

1 Einleitung

»Warum Golzow? – Warum nicht Golzow!«¹ lautet Winfried Junges Ansage zur Auswahl des Sujets, dem er bisher 47 Jahre seines Lebens gewidmet hat und welches nun im Mittelpunkt dieses Buches stehen soll. In einer Serie von 20 Filmen mit fast 45 Stunden Länge² kondensierte Junge³ das Portrait einer Generation am Beispiel einiger Menschen, den »Kindern von Golzow«. Diese wurden 1961 in Golzow, 90 Kilometer östlich von Berlin, eingeschult und ihr Leben erschien letztmalig 2008 auf der Leinwand.⁴

Insbesondere die lange Dauer und der homogene Betrachtungsgegenstand eignen sich meines Erachtens für eine Analyse filmischer und kulturpolitischer Entwicklungstendenzen im ostdeutschen Dokumentarfilm. Die in den Werken sowie im Wirken des Regisseurs erkennbaren Veränderungen können auf diese Weise sinnfällig herauspräpariert und in ihrer Wechselwirkung mit den sich wandelnden Einflussgrößen filmstilistischer wie politischer Art vorgeführt werden. Die Folgen des ideologischen Überbaus der DDR, der systemändernden Wende 1989 und des Dokumentarfilmwandels zu Beginn der sechziger Jahre werden zentrale Themen der Arbeit sein. Zudem klingt in der Chronik an vielen Stellen eine Auseinandersetzung mit dem Dokumentarischen, vornehmlich in Hinblick auf Junges eigene Arbeit, an. Daher

1 Junge 1979, S. 5.

2 Die in dieser Arbeit analysierten Filme wurden der bei absolut MEDIEN erschienenen Gesamtedition des Golzow-Zyklus' entnommen.

3 Diese Arbeit beschränkt sich zumeist auf die Nennung Winfried Junges als Schöpfer. Da sich Filmarbeit aber selten auf einen Autor reduzieren lässt, sei darauf hingewiesen, dass die Leistungen der anderen Beteiligten nicht unterschlagen werden sollen. Allerdings ist mit Ausnahme des Kameramanns Hans-Eberhard Leupold und Junges Frau Barbara kaum etwas über deren Wirken nachgewiesen. Zumindest Leupolds Arbeit bis Mitte der achtziger Jahre wird an den entsprechenden Stellen erwähnt. Zu Barbara Junge sei gesagt, dass sie seit Ende der siebziger Jahre die Verwaltung des exponentiell anwachsenden Filmmaterials übernahm und nach der Wende gemeinsam mit ihrem Mann den Schnitt der Filme besorgte (Vgl. Junge 2004, S. 80ff).

4 Im Weiteren werden Begriffe wie Golzow-Serie, Golzow-Zyklus, Chronik o.ä. für die Gesamtheit der entstandenen Filme genutzt, deren vollständige Auflistung im Anhang erfolgt.

8 Dokumentieren ohne Unterlass

werden an den entsprechenden Stellen dokumentarfilmische Mittel, Authentizität, Inszenierung oder ethische Probleme zu diskutieren sein.

Bereits der Gattungsbegriff Dokumentarfilm und insbesondere dessen Abgrenzung zum Spielfilm, mithin das Verhältnis zwischen Authentischem und Fingiertem, hat bisher keine einhellige Bestimmung gefunden. Die gemeine Erwartungshaltung misst dem Dokumentarischen vielfach das Charakteristikum der »Reproduktion einer vorgefundenen, real existierenden Wirklichkeit«⁵ zu, während jede Form der Organisation zugleich als Manipulation angesehen werden muss und damit im günstigsten Falle nur ein Diskurs über Wirklichkeit stattfinden kann.⁶ Auszeichnende Mittel, die in einem filmischen Werk festgestellt werden können und es eindeutig dieser Gattung zuordnen, sind nicht gegeben. Schon NANUK, DER ESKIMO (1922), der »produktionsästhetisch zum Prototyp«⁷ des frühen Dokumentarfilms wurde, ist mit seiner Verbindung fiktionaler wie nonfiktionaler Elemente bestes Beispiel dafür.⁸ Dirk Eitzen sieht daher eher die Plausibilität der Frage »Könnte das gelogen sein?«⁹ als ein Spezifikum des Dokumentarfilms und weist damit in Richtung einer Erklärung aus Sicht des Rezipienten. Statt einer Definition a priori scheint es die »dokumentarisierende Lektüre« (Roger Odin) der »textuelle[n] oder paratextuelle[n] Anweisungen«¹⁰ zu sein, die ein Werk als dokumentarisch erkennen lässt. Die entsprechenden Mittel, die eine solche oder gegensätzliche Lesart indizieren, können in den hier analysierten Werken nicht nur herausgearbeitet werden, sondern lassen sich mit der von Junge herausgestellten Reflexionsebene verknüpfen.

Die metafilmischen Betrachtungen des Autors bieten zudem die Möglichkeit, die ideologischen Einflüsse auf die Kunstproduktion der DDR genauer zu studieren und im Kracauer'schen Sinne einen erhellenden Blick auf die Gesellschaftskonstitution zu werfen.¹¹ Neben den dokumentarfilmischen Vorstellungen des (Kino-)Zuschauers und Fil-

5 Heller 1994, S. 91.

6 Vgl. Kessler 1998, S. 71. Ein Hinweis zur Verweistechnik: Indirekte Zitate wurden insbesondere im quellenintensiven Theorieteil (Abschnitt 2) vielfach, sofern der Sinnzusammenhang dies rechtfertigte, für größere Passagen (zumeist Absätze) angegeben.

7 Heller 2002, S. 124.

8 Vgl. ebenda.

9 Eitzen 1998, S. 13.

10 Kessler 1998, S. 66f.

11 Dieses besondere Kennzeichen des Filmischen analysierte bereits Siegfried Kracauer ausführlich: »Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien« (Kracauer 1979, S. 11).

memachers treten auch diejenigen des Staates hervor. Zudem soll hier der Versuch unternommen werden, offiziell gewünschte und gegensätzliche, möglicherweise subversive Deutungen zu thematisieren. Eine simplifizierende Zuordnung der Werke zu einer konformistischen oder oppositionellen Position sei schon an dieser Stelle ausgeschlossen.¹²

Das methodische Vorgehen der vorliegenden Arbeit orientiert sich an den genannten Gesichtspunkten. Ein erster Teil beschreibt die relevanten Einflussgrößen für die Entwicklung der Golzower Langzeitdokumentation, wobei eine vertiefte Betrachtung der ostdeutschen Kultur- und Filmpolitik das Umfeld, in welchem die Filme entstanden, charakterisieren soll. Neben dem Kunstverständnis des Staates wird dessen ideologisch aufgeladene Doktrin der künstlerischen Ausdrucksweise, der sozialistische Realismus, dargelegt. Die zur Durchsetzung dieser Vorgaben eingesetzten Lenkungs- und Kontrollmaßnahmen werden in ihrer Wirkung auf das Dokumentarfilmschaffen im Anschluss behandelt. Ein Exkurs über das Erziehungs- und Bildungssystem dient darüber hinaus der besseren Verortung eines mehrfach als Entstehungsgrund der Filme genannten Anspruchs, die Herausbildung der allseitig entwickelten sozialistischen Persönlichkeit nachzuzeichnen. Wesentlich für das Verständnis des 'Golzow-Zyklus' sind einige spezifische Merkmale des ostdeutschen Dokumentarfilms, die in einem kurzen Überblick der thematischen, stilistischen und produktionstechnischen Charakteristika angesprochen werden. Die Einflüsse der Kulturpolitik auf das Filmschaffen folgen anschließend chronologisch von den ausgehenden fünfziger Jahren bis zur Wendezeit. Ausprägungen und Tendenzen des internationalen Dokumentarfilms seit den sechziger Jahren werden in dieser Arbeit nur anhand ihrer wesentlichen Entwicklungslinien vorgestellt, erfahren aber an entsprechenden Stellen der Analyse, die ihren Einflussgrad aufzeigen, zusätzliche Beachtung. Zudem wird ihre Wirkung auf das ostdeutsche Dokumentarfilmschaffen diskutiert. Den Abschluss der vorbereitenden Theorie bildet die Auseinandersetzung mit der dokumentarfilmischen Langzeitbeobachtung, die im Besonderen mittels Vergleich zwischen ihrer ost- und westdeutschen Ausprägungen bestimmt wird.

Bevor die Untersuchung der einzelnen Filme erfolgt, soll ein Abriss der Laufbahn und des Dokumentarfilmverständnisses des Regisseurs sowie der Vorüberlegungen der anfangs nicht als Serie geplanten Beobachtung Einblicke in die Anlage des Projekts geben.

12 Vgl. Zimmermann 1995, S. 13.

10 Dokumentieren ohne Unterlass

Die eigentliche Analyse ist in drei Phasen eingeteilt, die sich an hervortretenden Entwicklungslinien im Verlauf des 'Golzow-Zyklus' orientieren. Exemplarisch werden diese an markanten Filmen aufgezeigt, welche in einer abschließenden Bewertung jeder Phase in den Kontext der Serie eingeordnet werden. Für die Beschreibung der einzelnen Werke bietet sich der Einstieg über die Erläuterung der konkreten Entstehungsbedingungen an, woraufhin die Struktur und die Handlung vorgestellt werden. Die relevanten Besonderheiten in filmischer oder politischer Hinsicht werden in den nachfolgenden Abschnitten aufgezeigt und mit Filmbeispielen illustriert.

In der ersten Phase stehen die in der Schulzeit spielenden Filme im Mittelpunkt (1961 bis 1971).¹³ Neben dem obligatorischen Debütfilm fiel die Wahl auf den dritten und vierten Teil, die sich in stilistischer bzw. ideologischer Hinsicht als herausragend erwiesen. Um Tendenzen im Serienverlauf zu verdeutlichen, werden zudem die restlichen Filme dieser Phase kurz angerissen. Die große Zahl der hier behandelten Filme ergibt sich aus der Tatsache, dass anfangs nur Kurzfilme für das Kinovorprogramm produziert wurden und erst ab 1979 Langfilme über die Golzower entstanden.

Dem zweiten Entwicklungszeitraum werden die nach dem Schulabschluss entstandenen Filme bis zum letzten in der DDR veröffentlichten Werk zugeordnet (1975 bis 1984). Der zuerst herausgegriffene ICH SPRACH MIT EINEM MÄDCHEN wurde speziell im Hinblick auf die Herausbildung der Einzelportraitgestaltung, die insbesondere die Zeit nach der politischen Wende prägen wird, ausgewählt. Die Golzowerin Marieluise erfährt in diesem Film als Erste eine eigenständige Betrachtung, die Junge in einigen der Folgefilme weiter verfeinern wird. Daher bildet gerade die Gestaltung ihrer Biographie bis hin zum programmtragenden¹⁴ Einzelfilm 1997 einen Schwerpunkt dieser Arbeit, wie sich auch in der Analyse des ebenfalls aus diesem Grund untersuchten LEBENSLÄUFE zeigen wird.

Die dritte Phase fokussiert die Zeit des Wendeumbruchs bis zum Abschluss der Serie (1991 bis 2008). Besonders ausführlich wird dabei der im vereinten Deutschland entstandene Film DREHBUCH: DIE ZEITEN interpretiert, da er 30 Jahre nach Projektbeginn und im Kontext der veränderten politischen Rahmenbedingungen eine kritische Rückschau auf die vergangenen Filme und das Staatssystem versucht. Nach dieser metafilmischen Auseinandersetzung folgt die Betrachtung der spiel-

13 Die Daten richten sich nach den Veröffentlichungsjahren der Filme.

14 Gemeint ist im Kontext dieser Arbeit, dass sich die Filme über eine Länge von mehr als 90 Minuten monothematisch mit einer Biographie beschäftigen.

filmlangen Einzelportraits. Der dafür gewählte Einzelfilm über Marie-Luise kann im Zusammenhang mit ihrer durchgehenden Hervorhebung in dieser Ausarbeitung besonders anschaulich die Weiterentwicklung resp. Stagnation der Portraitgestaltung aufzeigen.

Eine abschließende Betrachtung fasst die gewonnenen Erkenntnisse zusammen und eruiert das Distinktive des Golzow-Projekts, welches hoffentlich gehaltvoller ausfällt als die eingangs zitierte Begründung der Ortswahl.¹⁵

15 Im Anhang der Arbeit finden sich eine Reihe von Standbildern aus den einzelnen Filmen, die zur plastischen Erläuterung in der Interpretation genutzt werden. Zudem bietet eine Liste der entstandenen Werke einen Gesamtüberblick des voluminösen Golzow-Projekts.