ausgelöst durch rasante Veränderungen in der DDR, zu sprechen.

Anders als Misselwitz stellt Voigt seine oft sehr persönlichen Fragen aus dem Hintergrund, verbleibt hinter der Kamera, wobei seine Stimme deutlich hörbar ist. Gesprächspartner werden weder durch biografische Fakten aus ihrem Leben vorgestellt, noch urteilt Voigt über ihre Aussagen durch eigenen Kommentar. Trotz intimer Gesprächsmomente schafft der Regisseur bewusst Distanz zwischen sich und seinen Protagonisten, indem er die Kamera mittig platziert. Das gesamte Bild gehört so den Interviewten, oft in lang gehaltenen Einstellungen, deren konzentrierte Ruhe nicht durch subjektive Kameraeinstellungen gebrochen wird. Die so entstehende Spannung zwischen sehr persönlichen Gesprächsthemen und räumlich gehaltener Distanz zwischen Fragendem und Befragten vermittelt den Eindruck respektvoller Intimität. Dadurch wird die Subjektivität der dargebotenen Perspektive wertgeschätzt und gleichzeitig Raum gelassen für Reflektionen der Zuschauer. Voigts eigener Kommentar zu den gezeigten unterschiedlichen subjektiven Blickwinkeln drückt sich unter anderem durch Schnitt, Musik- und Ortswahl aus, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

DEFA-Ästhetik?

In filmwissenschaftlichen Abhandlungen wurde die Frage nach einem spezifischen DEFA-Dokumentarstil und seiner möglichen Auswirkungen auf die deutsche Filmkultur nach 1989 wiederholt diskutiert. Allerdings erwies sich die Definition eines DEFA-Stils als komplexes Unterfangen. Das Problem wurde gewöhnlich mithilfe

generationsmäßiger Kategorisierungen von den Gründerjahren bis zu den ersten Anzeichen der Perestroika in den 1980er-Jahren gelöst und dabei in der Regel auf den Einfluss der mittleren Generation (Winfried Junge, Jürgen Böttcher und Volker Koepp) auf die jüngsten Dokumentarfilmer verwiesen. Für Andreas Voigt waren diese Regisseure schon deshalb wichtig, weil sie allesamt in der Gruppe *>document<* des DEFA-Dokumentarfilmstudios arbeiteten. Wie auch im Spielfilmbereich war das Dokumentarfilmstudio in künstlerischen Gruppen organisiert, die jeweils ihren eigenen Charakter hatten.

Die Gruppe *>document<*, zu der Voigt 1978 als Dramaturg für einen Film über Polen stieß, zeichnete sich unter den verschiedenen Dokumentarfilmgruppen besonders durch ästhetische Innovation und Kreativität aus. Voigt war zu dieser Zeit Doktorand im Fachbereich *>Ökonomie<*, für diese Arbeit aufgrund seiner Sprachkenntnisse angestellt, die er durch ein Auslandsstudium in Krakau erworben hatte. Noch vor Beginn seines externen Studiums der *>Regie<* konnte er bei wichtigen Filmen von Regisseuren wie Junge (zum Beispiel die Langzeitfilme über Golzow) oder Koepp (Haus und Hof) mitarbeiten und so am allgemeinen künstlerischen und intellektuellen Klima der Gruppe teilhaben. Der Studienaufenthalt während der 1970er-Jahre im kulturell weit freieren Polen und die Arbeit mit einer Gruppe international bekannter Dokumentarfilmer, wie Jürgen Böttcher, prägten Voigts künstlerische Entwicklung. Wie Junge und Koepp (Wittstock-Filme) wurde auch er mit seinen Dokumentationen, in denen er jahrzehntelang Landschaften und Brüche individueller Biografien beobachtete, zu einem wichtigen Langzeitchronisten. Wie die beiden älteren Kollegen interessierte auch Voigt sich für das Verhältnis Deutschlands zu den östlichen Nachbarn und drehte nach der Vereinigung Filme in und über vormals umstrittene Grenzregionen: Grenzland – Eine Reise (1992) und Ostpreußenland (1995).

Jürgen Böttcher war wegweisender Dokumentarfilmer seit den frühen 1960er-Jahren. Statt die beispielhaften Leben sozialistischer Arbeiter im Arbeiter- und Bauernstaat zu dokumentieren, interessierte sich Böttcher für vielschichtigere Charaktere, etwa in seinem Film Drei von vielen (1961). Der Film zeigt nicht die Arbeit der drei Männer, sondern ihre privaten künstlerischen Interessen. In Stars (1963) erfahren die Zuschauer ebenfalls wenig über den Fabrikalltag der porträtierten Arbeiterinnen, eher mehr über die sozialen Beziehungen untereinander, während Ofenbauer (1972) durch Platzierung der

Kamera mitten im Geschehen mit Spannung die Umsetzung eines 18 Tonnen schweren Ofens in beeindruckender Unmittelbarkeit verfolgt.

In Rangierer (1984) schließlich entwirft Böttcher meisterhaft eine Montage über Arbeiter, die im bitterkalten Rangierbahnhof Dresden Züge von Hand auf diverse Schienen umleiten. Der Film verzichtet gänzlich auf ein Voice-over bzw. Zwischentitel, die Tonspur vermittelt die Atmosphäre des Ortes stattdessen durch diegetische industrielle Geräusche: kreischende Bremsen, aneinanderkrachende Waggons, knirschender Schnee unter schweren Stiefeln. Die kunstvolle Montage der Bilder erzählt von Gefahr und Anstrengung dieser Arbeit und bedarf keines weiteren Kommentars.

Die Abwesenheit von Sprache war dann auch Böttchers Akt eigener Verweigerung in einer Zeit zunehmender Zensur im Studio. Im nächsten Film Kurzer Besuch bei Hermann Glöckner (1985) zeigt er den 96-jährigen konstruktivistischen Maler in langen unkommentierten Einstellungen bei der Arbeit an schlichten Bildern von Kreisen. Auch hier erübrigt sich jeglicher Kommentar zur freundlich unerschütterlichen Hingabe eines Künstlers an eine subjektive Vision, unberührt widersprüchlich gegenüber den Erwartungen eines sozialistischen Systems.

Dokumentarfilmmacher Thomas Heise verfolgt ähnliche Strategien in seinem Film über das Berolinahaus am Alexanderplatz (Das Haus, 1984), in dem sich Berlins Stadtverwaltung befand, inklusive der Ämter für Wohnraum, Soziales, Arbeit und Jugend. Der Film vermeidet ebenfalls den gesprochenen Kommentar des Regisseurs, er strukturiert Episoden durch sich wiederholende Sequenzen: Bürger, die sich im hauseigenen Paternoster hinauf- und hinabbewegen. Die Kamera bewegt sich von einem Amt zum nächsten und dokumentiert einfach die dort stattfindenden Gespräche zwischen Ratsuchenden und ihren Sachbearbeitern. In kurzen Zwischentiteln wiederholt Heise aufgefangene Gesprächsfetzen: »kann ich schon ausradieren«, »als Studierende gibt es keinen eigenen Arbeitsraum«, »Ihre Tochter steht nicht im Plan«, »mein Plan ist Gesetz und dann kommt alles andere«. Die Phrasen, betont durch Intertitel, zeugen von bürokratischer Abfertigung der Menschen, thematisch ein Pendant zum Bildmotiv der eingezwängten Personen im Paternoster.

Voigt teilt mit Regisseuren wie Junge und Koepp das Interesse an Langzeitstudien, mit Böttcher das an präziser Beobachtung und mit Heise das Fokussieren auf marginalisierte Individuen, wie zum Beispiel rechtsradikale Jugendliche. Mit den

Regisseuren Tschörtner, Misselwitz und Heise aus seiner Generation verbindet ihn ein Insistieren auf Wahrnehmung persönlicher Erfahrungen und Träume des Individuums. Der Vergleich mit einem bekannten Film Böttchers illustriert einen generationsbedingten Unterschied dokumentarischer Herangehensweise. Böttchers *Martha* (1978) ist ein Porträt der letzten Trümmerfrau in Berlin, die als einzige Frau noch in den späten 1970er-Jahren in einem Betrieb mit dem Trennen von Steinen und anderem Schutt beschäftigt war. Böttcher, dessen Kindheitserinnerungen an das zerstörte Dresden prägend gewesen sind, fragt Martha wiederholt nach ihren Erfahrungen von 1945 und montiert Archivbilder der zerstörten Stadt in seinen Film. Martha, die nur wortkarg Auskunft über die Vergangenheit gibt, erscheint im Film damit eher in der Rolle der letzten Trümmerfrau, denn als Individuum mit Erfahrungen aus sieben Jahrzehnten.

Abb. 34. Jürgen Böttcher im Gespräch mit der letzten Trümmerfrau, *Martha*

Obwohl kreative Autonomie im DEFA-Dokumentarfilmstudio ebenso unmöglich war wie im Spielfilmbereich, ist es wichtig, daran zu erinnern, dass Dokumentarfilme in der DDR in verschiedenen Institutionen produziert wurden. Neben DEFA-Studio und Fernsehen produzierte auch die Staatliche Filmdokumentation beim Staatlichen Filmarchiv Filme, in der unabhängige Köpfe wie Thomas Heise zeitweise eine Nische für ihre Arbeit fanden. Ungewöhnlich kreative Dokumentarfilme wurden auch in der Arbeitsgruppe ›Kinder- und Jugendfilm‹ des DEFA-Studios für Dokumentarfilme von Regisseuren wie Günter Jordan und Jochen Kraußer gedreht. Jordans *Berlin – Auguststraße* (1979) und Kraußers *Die Leuchtkraft der Ziege* (1987) hatten einen bedeutenden Einfluss in Filmclubs und Schulvorführungen. Die Leuchtkraft der Ziege ist eine besonders entwaffnende Farce über die zunehmende Zensur und deren geistötende Auswirkungen in der Filmkultur der DDR (siehe Kapitel 6). Filme des DEFA-Dokumentarfilmstudios wurden für Vorführungen in Kinos produziert und standen unter der Aufsicht des Kulturministeriums der DDR, während Dokumentarfilmer des Fernsehstudios unter direkter Kontrolle des Zentralkomitees der SED und ihrer Abteilung für Agitation und Propaganda arbeiteten.

Abb. 35. Szene aus *Die Leuchtkraft der Ziege*

Eine kreative Nische war die Kinobox-Serie des Dokumentarfilmstudios, in der kurze Vorfilme für Kinoprogramme in den 1970er- und 1980er-Jahren produziert wurden. Regisseure der letzten Generation wie Helke Misselwitz und Andreas Voigt fanden hier eine wichtige Möglichkeit für frühe Filmexperimente. Andreas Voigts Kinobox-Beiträge

umfassen das kurze Porträt eines Malers, dessen Bildnis von Alfred Florstedt später das Material für den Diplomfilm Alfred lieferte. Eine ausgesprochen amüsante fünfminütige Perle ist Mann mit Krokodil, ein Film, der in trockenem Ton von der jährlichen, absurden Exkursion eines Haustierkrokodils per Auto von Berlin in die Datsche seines Besitzers erzählt. Während der skeptische Taxifahrer das unförmige Paket betrachtet, kommentiert Voigt sachlich: »Ein Mal im Jahr wird Jonas gefesselt.« Der kleine Film erhebt keinerlei Anspruch auf politische oder künstlerische Bedeutung, ist aber die schöne Momentaufnahme eines ungewöhnlichen Vorkommnisses im Berliner Alltag. Zusätzlich zur Existenz solch kreativer Nischen waren unter den jüngsten Regisseuren Beziehungen zu älteren, einflussreicherden Künstlern wichtig für die Entwicklung der eigenen Filmsprache. Sowohl Misselwitz und Kipping als auch Voigt wurden von Heiner Carow protegiert.

Angesichts der Tatsache, dass DEFA-Dokumentarfilme von unterschiedlichen Institutionen unter wechselnden politischen Bedingungen produziert wurden, bleibt es schwierig, einen DEFA-Dokumentarstil zu definieren bzw. die Frage nach dessen anhaltendem Einfluss zu beantworten. Neben den Bemühungen der jüngsten Regisseure um ästhetische Neuerung entwickelten auch junge Kameramänner wie Rainer Schulz und Sebastian Richter eine neue Bildsprache, die nach Elke Schiebers Ansicht Vorlieben der DDR-Zuschauer für Bilder über Sprache erkannten und »aus dieser Verantwortung heraus eine besondere Sensibilität für Situationen, die sich im Moment der Aufnahme verändern und Grundsätzliches offenbaren konnten«, entwickelten. Die genannten Kameramänner haben wiederholt mit Andreas Voigt zusammengearbeitet.

Helen Hughes hat vorgeschlagen, der fehlende Kommentar in Voights Dokumentarfilmen sei ein Relikt der DEFA-Ästhetik, die versuche, kritische Ambivalenz durch Bilder zu suggerieren, die scheinbar offizielle Erwartungen bestätigten, diesen aber gleichzeitig durch die Darstellung gelebter Erfahrung widersprachen. Mit Bezug auf die Weigerung Voights, rechtsradikale Ansichten der Protagonisten in Glaube, Liebe, Hoffnung zu kommentieren, stellt sie die Frage, ob eine solche Zurückhaltung angesichts der »Pluralität öffentlicher Meinung« in der Bundesrepublik noch angemessen sei, oder als »Gleichgültigkeit der Unentschlossenheit« gegenüber den gezeigten extremen Ansichten missverstanden werden könne. Dem kann man entgegenhalten, dass, wenn

DDR-Zuschauer den unausgesprochenen kritischen Kommentar der Bilder unter dem Radar der Zensur entschlüsseln konnten, einem gesamtdeutschen Publikum Ähnliches zugetraut werden darf. Voigts kommentarlose Aufnahmen rechts- und linksextremer Ansichten wurden kaum von der Mehrheit der Zuschauer mit den Ansichten des Regisseurs verwechselt, sondern richtig als Suche nach der Motivation für gewalttätige Angriffe auf Minderheiten in Deutschland begriffen. In ähnlichem Zusammenhang kommentierte Thomas Heise, der selbst für seine Darstellung von Rechtsradikalen in Stau (1993) kritisiert worden war, diesen Sachverhalt so: »Es ist nicht die Sache eines Dokumentarfilms, Unterricht zu erteilen, welches Bild der Welt das richtige Bild der Welt ist. Das muss jeder selbst wissen, oder zumindest zu erfahren suchen. Es ist aber vielleicht seine Sache, die Existenz einer realen Wirklichkeit gelegentlich zu vergegenwärtigen.«

Die Leipzig-Pentalogie

Die Serie beginnt mit einem Film über die Biografie eines Arbeiters in Leipzig, Alfred Florstedt, dessen Leben alle wichtigen Ereignisse der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts vom Ersten Weltkrieg bis fast zum Ende der DDR umfasst. Allerdings war das tatsächliche Ende der DDR 1985 zur Entstehungszeit des Films Alfred noch unvorstellbar. Er war daher keinesfalls als der erste in einer Serie von fünf Filmen geplant.

Der zweite Film Leipzig im Herbst (1989) entstand, als einige Regisseure und Kameramänner des Dokumentarfilmstudios angesichts der Ereignisse des Herbstanfangs 1989 entschieden, dass das Studio die öffentlichen Proteste nicht länger ignorieren könne. Sie verließen das jährliche Festival der Dokumentarfilmer in Neubrandenburg im Oktober 1989, um den Direktor des Dokumentarfilmstudios am 15. Oktober um Technik und Genehmigung zu bitten, in Berlin, Dresden und Leipzig mit drei kleinen Einheiten drehen zu dürfen. Voigt und seine Kollegen schrieben: »In Anbetracht der jetzigen gesellschaftspolitischen Entwicklungen in der DDR ist es unsere Pflicht als Dokumentaristen, diesen Prozess zu begleiten. Zum einen, um mit Filmen in diesen umfassenden Dialog einzutreten, zum anderen, um Material zu sammeln, Ereignisse festzuhalten, die später als Dokumente dieser Wochen und Monate von großer Bedeutung sein werden [...]. Es muss jetzt gedreht werden.«

###Abb. 36. Demonstration 1989 in Leipzig, Leipzig im Herbst###

Die Studioleitung reagierte mit Vorsicht, genehmigte die Benutzung von Kamera und Tontechnik dann unter dem Vorbehalt, dass die Aufnahmen vorerst für archivarische Zwecke bestimmt seien. Die kurze Drehgenehmigung lautete schlicht: »Kollege A. Voigt ist beauftragt, im Rahmen von Dokumentationsaufgaben Dreharbeiten durchzuführen.« Auf diese Art konnte einerseits Material gesammelt werden, und das Studio konnte sich andererseits im Falle gewalttätiger Ausschreitungen auf die Erklärung zurückziehen, man habe sich nur aus Forschungsgründen auf die Straßen begeben. Drei Teams begannen in Leipzig (Voigt), Dresden und Berlin, die wachsenden Proteste von Oktober bis Anfang November 1989 zu dokumentieren. Voigt nannte seinen Leipzig-Film ›ein Material‹ – anstelle eines voll konzipierten Dokumentarfilms. Obwohl der Film vom 16. Oktober bis zum 6. November 1989 gedreht wurde, war er bereits zehn Tage nach dem letzten Drehtag der Eröffnungsfilm des Leipziger DOK-Filmfestivals, wo er für Furore sorgte und einen Sonderpreis der Internationalen Jury für außerordentliche Leistungen gewann.

Ermuntert durch den Erfolg arbeitete Voigt weiter an diesem Thema und dokumentierte für seinen nächsten Film Letztes Jahr Titanic (1991) den Prozess der Vereinigung mit der Bundesrepublik. In diesem Film stellt Voigt die fünf Figuren vor, die er in den nächsten Jahren durch drei weitere Filme begleiten würde. Das Ende der DDR war dabei zu Beginn der Dreharbeiten für Titanic im Dezember 1989 nicht im Geringsten vorhersehbar. 1992, auf der Höhe rassistischer Angriffe auf Asylbewerber, schwarze Deutsche und andere Minderheiten, kehrte Voigt wieder nach Leipzig zurück und porträtierte drei radikale Jugendliche in seinem umstrittensten Film Glaube, Liebe, Hoffnung (1994). Den vorläufigen Abschluss der Serie bildet Große weite Welt (1997), für den Voigt erneut zu den Protagonisten von Titanic zurückkehrte. Der Regisseur hatte zusätzlich versucht, seine Gesprächspartner aus Leipzig im Herbst zum 20. Jahrestag des Mauerfalls erneut zu besuchen. Die entsprechenden Fernsehsender und Filmförderungsanstalten zogen es jedoch vor, den Jahrestag mit spektakuläreren Fernsehdramen über Fluchtversuche, Stasi- und Spionagegeschichten zu begehen, die die verbreitete Ansicht über den ›Unrechtsstaat DDR‹ bestätigten und damit auf das von Audi finanzierte ›Fest der Freiheit‹ am 9. November 2009 einstimmten. Für den 25. Jahrestag der Vereinigung 2015 ist ein sechster Leipzig-Film in Vorbereitung.

Alfred

Die fünf Filme der Serie sind durch Voigts Interesse an der Verknüpfung subjektiver Erfahrungen eines Individuums mit welthistorischen Ereignissen innerhalb eines spezifischen räumlichen und zeitlichen Kontextes, in diesem Fall ein Arbeiterbezirk in Leipzig, verbunden. Neugierig geworden durch ein Gemälde im Atelier eines Freundes, das den Arbeiter Alfred Florstedt zeigt, entschloss sich Voigt 1985 zu Tonbandaufnahmen mit dem alten Mann, in der Hoffnung, dieses Material später als Grundlage für einen Film nutzen zu können. Eine Woche später starb Alfred Florstedt. Voigt entschied, aus den in zwei Tagen entstandenen Tonaufnahmen und den wenigen Fotos, die er von Alfred hatte, einen Film zu machen. Der Film erzählt chronologisch die wichtigen Stationen aus Alfreds Leben: Erster Weltkrieg, Weimarer Republik, Zweiter Weltkrieg, Kalter Krieg, unterschiedliche Perioden der DDR-Geschichte. Alfreds persönliches politisches Engagement verbindet seine Biografie mit den makropolitischen Ereignissen jeder einzelnen Epoche. Alfred war sowohl während der Nazizeit als auch danach in der DDR Repressalien ausgesetzt, doch blieb er seiner Gesinnung als Anarchist, Kommunist und später Gewerkschaftler treu. Er selbst drückte es so aus: »Wer keine Politik macht, mit dem wird sie gemacht.«

Als einzigartiges Porträt eines gewöhnlichen Menschen in außergewöhnlichen politischen Kämpfen während des gesamten 20. Jahrhunderts hat der Film bereits einen hohen Stellenwert. Zuschauer erhalten durch scheinbar beiläufige Randbemerkungen Einblick in die Vielschichtigkeit spezifischer historischer Augenblicke. Alfreds Kusine, die ihren Vetter als Anarchisten bezeichnet, beschreibt zum Beispiel, dass ihre beiden Familien in den 1920er-Jahren zwar auf sich gegenüberliegenden Straßenseiten lebten, aber kaum Kontakt pflegten, weil Alfreds Familienmitglieder Sozialisten waren und sie selbst Kommunisten. Sozialisten und Kommunisten konnten zu dieser Zeit einfach nicht miteinander, erklärt sie, sogar wenn sie verwandt waren, in derselben Straße lebten und politisch auf der gleichen Seite des Spektrum engagiert waren. Doch selbst in der DDR der 1980er-Jahre waren Alfreds Schwierigkeiten mit der SED der 1950er-Jahre kein einfaches Thema für kritische Auseinandersetzung.

Die Schwierigkeiten um die Abnahme dieses Diplomfilms sind rückblickend schwer nachzuvollziehen, wenn man sich das Tabu um die offene Diskussion der Gründerjahre der DDR nicht vergegenwärtigt. Wie vorherige Kapitel dieses Buchs gezeigt haben, wurden derartige Versuche von Regisseuren wie Ulrich Weiß und Herwig Kipping noch

im letzten Jahrzehnt der DDR umgehend censiert. Kippings Darstellung stalinistischer Politik und politischer Machtkämpfe in den Gründerjahren des Sozialismus in *Das Land hinter dem Regenbogen* ist ein seltenes Beispiel innerhalb des DEFA-Studios und war erst möglich, als die Mauer bereits gefallen war. Voigts Verwendung historischer Zeitungsartikel und interner Parteidokumente, die Alfreds Schwierigkeiten in den 1950er-Jahren dokumentieren, wurde (korrekterweise) als Provokation empfunden.

Der Film enthält allerdings für die Zensur weitere schwierige Passagen: In einer Szene interviewt Voigt Arbeiterinnen in einer Fabrik, in der Alfreds Frau Claire gearbeitet hatte. In einer bemerkenswerten Sequenz sprechen zwei Frauen über die Schwierigkeit, ihrer Verantwortung bei der Arbeit und in der Familie gerecht zu werden. Statt das offizielle sozialistische Ideal der emanzipierten DDR-Frau, die Beruf und Familie freudig meistert, zu verkörpern, artikulieren Voigts Gesprächspartnerinnen ihren täglichen Stress über zu wenig Zeit, verlorene Träume und kleines Glück: »Träume hat man bestimmt bis zu einem gewissen Alter. Und wenn man dann Familie hat und einen Leistungsberuf, kommt man dann in ein gewisses Alter, wo man aufhört zu träumen« (Alfred, 20:00). Die Frauen datieren das Ende dieses idealistischen Alters um die Dreißig. Der Film antizipiert hier einige Motive aus Helke Misselwitz' drei Jahre später entstandenem *Winter adé*; er erzählt entschieden persönlicher von Arbeiterinnen als frühere Dokumentarfilme, wie Jürgen Böttchers *Stars* oder Volker Koepps *Mädchen in Wittstock*. Ein seltener Kommentar von Voigt (die folgenden Filme vermeiden gesprochenen Kommentar) verbindet die Zeit Alfreds mit der Drehzeit des Films, während die Kamera in langsamer Schienenfahrt eine industrielle Landschaft einfängt: »Denken an damals. Die Welt schnell verändern zu wollen. Die Hoffnung, es selbst noch zu erleben. Das revolutionäre Ideal und die Wirklichkeit« (19:00). Die Resignation in der Beschreibung alltäglicher Realität der Arbeiterinnen steht im krassen Gegensatz zu Alfreds lebenslangem Kampfgeist gegen bürokratische Strukturen einerseits und widerspiegelt die Stagnation der 1980er-Jahre andererseits. Voigt etabliert deutliche Verbindungen zwischen Alfreds Widerspruchsgeist und den Bemühungen der eigenen Generation gegen verknöcherte Strukturen im Studio. In einem Interview mit der Zeitung *Sonntag* im Oktober 1989 erklärte er: »Filme, die Grunderfahrungen und Konflikte unserer Generation zum Gegenstand haben, haben wir nicht gemacht, auch nicht machen können.«

Die kritische Ästhetik des Films mag aus heutiger Sicht subtil erscheinen, war jedoch für sensibilisierte DDR-Zuschauer problemlos verständlich. Formales Leitmotiv des Films, das den historisch dokumentarischen Fokus der Arbeiterbiografie mit der Gegenwart des Regisseurs 1985 verbindet, sind wiederholte Fahrten entlang einer Eisenbahnstrecke des Industriegebietes. Obgleich diese bewegte Kamera rein ästhetisch als wichtiges Kontrastmittel zu den Standfotos fungiert (angesichts des Todes von Alfred vor dem Dreh), erfüllen die Schienenfahrten zwei weitere wesentliche Funktionen: Einerseits begibt sich die Kamera auf Spurensuche nach Alfreds Biografie in der ehemaligen Nachbarschaft und vergleicht das Leipzig aus Alfreds Jugend mit zeitgenössischen Impressionen. Überraschend ergeben sich dabei wenig Kontraste zwischen damals und heute. Leipzig-Plagwitz erscheint wie eine vergessene Landschaft aus vergangener Zeit und nicht als hochmodernes Vorzeigemodell einer effizienten sozialistischen Wirtschaft. Andererseits evozieren Eisenbahnschienen aber auch Themen wie Reisen, Exploration, Bewegung, Modernität, Fortschritt und Abfahrten. Die sich wiederholenden Schienenfahrten symbolisieren also Alfreds idealistische Hoffnungen, stehen im Kontrast zum Gefühl frustrierender Stagnation der Arbeiterinnen, und sie drücken den Wunsch des Regisseurs aus, Möglichkeiten, Themen und Formen seiner Generation erforschen zu können.

Der Film Alfred kritisiert drei Problembereiche in der DDR und antizipiert visuell, was später in Leipzig im Herbst explizit verbalisiert wird: Langeweile, mangelnde Gelegenheit für Selbstverwirklichung und marode Infrastruktur. Er thematisiert den Stress der Doppelbelastung und stellt Erwartungen auf persönliches Glück der tristen Realität von Schichtarbeit in der Fabrik entgegen. Voigts Film bestätigt damit weder das offizielle Bild der emanzipierten DDR-Frau, noch des sozialistischen Arbeiterparadieses. Andererseits urteilen die Frauen nicht negativ über ihre Arbeit an sich. Sie sagen nicht, dass sie lieber zu Hause bleiben würden und scheinen sich in ihrer kollegialen Umgebung wohlzufühlen, unterstützen sich gegenseitig bei ihren jeweiligen Problemen. Im Gegensatz zu Frauen in Westdeutschland, die in den 1970er- und 1980er-Jahren in der Mehrzahl nicht berufstätig waren, erscheinen die Arbeiterinnen in Alfred selbstbewusst und unabhängig, wenngleich gestresst durch die Doppelbelastung. Gleichzeitig wirken nicht alle Arbeiter des Films überlastet: In einer langen Sequenz in einer Stahlfabrik zeigt Voigt gelangweilte junge Männer bei mechanisch ausgeführten Tätigkeiten.

Andreas Voigt und Kameramann Sebastian Richter beschreiben die Landschaft in und um Leipzig-Plagwitz in Bildern, die die Atmosphäre zerfallenen Rückstands in einer Art spätindustrieller Pastorale vermitteln. Lange Kamerafahrten vom Güterwaggon aus zeigen ein heruntergekommenes Viertel aus Industrieanlagen, Lagerhäusern und überraschenderweise einzelnen Mietshäusern, in dem die Zeit stillzustehen scheint. Die Verlassenheit der Nachbarschaft wird durch Abwesenheit von Menschen ausgedrückt. Die idyllische Poetik eines Pferdekarrens auf kopfsteingepflasterten Straßen entsprach nicht dem Wunschbild der Abnahmekommission an der HFF, die den kritischen Subtext des Films über einen (rehabilitierten) Genossen der SED und einen Leipziger Stadtteil 1986 als Industrieruine, bevölkert von gestressten Arbeiterinnen und gelangweilten Jugendlichen, sehr wohl verstand.

Alfreds Lebensmotto als Antwort auf Voights Frage, woher er die Kraft gehabt habe, sich so vielen unterschiedlichen politischen Systemen im Laufe seines Lebens zu widersetzen, lautete: »Wenn du nicht glaubst, dass es im Leben mal besser wird, brauchst du gar nicht erst anfangen« (39:10). Ohne es zu ahnen, nimmt der Film Gespräche aus Leipzig im Herbst vorweg, in denen sich mobilisierte Bürger gegen restriktive Maßnahmen empören und Rede-, Reise- und Wahlfreiheiten fordern. Die Novemberproteste signalisieren damit eine Rückkehr zur widerspenstigen Haltung Alfred Florstedts, dessen Sinn für soziale Gerechtigkeit ihn zum Kampf gegen Nazis und Stalinisten motivierte.

Voights Kritik an der Situation der Arbeiter in Leipzig-Plagwitz äußert sich durch subtilen Schnitt und ambivalente Bilder. Aus heutiger Sicht mag die heftige Reaktion auf den Film nach seiner Fertigstellung, die Opposition gegen eine Fernsehausstrahlung (wie üblich für Diplomfilme) sowie die Beteiligung am Leipziger DOK-Filmfestival überraschen. Aber die Kombination aus unvorteilhaften Darstellungen des Arbeiterbezirks (ruinöse Industrieanlagen), der Dokumentation von Alfreds Partei-Ausschluss 1950 aus der SED und späteren Rehabilitierung (1956) mit den Interviews desillusionierter Arbeiter und Arbeiterinnen galt als Affront gegen offizielle Parolen des modernen Arbeiter- und Bauernstaates.

Nach Voights eigener Einschätzung wäre der Film zehn Jahre früher nicht möglich gewesen und hing selbst 1986 noch von der Unterstützung zweier einflussreicher Mentoren ab: Zum einen war es das persönliche Interesse des Spielfilmregisseurs

Heiner Carow, der sich ebenfalls für Helke Misselwitz und Herwig Kipping eingesetzt hatte, zum anderen der neue Direktor der HFF Lothar Bisky, der die Hochschule von 1986 bis 1990 mit unvoreingenommener Offenheit für die jüngste Generation leitete. Trotz dieser Unterstützung von höchster Ebene wurde Alfred nicht für die Fernsehausstrahlung freigegeben, lediglich für die begrenzte Verwendung in Filmklubs. Als er 1990 in einer Reihe vormals zensierter Diplomfilme schließlich doch im Fernsehen gezeigt wurde, wehrte Voigt sich erfolgreich gegen eine vom Sender gewünschte Änderung des Produktionsdatums von 1986 auf 1990.

Dass die Verhältnisse an der Filmhochschule sich in den späten 1980er-Jahren langsam veränderten, drückt sich in einer kleinen Anekdote von 1987 aus. Kurt Hager, Mitglied des Politbüros und Chefideologe der Partei, ließ sich im Vorführsaal der Schule (Stalinhaus) einige neue Filme, unter anderem auch Alfred, zeigen. Nach der Vorstellung drehte er sich mit einem aufmunternden Nicken zu Voigt: »Machen Sie weiter solche Filme, junger Mann.« Rückendeckung dieser Art von höchster Stelle ermöglichte es wiederum Lothar Bisky, sich einzusetzen für die Beteiligung am Leipziger Festival, wo der Film schließlich einen Preis gewann und anschließend zum Oberhausener Filmfest eingeladen wurde.

In diesem ersten Film der Leipzig-Reihe entwickelte Voigt bereits einige typische Merkmale seiner späteren Arbeit. Obwohl seine Stimme hinter der Kamera deutlich hörbar ist, ist er selbst nicht im Bild zu sehen. Seine Vorliebe, die Distanz schaffende Kamera zwischen Interviewer und Protagonist zu platzieren, gründet sich in der Überzeugung, dass die Präsenz des Regisseurs im Bild den Eindruck eines falschen Naturalismus im Dokumentarfilm fördere. Voigt spricht nie für seine Gesprächspartner. Sie beantworten seine Fragen, aber Voigt fasst diese Antworten nicht kommentierend zusammen. In den späteren Filmen stellt er seine Gesprächspartner nicht einmal vor, sondern stellt ihnen einfach Fragen, die sie beantworten können. Die Geschichte, die sie mitteilen wollen, ist die ihrige. Voigts Kommentar entsteht durch Schnitt und die Benutzung bestimmter formaler Mittel und ästhetischer Leitmotive.

Ein verbindendes Motiv sind die Kamerafahrten vom Zug aus, entweder durch das Leipziger Industriegebiet oder – wie im dritten und fünften Film – das Ein- und Ausfahren im Leipziger Hauptbahnhof. Eine kurze Sequenz in Leipzig im Herbst aus einem Güterzug erinnert stark an ähnliche Bilder aus Alfred. Die Bedeutung dieser

wiederkehrenden Bilder verändert sich allerdings vom ersten zum letzten Film. Zunächst repräsentiert die Schienenfahrt eine Reise durch die Zeit: Sie verbindet die Nachbarschaft von Alfreds Kindheit und seine idealistischen Kämpfe für eine gerechtere Zukunft mit der Situation desillusionierter Arbeiter 1986 in derselben Stadt. In Leipzig im Herbst dagegen wird die Forderung der Arbeiter nach dringend notwendigen Reformen und Modernisierung verschiedener Betriebe laut, kommentiert mit den Bildern der Zugfahrt durchs Industriegelände. In Interviews beschweren sich ältere Männer, dass vierzig Jahre schwere Arbeit nichts gebracht hätten, während die Jungen über Stagnation und repressive Arbeitsstrukturen in den Fabriken klagen. Der weitreichende Arm einer kontrollierenden Einheitspartei wird als Grund der Krise genannt. Die Kamera bewegt sich vom Inneren der Fabrik nach außen durch das Industriegelände und pausiert kurz vor einem Banner: »Mit dem Volk und für das Volk realisieren wir die Generallinie der Partei – Vorwärts zum 40. Jahrestag der DDR!« (13:18), und sie fotografiert dann, weiter die Schienen entlang, zugenagelte Türen und zerbrochene Fenster im fahlen Herbstlicht.

Weitaus ungehaltener in seiner Kritik als in Alfred illustriert Voigt die Diskrepanz zwischen Parteipropaganda und Realität eines konkreten Ortes in Leipzig im Herbst 1989. Gemäß unterschiedlicher politischer Realitäten 1986 und 1989 verändert sich die durch Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart in Alfred subtil geäußerte Kritik zu einer offen artikulierten in Leipzig im Herbst. Der Drehstab stellte sich 1989 bewusst auf die Seite des Protests, indem er sich sämtlichen Gesprächspartnern als Repräsentant des DEFA-Dokumentarfilmstudios zu erkennen gab. Anders als das ideologiebelastete DDR-Fernsehen wurden DEFA-Dokumentarfilme von Zuschauern in den DDR-Kinos wegen ihrer weit komplexeren Darstellung des Alltags im Land geschätzt.

Leipzig im Herbst

Als Vertreter des DEFA-Dokumentarfilmstudios wird Voigts Kamera im ersten Bild dieses Films mit Jubel und lebhaftem Applaus von einer Menschenmenge begrüßt. Die Szene signalisiert, dass Bürger und Filmemacher 1989 gemeinsam auf den Straßen einen neuen Weg öffentlicher Diskussion beschreiten. Die begeisterte Aufnahme des Filmteams bei den Protesten bestätigt in aller Öffentlichkeit die Petition vom 15. Oktober, in der die jungen Regisseure einforderten, sich mit dem Filmstudio unbedingt

an den gesellschaftlichen Prozessen des Landes beteiligen zu können. Das Format des Films (Interviews mit Vertretern unterschiedlicher Gruppierungen: Bürger, Polizei, Soldaten, Kirche usw.) zeigt ein Modell, wie solch ein Engagement aussehen würde. Die Dokumentation präziser Forderungen vom Herbst 1989 fungiert hier wesentlich als Korrektur verbreiteter Misskonzeptionen: Mit großer Ernsthaftigkeit und Würde begründen Bürger unterschiedlichster Herkunft ihren Anspruch auf Meinungsfreiheit und Wahlfreiheit. Von Zugang zu Konsumgütern oder gar Abschaffung des Sozialismus ist nicht die Rede. In kurzen Momentaufnahmen zeigt die Kamera, wie weit Proteste und öffentliche Diskussionen bereits reichen: Nach einer Demonstration fegen Arbeiter der Müllabfuhr die Straßen. Bevor sie die hinterlassenen Plakate und Schilder in die Müllfuhrwerke werfen, lesen sie sie und kommentieren anerkennend, man solle diese Schilder doch aufbewahren, statt sie zu entsorgen.

Der Film vermittelt, wie unmittelbar die Gefahr gewaltsamer Unterdrückung der Proteste war, indem Voigt sowohl Rekruten als auch Offiziere in einer Kaserne befragt. Die Soldaten äußern sich freimütig zu ihrer Situation, zum Konflikt zwischen Treue- und Gehorsamseid und der Loyalität gegenüber ihren Familien und Freunden, die an den Protesten beteiligt sind. Die Offenheit, mit der die jungen Männer über ihr moralisches Dilemma reden, steht im Gegensatz zum bürokratischen Gesprächston, in dem die vorgesetzten Offiziere in technokratischer Sprache den Befehlsablauf um ein knapp vermiedenes Blutbad während der Proteste am 9. Oktober 1989 rekonstruieren. Die Schilderung eines Befehls, in letzter Minute Gewalt zu vermeiden, ruft eindrucksvoll in Erinnerung, wie ungewiss der Ausgang der Herbstkundgebungen war.

###Abb. 37. Im Gespräch mit NVA-Angehörigen, Leipzig im Herbst###

Leipzig im Herbst wurde vom 16. Oktober bis zum 6. November 1989 gedreht, interessiert sich aber vor allem für den genauen Hergang der angespannten Ereignisse um den 7. und 9. Oktober in Leipzig. Der Film ist kein teleologisches Dokument der Entlassung von DDR-Bürgern am 9. November 1989 in den Westen, wie es revisionistische Darstellungen dieses Jahres zwanzig Jahre später bevorzugten. Wie die anderen letzten Filme des DEFA-Studios interessiert sich auch Leipzig im Herbst für den historischen Moment der Entwicklung in der DDR, den Mut der Bürger, auf die Straße zu gehen und den kurzen hoffnungsvoll optimistischen Blick in eine höchst ungewisse Zukunft. Der Film greift die Ereignisse des Herbstes 1989 bemerkenswert unmittelbar

auf. Es gab weder Zeit, diese zu verarbeiten, noch sie filmisch zu filtern. In offenem Austausch unterschiedlichster Ansichten ist Aufbruch spürbar, sowohl bei den Gesprächspartnern auf den Straßen, als auch bei den Filmemachern selbst.

Letztes Jahr Titanic

Der dritte Film ist eine Chronik der Ereignisse von Dezember 1989 bis Dezember 1990 und erinnert durch die Benutzung des Zugmotivs an die beiden vorgehenden Filme. Ankunft und Abfahrt des Filmteams im Leipziger Bahnhof markieren Anfang und Ende des Films. Ein Wechsel von Farbe zu Schwarz-Weiß deutet ferner die Anknüpfung an bereits erzählte Geschichten an. Ein späteres Filmzitat wiederholt die Einstellung der Güterzugfahrt durch eine enge Wohnsiedlung aus Alfred und Leipzig im Herbst. Die erste Gesprächspartnerin ist Silvia, die ihre Kneipe in Leipzig verkaufen will, um nach Bayern zu ziehen. Einer Nahaufnahme ihres hoffnungsvollen, doch unsicheren Gesichts folgt die Sequenz der Güterzugfahrt durch das Wohngebiet. Die ungewöhnliche Schienenführung in unmittelbarer Nähe von Wohnhäusern wirkt wie ein Kommentar zu den ambitionierten Plänen Silvias. Das nächste Bild zeigt einen nächtlichen Karnevalszug mit einer als Freiheitsstatue verkleideten Person und einer Gruppe Feiernder, die betrunken Lieder singt und die Verhaftung Erich Honeckers fordert.

###Abb. 38. Szene aus Letztes Jahr Titanic###

Wie in den vorherigen beiden Filmen nutzt Voigt das Zugmotiv hier wieder für sinnträchtige und widersprüchliche Ideen: Silvias Wunschvorstellung, in den Westen zu ziehen, weil sie die Hoffnung auf bessere Zeiten in Leipzig aufgegeben hat, Bilder westlicher Symbolfiguren wie die Freiheitsstatue und eines von Franz Josef Strauß werden durch das Motiv des fahrenden Zugs miteinander verbunden. Während allerdings der Zug in den früheren Filmen noch den Reisewunsch an sich ausdrückt, kann die Erfüllung dieses Wunsches nun Realität werden. Das spezifische Bild des schweren Güterzugs, der sich durch eine enge Öffnung zwischen den Wohnhäusern zwängt, vermittelt dabei deutlich den Eindruck, dass diese Reise in den Westen eine beschwerliche sein wird. Ein gesprochener Kommentar erübrigt sich angesichts der Aussagekraft solch eines polyvalenten Bildes.

Das Thema ›Aufbruch in den Westen‹ findet sich auch im frühen Interview mit dem Stahlarbeiter Wolfgang, der von seinen Fluchtversuchen in den Westen nach Gründung der DDR und der daraus resultierenden Gefängnisstrafe erzählt. Nach der Entlassung

hat er geheiratet, zwei Kinder großgezogen – eine Biografie, die an die Frauen in Alfred (sowie einen der Kohlelieferanten in Misselwitz' Wer fürchtet sich) erinnert. Wie all diese Lebensgeschichten, enden Träume nach einer besseren Zukunft in der Routine von Familie und Arbeit. Wolfgang möchte zum gegenwärtigen historischen Zeitpunkt und angesichts der Wahrscheinlichkeit, dass er seinen Arbeitsplatz nach der Vereinigung verlieren wird, noch einmal den Neuanfang wagen. Am Ende schaffte er es nicht, und Voigt erklärt 1998 in einem Interview, warum Wolfgang sich an zukünftigen Filmen nicht mehr beteiligen wollte: Der Arbeiter »redet immer davon, dass er weggehen will, und er ist bis heute nicht weggegangen. Er wollte nicht mehr dabei sein, weil er sich sonst mit seinen Illusionen von damals hätte auseinandersetzen müssen, und das hätte wehgetan.«

Als dritter Film der Serie ist *Titanic* das Herzstück der Pentalogie. Während Leipzig im Herbst die Ungewissheit des Wendejahres 1989/90, einschließlich von Wut und Hoffnung protestierender Bürger und sprachloser Hilflosigkeit der Politiker einfing, dokumentiert *Titanic* ein tief verunsichertes, sich in Auflösung befindendes Land. Eine Party zum Ende der DDR, im *Titanic*-Stil inszeniert, reflektiert die Unsicherheit hinter der freudigen Fassade durch mechanisch ausgeführte Tänze. Dazu eine Performance, in der ein Ansager die Gäste auffordert, sich auf ruhige und besonnene Art in die Rettungsboote zu begeben. Eine Gruppe junger Männer entledigt sich gemessen ihrer Fräcke und erwartet ebenso ruhig wie gefasst den Untergang. Diese bewusst artifizielle Einlage mitten im Dokumentarfilm gibt der nervösen subkutanen Grundstimmung unter bemühtem Optimismus, den Voigt überall vorfindet, sinnbildhaften Ausdruck.

Die folgende Straßenszene mit Faschingsfeiernden spiegelt die Stimmung der *Titanic*-Performance: Die etwas verloren wirkende Gruppe in diversen Kostümen scheint den patriotischen Geist der neuen Zeit mit dem Versuch, die neue Nationalhymne zu singen, beschwören zu wollen. Statt der dritten stimmen sie die erste Strophe an (»Deutschland, Deutschland über alles«), stolpern aber über Text- und Melodieunsicherheiten und wechseln so zwischen der Nationalhymne des bald vereinigten Deutschlands und dem nicht weniger zaghaft klingenden »So ein Tag, so wunderschön wie heute« hin und her. Trotz Hymne und Trinklied wirkt die Feierstimmung des Karnevalzugs forciert und kläglich.

###Abb. 39. Verfallendes Fabrikgelände, Letztes Jahr *Titanic*###

Gleich mehrere Protagonisten des Films planen das sprichwörtlich »sinkende Schiff« der DDR zu verlassen, um im Westen einen Neuanfang zu starten. Angst vor drohender oder bereits realer Arbeitslosigkeit ist dabei die meistgenannte Motivation. Dies beeinflusst auch Beziehungen zwischen verbleibenden Arbeitern in der DDR und sogenannten Gastarbeitern. Während Letztere nach außen hin als »ausgezeichnet« galten, scheint die Stimmung auch in dieser Hinsicht fragil, wie eine Sequenz in der Kneipe zeigt, in der ein Arbeiter sich über die unangemessene Aufmerksamkeit des Filmteams gegenüber afrikanischen Musikern (die ebenfalls in derselben Fabrik arbeiten wie der Sprecher) beklagt. Die Stimmung in der Szene wirkt plötzlich prekär und unterstreicht weiterhin die unterschwellige Anspannung innerhalb des Landes.

Eine Variation dieses Themas ist ein Gespräch mit Näherinnen in der Fabrik, die der Meinung sind, dass im Falle von Kündigungen die vietnamesischen Mitarbeiterinnen zuerst entlassen werden sollten, weil »sie ja auch in ihrem eigenen Land arbeiten können«. Die aus Existenzangst entwickelte Zurückweisung nicht-deutscher Bürger eskaliert zu gewalttätigen Aktionen gegen Ausländer in den ersten Jahren nach der Vereinigung, wie Voigt im vierten und fünften Film der Serie darstellt. Die Interviews, in denen verunsicherte (Noch-)DDR-Bürger über ihre Zukunftsängste sprechen, enden mit der Aufnahme eines gesprengten Wohnhauses, Vorbote des nun einsetzenden Baufiebers, der weite Teile des alten Leipzig grundlegend verändern wird.

Voigt entdeckt weitere Anzeichen rapider Veränderungen in der Zeit zwischen Mauerfall und Vereinigung: Der Drehstab stößt nicht nur auf DDR-Bürger, die sich auf die Übersiedlung nach Bayern vorbereiten, sondern auch auf Menschen aus Bayern, die neue Verdienstmöglichkeiten im Osten wittern. Zwei Bayern, die in Leipzig Pornofilme mit »Leipziger Hausfrauen« drehen, schwärmen begeistert von der »offenen Haltung« der ostdeutschen Damen und den idealen Marktbedingungen, die zu Rekordumsätzen führten. So obszön, wie die Bayern in dieser Szene wirken, so bizar्र technokratisch erscheinen die Gründungsmitglieder der Leipziger »Sexliga« in der darauf folgenden Sequenz. Im Stil einer SED-Tagung sitzen konservativ gekleidete Männer und Frauen mittleren Alters an langen Konferenztischen und beobachten regungslos den etwas mechanisch ausgeführten Striptease zweier Damen. Voigt gibt keinerlei Information über Ziele, Hintergrund oder Pläne jener »Sexliga«, sondern legt mit diesem merkwürdigen Intermezzo zwischen Diskussionen über Arbeitsplätze, Ausländer und Landflucht nahe,

dass die Veränderungen des Wendejahres jeden einzelnen Aspekt des Lebens von DDR-Bürgern betrafen, vom öffentlichen Raum bis zur Intimsphäre.

Der Regisseur schließt die eigene Arbeit in dieser weit umfassenden Bestandsaufnahme der Veränderungen nicht aus: Eine lange Einstellung zeigt ein ruinöses Kinogebäude, an dem ein zerfetztes Plakat noch behauptet, »Film wird erst im Kino zum Ereignis« (Letztes Jahr Titanic, 59:19). Das nächste Bild repräsentiert die neue Herausforderung an Filmemacher, die ihre Arbeit als kritischen Beitrag zur gesellschaftlichen Debatte sehen. Ein Neon-Reklameschild wirbt für ›Video World‹ und signalisiert den Wechsel von kollektiv erfahrenen kulturellen Ereignissen (Kino) zum Heimunterhaltungskommerz. Hiermit im Zusammenhang wird die Figur Renates vorgestellt, die als Einzige bereits zu diesem frühen Zeitpunkt über die Vergangenheit, ihre Rolle innerhalb des alten Systems und die Schwierigkeiten, sich im neuen zurechtzufinden, reflektiert. Voigt erzählt die Geschichte dieser Frau in drei separaten Segmenten, die dramatisch an Spannung zunehmen. Dabei gibt er den Zuschauern Gelegenheit zur Reflektion der komplexen Biografie Renates, bittet ihr Einzelschicksal durch andere Interviews in größere soziale Zusammenhänge. Renate wird im Zug sitzend eingeführt, während sie über die DDR-Vergangenheit und ihre Zukunft im neuen System nachdenkt. Sie ist bei weitem die vielschichtigste Figur der Leipzig-Serie. Ihr Schicksal verdeutlicht die Komplexität von Vergangenheitsbewältigung.

Mit entwaffnender Offenheit erzählt Renate vom Studium der Klassiker der Ökonomie, Philosophie und Politologie, von ihrem Glauben an das sozialistische Projekt und der Überzeugung, im besseren deutschen Staat zu leben. Die Analyse ihrer Überzeugungen ist ernsthaft und nuanciert – ein deutlicher Kontrast zur ›Tabula rasa‹-Verurteilung des Sozialismus als totalitärem System, wie es seit 1989 in grober und einseitiger Vereinfachung medienwirksam gängige Praxis ist. Renates Nachdenken über utopischen Idealismus hilft, die relative Stabilität der DDR dank der Unterstützung der in ihr lebenden Intellektuellen (zumindest bis zur Mitte der 1970er-Jahre) zu verstehen. Renate erinnert den Zuschauer an die Anziehungskraft des sozialistischen Gründungsgedankens, der sich zwar stetig von seinen ursprünglichen Idealen entfernt hatte und schließlich eklatant im Gegensatz zur gelebten Realität stand, dennoch als Idee immer wieder in verschiedenen Interviews mit radikalen Jugendlichen, alten Fabrikarbeitern und jungen Punks auftaucht.

Das Vergessen dieser Ideale im Eilzug der Vereinigung (wie Konrad Jarausch es einmal sinngemäß ausdrückte) erklärt Frustrationen und Enttäuschungen verschiedener Protagonisten der Pentalogie. Die Geschwindigkeit, mit der sich Rufe von ›Wir sind das Volk‹ zu ›Wir sind ein Volk‹ veränderten, und die darauf folgende Währungsunion ließen kaum Zeit für Reflektionen über alternative Reformmodelle und/oder die Vereinigungsfrage selbst. Andreas Voigt drückte diese Unzufriedenheit bezüglich der fehlenden Analyse zum alten System sowie ein Nachdenken darüber, ob und wie eine Vereinigung stattfinden solle, 1991 in einem Interview mit der Tageszeitung aus: »Deshalb ist das, was in der DDR geschehen ist, niemals eine Revolution gewesen. Es ist uns nicht gelungen, die Strukturen zu zerschlagen.«

Renates Erklärungen über ihren Glauben an das sozialistische Projekt – der so tief verwurzelt war, dass sie, als die Wirklichkeit des real existierenden Sozialismus sich weiter und weiter von seinen Idealen entfernte, nach Fehlern in der eigenen Einstellung suchte – trägt wesentlich zum Verständnis ihrer späteren Tätigkeit als Inoffizielle Mitarbeiterin der Stasi bei. Die Zuschauer erfahren erst im zweiten Segment ihrer Biografie, dass sie nach Vergewaltigung und Erpressung durch einen Stasi-Beamten zur IM-Arbeit gezwungen worden war. Doch weder sie selbst sieht sich, noch zeigt Voigt sie als reines Opfer der Stasi. So werden hier die unterschiedlichen Facetten ihres Lebens als idealistische Intellektuelle, Leidtragende und Ausführende im alten System beleuchtet. Renate kämpft sichtlich mit ihrer Geschichte. Sorge um private, soziale und berufliche Folgen treibt sie um und sie fragt sich und die Zuschauer: »Ab wann hätten wir denn alle klüger sein können, als wir es damals gewesen sind? Mein Ideal von Gesellschaft schien mir in der DDR verwirklichbar sein zu können« (66:16). Solch ernsthaft ehrliches Kämpfen, der Vergangenheit im privaten sowie gesellschaftlichen Sinne gerecht zu werden, findet man selten in Filmen über die Wende und aus dieser Zeit. Renates schwierige Geschichte lässt tief ins Funktionieren eines Stasi-Apparates, der ebenfalls aus vielen Individuen mit unterschiedlichen und oft widersprüchlichen Motivationen bestand, blicken. Ihre letzten Kommentare in *Titanic* verdeutlichen, wie sehr kaum bewältigtes Geschehen bereits zur Verunsicherung angesichts einer ungewissen Zukunft führte.

Ihre Lebenssituation hat sich fünf Jahre später, wie Gespräche in *Große weite Welt* (1996) offenbaren, kaum verändert. Renate kämpft noch immer mit ihrer Stasi-

Vergangenheit, spricht über die Weigerung vieler ehemaliger IMs, sich der eigenen Geschichte zu stellen, aus Selbstschutz im beruflichen Leben der Bundesrepublik. Voigt filmt sie in einem Glasaufzug im renovierten Leipzig, auf dem Weg zu einem Vorstellungsgespräch. Renate bemüht sich nach Kräften, den Ansprüchen der Marktwirtschaft gerecht zu werden: Führerschein, Auffrischung ihrer Russischkenntnisse, Englischkurs – alles ohne Erfolg. Sie versichert, optimistisch zu bleiben (visuell bekräftigt durch die Aufzugfahrt aufwärts) – und ist weiterhin arbeitslos. Fünf Jahre angestrengter und ergebnisloser Versuche für einen Neuanfang enden schließlich auf tragische Weise im Suizid.

Voigts Film bewahrt solch ein spezifisches und gleichzeitig leider nicht einzigartiges Schicksal eines Individuums, das dem politischen, wirtschaftlichen und sozialen Druck der Vereinigung nicht standhalten konnte. Die Filme der Leipzig-Serie verurteilen weder die Handlungen der gezeigten Figuren, noch befürworten sie sie. Stattdessen geben sie Protagonisten und Zuschauern Zeit und Raum zu Artikulation und kritischer Betrachtung problematischer Vergangenheitsbewältigung.

Große weite Welt

Der fünfte Film Große weite Welt beginnt ebenfalls mit einem einfahrenden Zug am Leipziger Hauptbahnhof und dem Wechsel von Farbfilm zu Schwarz-Weiß, um die unterschiedlichen zeitlichen Ebenen zu markieren. In diesem Film benutzt Voigt Ausschnitte aus früheren Filmen, die die Zuschauer an spezifische Details aus dem Leben der Figuren erinnern, und die nun weitererzählt werden. Silvias optimistischer Aufbruch in den Westen war nur bedingt erfolgreich. Sie und ihr Mann Dietmar leben in einer Kleinstadt in Bayern, aber ihr Traum von einer neuen Kneipe ließ sich nicht erfüllen. Während Dietmar arbeitet, sitzt sie arbeitslos zu Hause. Voigts Kamera betont den Kontrast zwischen dem Leben der lebhaften Wirtin, die 1990 mit ihren Stammgästen durch die Leipziger Kneipe tanzte, und dem der Frau, die nun untätig in ihrem Wohnzimmer in Reisezeitschriften blättert. Ebenfalls symbolisch dokumentiert, taucht Dietmar im wahrsten Sinne des Wortes ab (Voigt filmt den Hobbytaucher in einem See) und erklärt, die beiden wollten weiter nach Westen und Deutschland endgültig verlassen. Bilder von Dietmars Abtauchen im See und Silvias sehnsüchtigem Blättern in Reiseprospekten sprechen für sich. Schlicht, aber ausdrucksstark bedürfen sie auch hier keines weiteren Kommentars: Der Traum vom erfüllten Leben ist nicht

ausgeträumt, scheint aber in weite Ferne gerückt. Die gesellige Atmosphäre einer heruntergekommenen Kneipe in Leipzig wird der Isolation in der Privatwohnung in Bayern gegenübergestellt.

In einer anderen Szene – nun im Dorf – stehen Silvia und Dietmar am Rande eines Festumzugs. Sie halten sich abseits und scheinen unbeteiligt. Obwohl der Film, wie auch *Titanic*, mit der Einfahrt in einen Bahnhof beginnt, endet er nicht wie der frühere Film mit der abschließenden Zugausfahrt. Stattdessen zeigt Voigt weitere Protagonisten des Films, Sven mit Freundin Diana, in einem kleinen Auto, allein auf dem verlassenen Parkplatz eines Einkaufszentrums. Zehn Jahre nach dem Fall der Mauer hat sich für die Menschen in der Serie vieles radikal verändert: Die ehemalige Punkerin aus Leipzig ist nun eine konservative Rechtsanwaltsgehilfin in Stuttgart, die Wirtin erscheint als einsame Hausfrau in Bayern, der linksradikale Skinhead »Papa« ist mittlerweile Berufssoldat, möchte seine 19-jährige Freundin Diana heiraten und eine Familie gründen, und die Journalistin Renate nimmt sich nach jahrelangen vergeblichen Versuchen eines Neuanfangs das Leben.

Die übergreifenden Parallelen zwischen diesen unterschiedlichen Biografien drücken sich durch gegensätzliche Bilder aus: Die Zugfahrt wird durch ein Privatfahrzeug ersetzt, der Bahnhof durch den Parkplatz des Einkaufszentrums. Gespräche mit den Protagonisten fanden in den früheren Filmen in Fabriken statt, wo sich der Großteil des Lebens abspielte. Viele dieser Betriebe sind inzwischen nicht nur geschlossen, sondern auch abgerissen und einem neuen Stadtbild gewichen. Statt des Stresses der Doppelbelastung durch Arbeit und Familie kämpfen die Figuren nun mit wirtschaftlicher Unsicherheit oder Isolation. Dem nervösen Optimismus des Wendejahres im Streben nach besserer Zukunft steht 1996 eine ernüchternde Realität gegenüber. Martin Mund beschrieb die unaufdringlichen Bilder von Andreas Voigt und Kameramann Sebastian Richter folgendermaßen: »Voigt dokumentiert eine allgegenwärtige Müdigkeit und Erschöpfung, eine zunehmende Vereinzelung, eine Flucht ins Private, eine fast völlige Entpolitisierung der Ideale.« Dietmars Abtauchen, »Papas« Auto vor dem Einkaufszentrum und die Außenansicht einer Gartenlaube, in die sich ehemalige Arbeitskolleginnen einer Fabrik zurückgezogen haben, stehen als Sinnbilder eines isolierenden Rückzugs und in krassem Gegensatz zur kollektiven Aufbruchsstimmung aus Leipzig im Herbst. Hans-Jörg Rother würdigte die Leistung dieser Dokumentation:

»Der nunmehr fünfte und vorerst abschließende Film des Berliner Regisseurs über Menschen in Leipzig gehört zu jenen wichtigen Lichtbildern der deutschen Gegenwart, die viel finden, weil sie nichts behaupten wollen.«

Trotz des Kontrasts zwischen Pferdekarren und Kopfsteinpflaster 1986 (Alfred) und dem Drive-through MacDonald's im Einkaufszentrum 1997 (Große weite Welt) verklärt Voigt weder die scheinbare Idylle einer verschlafenen, aber heimischeren Vergangenheit, noch verurteilt er die konsumorientierte Vereinzelung des modernen Lebens in der Bundesrepublik. Die Filme untersuchen die Probleme des alten wie des neuen Systems aus der Perspektive einzelner Personen, die sich mit unterschiedlichem Erfolg und diversen Strategien den jeweiligen Umständen anzupassen versuchen. Während westliche Journalisten nach der Veröffentlichung von Titanic die Verurteilung sämtlicher ehemaliger IMs forderten, zeigen Geschichten wie die von Redskin ›Papa‹ oder der Journalistin Renate, wie wertvoll subjektive Erfahrungen Einzelner im sozialistischen und kapitalistischen System sind, die zum Verständnis beitragen können. Renates tragische Lebensgeschichte erinnert daran, dass auch massive Überwachungsapparate aus verschiedenen Individuen mit mehrschichtigen Handlungsmotivationen bestehen.

Glaube, Liebe, Hoffnung

Der vierte Film der Serie fällt am meisten aus dem Rahmen und ist gleichzeitig der umstrittenste. Motiviert durch den starken Anstieg von Gewalttaten seitens radikaler Jugendlicher 1992 besuchte Voigt einen Jugendklub in Leipzig-Connewitz und schlug den Mitgliedern vor, einen Film über sie zu drehen. Der resultierende Film Glaube, Liebe, Hoffnung (1994) stellt drei junge Männer vor: die rechtsradikalen Skinheads Dirk und André und den linksradikalen Redskin ›Papa‹. Die Gespräche mit den Jugendlichen werden ergänzt durch Szenen mit dem westdeutschen Investor Dr. Schneider, der über die Ausweitung seiner Geschäftsinteressen redet. Voigt dokumentiert beispielsweise die Eröffnung eines luxuriösen Einkaufszentrums in Leipzigs historischer Innenstadt durch Schneider und den herablassend jovialen Rat über Erfolg in der freien Marktwirtschaft, den der Geschäftsmann seinem ostdeutschen Fahrer gibt. Nach der Fertigstellung des Films verklagte Schneider den Regisseur und erreichte eine einstweilige Verfügung sowie die Zensur sämtlicher Szenen mit ihm. Schneider beschwerte sich, er sei unter falschem Vorwand zur Mitarbeit an einem Film über Skinheads verleitet worden. Glück für den Film: Der angebliche Großkapitalist erwies sich kurz darauf als Schwindler und

so konnte Glaube, Liebe, Hoffnung in seiner Originalfassung wieder gezeigt werden. Bezuglich der Darstellung von Geschäften des westdeutschen Investors sowie gewalttätiger Aktionen ostdeutscher Skins wurde dem Regisseur vorgeworfen, zwei unterschiedliche Themen unverhältnismäßig zueinander in Beziehung gesetzt zu haben. Ein Kritiker beschwerte sich: »Die Neonazis erscheinen als Opfer einer Gesellschaft, die sie nicht braucht. Die eigentlichen Täter, so suggeriert der Filmemacher, sind Typen wie der westdeutsche Unternehmer Herr Schneider, der mit seiner Frau regelmäßig zwischen Frankfurt und Leipzig hin und her pendelt und da und dort ein Haus kauft – was Voigt angewidert beobachtet.« Diese Kritik leistet exakt der vereinfachenden Gleichsetzung des einen Problems mit einem anderen Vorschub (obwohl Neonazis zwar ebenso unangenehm seien wie ›Bilderbuchkapitalistenschweine‹ wie Schneider, treffe man doch wohl lieber den Geschäftsmann nachts allein auf der Straße an), die der Film in seiner subtilen Montage vermeidet.

Interviewstil und Kameraarbeit in der Gefängniszelle mit Skinhead Dirk sind ebenso zurückhaltend und sachlich gehalten, wie die im luxuriösen Büro des Geschäftsmannes. Der Film spielt nicht stereotype Vorstellungen ostdeutscher Nazis gegen die betrügerischer Westinvestoren aus, sondern erforscht in beiden Fällen Weltsicht und Perspektiven der Gesprächspartner. Voigts Interviews mit radikalen Jugendlichen offenbaren eine Fülle sozialer Probleme: von Arbeitslosigkeit bis zu familiärer Gewalt und Vernachlässigung. Gleichzeitig ist es unnötig, die schwungvolle Rede Dr. Schneiders über die solidarische Meisterung der Vereinigungsschwierigkeiten seitens ost- und westdeutscher Bürger und seine altruistische Rettung historischer Gebäude jenseits jeglicher persönlicher Geschäftsinteressen zu kommentieren. Die arrogante Selbstverliebtheit des vermeintlichen Investors entlarvt sich selbst.

###Abb. 40. Regisseur Andreas Voigt im Gespräch mit dem jungen Radikalen John, Glaube, Liebe, Hoffnung###

In der Abhandlung beider Themen (Straßengewalt und kapitalistische Umstrukturierung) etabliert Voigt keine Hierarchie des Bösen oder sucht gar rassistische Angriffe zu relativieren. Er beleuchtet dagegen wirtschaftliche Realitäten vieler Ostdeutscher in den frühen 1990er-Jahren, denen es nicht nur an Arbeitsplätzen und Training mangelte, sondern auch an Kapital, um die ökonomischen Investitionsmöglichkeiten wahrzunehmen. Wie in der Episode über Renate vermeidet der Film Bezeichnungen wie

›Opfer‹ und ›Täter‹. Ohne die Gewalttaten oder Ansichten von Dirk, André oder ›Papa‹ zu rechtfertigen oder auch nur zu kommentieren, sucht Voigt nach den Gründen dafür. Die Porträts dieser Jugendlichen erzählen von familiärer Gewalt, fehlenden Vorbildern, mangelnden Aussichten und Motivationen für ihre eigene Zukunft. Die Interviews mit den Rechts- und Linksradikalen sind haarsträubend, da sie jeglicher Basis für Hass auf andere entbehren, weil die Jugendlichen keine Ideen für die eigene positive Zukunft entwickeln. Auf die Frage, warum sie Asylbewerber angreifen, antworten sie, weil es einfach ›Spaß mache‹. Auf die Frage nach einem selbst geschrieben Lied über die Vergasung von Ausländern zuckt André mit den Achseln: Gas reime sich eben mit Spaß. Langeweile, Entfremdung und fehlende Familien- oder soziale Strukturen charakterisieren alle drei. Die Antwort, die vielleicht am meisten erschreckt, ist die, die Matthias nach seiner Gerichtsverhandlung wegen Ruhestörung und Volksverhetzung auf die wiederholte Frage Voigts nach der Ursache der Gewalt gibt. Er sagt, Gewalt sei einfach immer schon ›in ihm‹.

Abweichend von den anderen Leipzig-Filmen beginnt und endet dieser Film nicht mit dem Zugmotiv, sondern zeigt zwei Skinheads bei einer Schussübung auf einem öden winterlichen Feld. Es ist ein Bild absoluter Verwüstung. Die Zuschauer erkennen nur Skinheaduniformen, bestehend aus Bomberjacke und Stiefeln, und Glatzen. Die der Kamera zugekehrten Rücken aber signalisieren symbolisch Entfremdung von der Gesellschaft. Interesse haben die Jugendlichen ausschließlich an Waffen; später betonen sie, die einzigen liebenswerten ›Objekte‹ seien eine Waffe und die Freundin. Waffen seien wichtig für ihren Selbstschutz, im Falle der Neonazis zur ›Störung der sozialen Ordnung‹ und für den Redskin zur Bewahrung von ›Ruhe und Ordnung‹. Aber wie auch Glaube, Liebe, Hoffnung später dokumentiert, sind Waffen nicht nur erstrebenswert für junge Radikale, sondern vermehrt im allgemeinen Gebrauch.

###Abb. 41. Schießübung, Glaube, Liebe, Hoffnung###

Rezessenten haben auf die Parallelen zwischen Große weite Welt und Winfried Bonengels Beruf Neonazi (1993) sowie Thomas Heises Stau (1992) verwiesen. Bonengels Film erntete stürmische Proteste wegen der kompletten Abwesenheit eines Kommentars zu den rassistischen, Holocaust verleugnenden Aussagen des Protagonisten Ewald Althans. Anders als Bonengel versucht Voigt ein Gespräch, nachdem André für ihn sein Lied »Ausländer rein – rein ins Gas« gesungen hat.

Während Bonengel und Heise für die Abwesenheit eines Kommentars kritisiert wurden, wird Voigt des »pädagogisch, einfühlsamen Sozialarbeiter-Tons« bezichtigt. Sowohl Beruf Neonazi als auch Glaube, Liebe, Hoffnung sind wegen Volksverhetzung verklagt worden.

Voigt diskutiert mit ›Papa‹ über dessen Arbeit für eine private Sicherheitsfirma, mit Dirk über Fremdenlegion und Bundeswehr und mit der Besitzerin einer Waffenhandlung über ihr Geschäft. Aus diesen kurzen Segmenten erwächst der Eindruck von einer Gesellschaft mit hohem Schutzbedürfnis unter frustrierten und verunsicherten Bürgern. Dirk wütet über seine Machtlosigkeit, die Staatsgewalt als solche zu bekämpfen, ›Papa‹ bekämpft die Gewalt von rechten Skins, und der arbeitslose ehemalige Metallarbeiter Klaus bezeichnet sich als Opfer der strukturellen Arbeitslosigkeit im Osten nach der Vereinigung. Nur die Besitzerin einer Waffenhandlung, eine gepflegte ältere Dame, fühlt sich ›gut beschützt‹ und wirft einen zufriedenen Blick auf ihr stattliches Inventar sowie die jugendlichen Kunden, die fachmännisch diverse Handwaffen testen. Mit derselben Selbstverständlichkeit, mit der ein Jahrzehnt zuvor Brötchen oder Milch ge- und verkauft wurden, wird nun mit dem Werkzeug für gewalttätige Angriffe, für die der Film Erklärungen sucht, gehandelt. Die zugrunde liegende soziale Veränderung der Gesellschaft wird sachlich und mit großer Nüchternheit durch die kurze Sequenz in der Waffenhandlung dargestellt, die den Zuschauer zu eigener Reflektion einlädt. Die Agenda des Regisseurs in der Darstellung solcher Szenen ist nicht moralisierend, be- oder verurteilend und enthält sich auch hier jeglichen Kommentars.

Der formale und philosophische Ansatz der Dokumentarfilme Voigts – oder seine ›persönliche Handschrift‹, wie Günter Jordan es ausdrückte – ist bemerkenswert konstant, vom Diplomfilm Alfred zu den neuesten Produktionen für die ARTE-Serie »Länder, Menschen, Abenteuer«. Jordan argumentierte gegen die Auffassung, der DEFA-Dokumentarfilmstil sei lediglich das Resultat historischer Umstände, die von den gegebenen politischen Hierarchien des Studios und Landes bestimmt worden seien. Jordan hielt dem entgegen, jeder Dokumentarist müsse sich eine eigene ›Marschausrüstung, die nicht beliebig sein kann beim Gang durch die Welt, zu den Menschen, in die Kunst‹ aneignen. Voigts Handschrift definiert sich durch seinen entspannten, abwartenden Umgang mit den Gesprächspartnern, denen er Zeit gibt und deren Haltungen er ernst nimmt, sogar – oder besonders – wenn er nicht mit ihnen

übereinstimmt. Die einzelnen Porträts Leipziger Bürger, die aus der zehnjährigen Beobachtung entstehen, sind unterschiedlich und widersprüchlich, traurig und ab und zu inspirierend. Voigt findet begleitende Bilder für ihre Geschichten, die Bände sprechen: der Rückzug ins Private, die Einsamkeit eines übergroßen Polstersessels, die Zaghafigkeit eines Faschingszugs, das Hoffnungsvolle einer Aufzugfahrt hoch hinauf, die Last eines Güterzugs, die Rücken entfremdeter Jugendlicher und schließlich die vielen Einstellungen von Gruppen verstummter arbeitsloser Menschen vor stillgelegten Fabriken.

Die Rezeptionsgeschichte der Serie, von Zensurdebatten um Alfred (1986) bis zur einstweiligen Verfügung gegen Glaube, Liebe, Hoffnung (1994), bezeugt, dass Voigts Filme trotz der grundlegenden politischen Umwälzungen in Deutschland bemerkenswert konstant in ihrer provokativen Kraft sind. In der DDR irritierte die Verknüpfung von Vergangenem mit der Gegenwart, weil es das projizierte Bild eines modernen Sozialismus störte. In der Bundesrepublik erregte die Verweigerung, eindeutigen Kommentar über radikale Ansichten zu liefern, Anstoß bei Kritikern und verärgerte gleichzeitig Politiker, die in der negativen Berichterstattung über Leipzig eine Gefährdung für Investitionsmarketing und Touristenanwerbung sahen.

Die Filme Andreas Voigts wurden im ersten Jahrzehnt nach der Wende als Beispiel eines überkommenen DEFA-Dokumentarstils kategorisiert (wie es auch bezüglich der Arbeiten von Helke Misselwitz geschah, siehe Kapitel 4), den Thomas Schmidt aufgrund der veränderten politischen Realität für überflüssig erklärte: »Der Zwang, sich anders ausdrücken zu wollen, damit die Zensur oder der Apparat nicht die politisch brisanten Dinge darin entdeckt, aber die Realität zu erzählen, trotzdem, das ist ein Ergebnis der Zensur. In dem Moment, wo die weg ist, ist die Funktion entfallen, ein Ersatzmedium zu sein für nicht geleistete journalistische Arbeit beim Fernsehen oder in den Printmedien.« Wie hier gezeigt wurde, produzierte Voigt mit persönlicher Handschrift provozierende und berührende Dokumente von vor und nach der Wende über vielschichtige Realitäten und Erfahrungen von den Rändern der Gesellschaft.