

Vorwort

Dokumentarfilm hat das besondere Potenzial, die Zeichen der Zeit sichtbar und spürbar zu machen. Sofern man ihn anspruchsvoll betreibt. Diese Fähigkeit zeigte sich beispielsweise an eindrucksvollen Filmen, die während der deutsch-deutschen Wende produziert wurden und heute als historische Zeugnisse dieser unübersichtlichen Jahre dienen können. Als die Mauer fiel, standen sich die Menschen zweier grundverschiedener Gesellschaftssysteme ebenso unerwartet wie ratlos gegenüber und waren plötzlich mit dem Projekt konfrontiert, eine gemeinsame Gesellschaft zu entwickeln. Existenzielle Bereiche wie Beruf, Wohnraum, Alltagsleben, Beziehungen usw. waren vor allem auf der ostdeutschen Seite neu zu regeln. Für die entsprechenden Konzepte in den Köpfen der Menschen hatten die Medien im Westen wie im Osten eine gewichtige Aufgabe zu bewältigen. Dass die ›Vereinigung‹ der beiden deutschen Gesellschaften nicht immer vernünftig und harmonisch vor sich ging, ist bekannt. Was den Dokumentarfilm betrifft, standen sich mit einem Mal die ostdeutschen und die westdeutschen Auffassungen und Produktionsweisen gegenüber. Die Vorstellungen, was ein Dokumentarfilm leisten kann, was seine Aufgabe ist und wie er zu machen sei, beruhten auf sehr unterschiedlichen Entwicklungsgeschichten.

Soll ein Dokumentarfilm möglichst neutral beschreiben und sich wie ein Chronist von jeglichen Deutungen fernhalten? Oder soll ein Dokumentarist seine eigene Weltsicht und Haltung in den Film einbringen? Hat ein Film die Aufgabe, in einer ratlos gewordenen Welt den Weg zu weisen und grundlegende Werte zu vermitteln? Ist Dokumentarfilm als eine Kunst aufzufassen, die Ungreifbares und Unaussprechliches spürbar machen kann? Oder sollte ein Dokumentarfilm als Agens demokratischer Partizipation in einer Gesellschaft mitwirken, die dazu Meinungs- und Pressefreiheit bereitstellt? Geht es um Bildung des Geistes, um Ästhetik? Oder doch vor allem um Unterhaltung?

Als die Mauer fiel und die Dokumentaristen der Ex-DDR begannen, sich mit den westdeutschen Dokumentaristen auszutauschen, traten die unterschiedlichen Einstellungen zu ihrer Rolle und ihrem Hand-

Vorwort

werk offen zutage. Das Wissen über die jeweils andere Filmkultur war relativ begrenzt. Im Westen kannten nur wenige Experten die umfangreichen dokumentarischen Schätze, die im Osten angesammelt waren. Die Dokumentarabteilung der DEFA hatte – vom staatlichen Fernsehen und den Produktionsgruppen der Betriebe einmal abgesehen – nicht nur circa 2.000 Dokumentarfilme hergestellt, sondern darüber hinaus auch eine eigenständige, anspruchsvolle Kultur des dokumentarischen Schaffens entfaltet und dafür weltweite Beachtung gefunden. Was würde nach der Wende damit geschehen? Würde diese Kompetenz als ein kultureller und künstlerischer Reichtum in die Kultur des vereinten Deutschlands mit einfließen? Oder würde sie – wie so manches andere Erbe der DDR – verloren gehen? Heute, mit deutlichem Abstand zur Wendezeit, lässt sich feststellen, dass eine wesentliche Errungenschaft des DEFA-Dokumentarfilms überlebt hat. Dies ist das zentrale Thema dieses Buches.

Seit 1993 hatte ich als neu berufener Professor für Dokumentarregie an der Potsdamer Filmhochschule HFF ›Konrad Wolf‹ ausführlich Gelegenheit, ihre Dokumentarfilmkultur und diejenige der ehemaligen DDR kennenzulernen. Das DDR-Fernsehen DFF war 1991 aufgelöst, die



Stanisław Mucha (4. v.l.), Susanne Schüle (3. v.l.) und Team beim Drehen von ABSOLUT WARHOLA

DEFA 1992 geschlossen worden, während die Filmhochschule der DDR weiter bestehen bleiben konnte, aber einer internen Reform unterzogen wurde. Nach anfänglichen Orientierungsschwierigkeiten bekam ich – vermittelt durch meine neuen Kollegen und durch die Sichtung zahlreicher Filme und Texte – einen starken Eindruck vom dortigen umfangreichen Dokumentarfilmschaffen. Innerhalb des breiten Produktionsspektrums war dort in den 1960er Jahren eine besonders interessante Richtung entstanden, die sich über mehrere Generationen in immer neuen Filmbeispielen orten ließ. Diese Filme erzählen von Menschen aus der Mitte der Gesellschaft, von Arbeitern und Bauern, von ihren Tätigkeiten und Anstrengungen. Sie operieren mit teilnehmender Beobachtung und bestehen aus Situationen und Szenen menschlicher Interaktionen der Arbeitswelt und des Alltags. Ihnen ist eine Reihe von Parametern hinsichtlich Inhalt, Form und Haltung gemein, sodass sie sich als ein abgrenzbarer Typus mit einer eigenständigen Grundkonzeption verstehen lassen.

Im Laufe der Jahre an der HFF entwickelte ich in Anlehnung an diese Konzeption eine Reihe praktischer Übungen für die Filmstudenten und erprobte das Verfahren außerdem in eigenen Filmen. Die einzelnen Parameter dieser Auffassung schälten sich für mich immer deutlicher heraus, bis mir klar wurde, dass es sich hierbei um das Phänomen einer eigenständigen künstlerischen Schule handelte. Im Rahmen meiner Laudatio für Volker Koepp, der wesentlich zur Entwicklung dieser filmischen Auffassung beigetragen hatte, schlug ich im Herbst 2010 den Namen »Babelsberger Schule des Dokumentarfilms« vor.¹

Die einzelnen Bestimmungsstücke dieser Auffassung hatte ich dabei nur grob skizziert. Um diesen Gedankengang weiter auszubauen, brauchte ich Verstärkung. Ich kannte zwar das Filmschaffen und die Interna der HFF nach der Wende, aber nicht die DEFA. Hierfür suchte ich nach einem kompetenten Kollegen und fand den Dokumentaristen, Autor und Dozenten Günter Jordan. Er hatte ab 1969 an der HFF in Babelsberg Regie studiert und danach in der DEFA als Dokumentarregisseur gearbeitet, unter anderem im Sinne der hier gemeinten Strömung. Glücklicherweise war er bereit, sich auf das Vorhaben mit mir einzulassen.

Es folgten gemeinsame Arbeitssitzungen mit lebendigen Debatten, anregend, nicht selten kontrovers, produktiv. Da saßen ein westdeutscher und ein ostdeutscher Dokumentarist zusammen und bemühten

sich, ihre Einstellungen zum Dokumentarfilm einander verständlich zu machen und für den Zusammenhang eines Buches auf einige gemeinsame Nenner zu bringen. Kein einfaches Unterfangen, wenn man bedenkt, dass Regisseure gewöhnlich eigensinnige Denker sind. Selbst bei elementaren Grundbegriffen wie dokumentarische Dramaturgie, Erzählung oder Essay, politischer Dokumentarfilm, Unterhaltung oder Kunst tauchten sehr bald verschiedene Lesarten auf.

Interessant zum Beispiel auch die Frage zum Stellenwert von Beobachtung. In der westdeutschen Dokumentarfilmdebatte hatte sie einen gewichtigen Status. Einerseits hatten der Einfluss der nordamerikanischen *direct cinema*-Bewegung und die daran anknüpfenden Arbeiten von Klaus Wildenhahn die beobachtende Kamera aufgewertet, andererseits hatten ethnografische Filme über Minderheiten oder über regionale Traditionen die Notwendigkeit vorurteilsfreier Betrachtungen hervorgehoben. Wird Dokumentarfilm aus einem gesellschaftspolitischen Anspruch heraus produziert, ändert sich freilich das Bild. Innerhalb der DEFA wurde offenbar die beobachtende Haltung eines Dokumentaristen als ›sich raushalten‹ verschmäht. Dass auch an der HFF Babelsberg zeitweilig diese Einstellung vertreten war, bekam offenbar der Regisseur Hannes Schönemann während seiner Studienzeit in den 1970er Jahren zu spüren: »Bereits während seines Studiums [...] ist er den Verantwortlichen negativ aufgefallen, weil er in seinen Filmübungen vorgefundene Situationen beobachtet, ohne sie ideologisch auf- oder abzuwerten.«² Am Beispiel des Themas Beobachtung zeigt sich auch die Bedeutung der dem Filmmachen zugrunde liegenden Paradigmen.

Bei der Namensgebung ›Babelsberger Schule des Dokumentarfilms‹ tauchten zunächst Zweifel auf, da die ehemalige DEFA auch Studiobetriebe in Berlin und Kleinmachnow unterhielt und keineswegs alle nennenswerten Filme in Babelsberg entstanden waren. Für die Bezeichnung ›Babelsberger‹ sprach allerdings sowohl der Sitz der DEFA-Zentrale als auch der Filmhochschule.

Mein Aufsatz »Erzählen von tatsächlichen Welten – Die Parameter einer dokumentarischen Auffassung« schildert zunächst das Phänomen der eigenständigen Dokumentarfilmrichtung, entwickelt Begründungen für die Kontinuität über die Wende und die Schließung der DEFA hinaus und steckt dann die einzelnen Parameter ihrer Inhalte, formalen Invarianten und ihrer Haltung im Sinne einer klassifizierenden Definition ab.

Der anschließende Aufsatz von Günter Jordan, »Zu den Anfängen zurück, um weiterzukommen. Die Geburt des neuen DEFA-Dokumentarfilms«, untersucht die Entstehungsgeschichte der »Babelsberger Schule« in den 1960er Jahren über drei Jahrzehnte hinweg bis zum Ende der DDR und geht detailliert auf die filmischen Konzeptionen der DEFA-Regisseure und ihre inhaltlichen und gestalterischen Arbeitsweisen ein.

Marie Wilke, meine Kollegin an der HFF, Dozentin für Dokumentarregie und Filmemacherin, beschäftigt sich seit mehreren Jahren mit den speziellen Arbeitsweisen bei dokumentarischen Langzeitprojekten. Sie analysiert in ihrem Aufsatz »Zeit und Raum – Die Langzeitbeobachtungen der »Babelsberger Schule des Dokumentarfilms« die beiden Projekte DIE KINDER VON GOLZOW (1961–2007; R: Winfried Junge) und den Zyklus der WITSTOCK-Filme von Volker Koepp. Beide Projekte, die der »Babelsberger Schule« zuzuordnen sind, haben die deutsch-deutsche Wende überdauert und belegen damit ihre Kontinuität. Im Vergleich stellt sich heraus, dass die Arbeitsweisen der Regie in beiden Fällen deutlich verschiedene Ansätze und Haltungen verfolgen, wobei auch die unterschiedliche Popularität und externe Einflussnahme sich folgenreich auf die Filme ausgewirkt haben.

Bei allen drei Aufsätzen haben wir einen besonderen Schwerpunkt auf die Strategien und Konzeptionen der Dokumentarregie gelegt, die in den meisten filmwissenschaftlichen und filmhistorischen Abhandlungen zu kurz kommen.

Der folgende Artikel »Exemplarische Filme der »Babelsberger Schule«, verfasst von Günter Jordan und mir, stellt 18 ausgewählte Filme vor, die für die »Babelsberger Schule« charakteristisch sind und weitgehend die benannten Kriterien erfüllen. Die Auswahl bleibt, wie der Titel schon sagt, exemplarisch, eine repräsentative Zusammenstellung dieser Richtung über 50 Jahre hinweg ist damit nicht gegeben.

Wir wollen dieses Buch vor allem als Anstoß für weitere Untersuchungen verstanden wissen. Filmhistorisch betrachtet, verdient die »Babelsberger Schule« weitere Forschungsarbeiten sowie filmkritische Würdigungen. Der Einfluss aus anderen osteuropäischen Ländern wie der Tschechoslowakei und aus Polen wird bisher vermutet, aber ist noch genauer zu belegen; die Wechselwirkungen mit dem italienischen Neorealismus und der französischen Nouvelle Vague dürften ebenfalls interessante Untersuchungsgebiete darstellen.

Vorwort

Insgesamt betrachtet handelt es sich allerdings bei den Filmen der »Babelsberger Schule« weniger um ein historisches Phänomen mit Nachwirkungen bis in die Gegenwart als vielmehr um die Entdeckung und Entfaltung einer substanziellen Arbeitsweise des Dokumentarfilms, die auch zukünftig zu gehalt- und wirkungsvollen Filmen führen wird.

Klaus Stanjek

Anmerkungen

- 1 www.cinetarium.de/downloads/Volker-Koepp_Laudatio.pdf [6.6.2012].
- 2 www.defa.de/cms/schoenemann-hannes [6.6.2012].

Auszug aus:

Klaus Stanjek (Hg.): Die Babelsberger Schule des Dokumentarfilms

© Bertz + Fischer Verlag. ISBN 978-3-86505-215-5

<http://www.bertz-fischer.de/babelsbergerschule.html>