
UNSERE 60ER JAHRE. WIE WIR WURDEN, WAS WIR SIND

Ein Gespräch mit Esther Schapira (HR) und Georg M. Hafner(HR)

Am 12. November 2007 begann die ARD, die sechsteilige Serie UNSERE 60ER JAHRE. WIE WIR WURDEN, WAS WIR SIND auszustrahlen. Die unter der Regie von Michael Wulfes entstandene, schon in der Vorkritik hochgelobte und später für den Grimme Preis nominierte Dokumentation vergegenwärtigt über die Erinnerungen von rund 20 Zeitzeugen aus Ost- und Westdeutschland die 1960er Jahre – erlebte Alltagsgeschichte. Heinz-B. Heller sprach mit Esther Schapira und Georg M. Hafner vom Hessischen Rundfunk, der bei dieser ARD-Gemeinschaftsproduktion federführend wirkte.

Heller: Frau Schapira, Herr Hafner, herzlichen Dank für Ihre Bereitschaft, mit mir über das sechsteilige ARD-Gemeinschaftsprojekt UNSERE 60ER JAHRE. WIE WIR WURDEN, WAS WIR SIND zu sprechen, für das Sie vom Hessischen Rundfunk federführend verantwortlich zeichneten. Die Sendereihe wurde im Ersten zwischen dem 12. November und 17. Dezember 2007 in der ARD ausgestrahlt und stellt, nachdem schon insbesondere *Der Spiegel*, der *Stern* und die *taz* das Jubiläum publizistisch eingeläutet hatten, den Auftakt von inzwischen einer ganzen Reihe von zeithistorischen Fernsehsendungen zum Komplex ‚40 Jahre 1968‘ dar. Dabei gibt es – sowohl in den Printmedien als auch im Fernsehen – im Grunde zwei unterschiedliche Herangehensweisen: Da werden die Ereignisse von 1968 fokussiert, fast fetischisierend bestimmte Schlüsselereignisse und Schlüsselbilder des Aktionismus in Erinnerung gerufen, die dann einerseits prospektiv als Ausgangspunkt für den Terrorismus in den siebziger Jahren oder andererseits rückblickend als weitgehend unvermittelter Eklat überfälliger gesellschaftlicher Veränderungen in der alten Bundesrepublik der 1960er Jahre gesehen werden – ausgelöst durch die Politik der Großen Koalition, den Schahbesuch, die Notstandsgesetzgebung oder die Kriegsereignisse in Vietnam. In beiden Fällen macht man von der Befragung ehemaliger oder heutiger Prominenz regen Gebrauch.

Ihr Projekt, das Ihnen nicht nur eine auffallend positive Resonanz in der Presse, sondern auch eine Nominierung für den Grimme-Preis beschert hat, unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von den skizzierten Herangehensweisen. Ihr Spektrum ist wesentlich breiter angelegt – so umfasst es u. a. auch die Entwicklung in der DDR – und auch zeitperspektivisch verlagert sich der Schwerpunkt: Der Komplex ‚1968‘ steht bei Ihnen erst am Ende von vier vorgängigen Folgen; er bildet zwar formal den Höhepunkt in einer Dramaturgie, doch dessen eigentliches Gewicht und Bedeutung gewinnt er erst im Licht der breit ausgeleuchteten Veränderungen seit Beginn der 1960er Jahre. Ich würde gern Näheres wissen über die Genese Ihres Konzeptes.

Schapira: Zunächst einmal, diese Reihe ist ja kein Projekt über 68 gewesen. Das war auch gar nicht unsere Fragestellung, sondern wir wollten – und so heißt der Titel ja auch – die 60er Jahre erzählen – also die Geschichte eines Jahrzehnts. Das unterscheidet dieses gesamte Format, das ja eine Fortführung unserer Reihe *UNSERE 50ER JAHRE* ist. Wir wollen eben keine Ereignisgeschichte erzählen, sondern Geschichte vielmehr so abbilden, wie Menschen sie in Ihrem Gedächtnis abgespeichert haben. Wir alle erinnern uns ja nicht, wenn wir an ein Jahrzehnt zurückdenken, an die großen, von Historikern verorteten Wendepunkte eines Jahrzehnts, sondern doch viel eher an Privates. Unsere Herangehensweise war – darin sind wir sozusagen den 68ern verhaftet –, dass wir gesagt haben: Im Privaten spiegelt sich das Politische, oder das Private ist eben auch politisch. Wir wollten den Niederschlag der Zeitstimmung aufspüren über die persönlichen Geschichten von Menschen und deren Lebensgeschichten, wo das Private unmittelbar neben dem großen Historischen seinen Platz hat; wir wollten verstehen und nachfühlbar machen, vor allem auch für spätere Generationen, wie sich die 60er Jahre anfühlten, was das für ein Jahrzehnt war. Mir ist aufgefallen, dass wir dieses Jahrzehnt sehr stark von seinem Ende her sehen, so als sei alles zwangsläufig auf 68 zugelaufen und als sei 68 das wirklich herausragend-bemerkenswerte Ereignis, die Umwälzung schlechthin gewesen, die eine gesamte Gesellschaft erfasst habe. Ich glaube, dass man damit den 68ern zu viel der Ehre antut; und dass wir von daher sicherlich 68 und die Ereignisse besser verstehen, wenn wir die gesamten 60er Jahre in den Blick nehmen; dass das eine ohne das andere nicht zu verstehen ist. Aber die 60er waren deutlich mehr als nur 68. Und dieses deutliche Mehr wollten wir miterzählen.

Hafner: Das Dilemma war ja, dass die 60er Jahre eben zwei historische Höhepunkte haben, nämlich den Bau der Mauer und die 68er. Und dazwischen ist dann noch ein beachtlicher Rest. Die Reihe war – für uns selbst überraschend – inhaltlich auch ohne 68 bereits so dicht, dass wir uns fast fragten, wie das denn nun auch noch hineinpassen sollte. Natürlich hätte man auch allein über die 68er etwas machen können. Aber das wäre in der Tat der Bedeutung dieser Ereignisse etwas zu viel der Ehre gewesen.

Heller: Im Unterschied zu anderen historischen Bestandsaufnahmen dieses Komplexes setzen Sie unter genetischen Aspekten nicht nur zeitlich eher, also in den frühen 60ern an; Sie haben von vornherein – was ja ziemlich ungewöhnlich ist – eine vergleichende Ost-West-Perspektive etabliert. Inwiefern ist dieser Ansatz durch das äußere Ereignis ‚Mauerbau‘ motiviert? Oder verdankt er sich der Tatsache, dass es sich um ein ARD-Gemeinschaftsprojekt unter Einschluss von Sendeanstalten aus den neuen Bundesländern handelt. Immerhin entsteht so ein Wahrnehmungsdispositiv, das sich deutlich unterscheidet von Projekten, die bei den späten 60er Jahren ansetzen. Dort geht es vor allem um Ereignisse im Westen: in der alten Bundesrepublik – und wenn überhaupt vergleichend – in Frankreich, in den USA und teilweise in Italien.

Hafner: Das war von Anfang an das Prinzip – auch schon bei der Thematisierung der 50er Jahre. Wir haben gesagt, wir müssen Ost und West gleichermaßen be-

handeln. Das war bei den 50er Jahren noch einfacher, weil es noch nicht die Mauer und den Stacheldraht gab. Bei den 60er Jahren war das schon sehr viel schwieriger. Es ist auch insgesamt ein schwieriges Unterfangen, das gleichwertig darzustellen. Da hat es in den Redaktionssitzungen und im Entstehen dieser Reihe heftige Debatten gegeben. Aber ich glaube, dass dies wirklich in der Tat gut gelungen ist und auch zu neuen, teils überraschenden Erkenntnissen geführt hat. Also dass es eine Beat-Bewegung in Leipzig mit 60 verschiedenen Bands gegeben hat, davon hatte ich, der ich in den 60ern aufgewachsen bin und auch musikbegeistert war, keine Ahnung. Das war etwas vollkommen Neues, um nur ein Beispiel zu nennen. Daran kann man auch – so finde ich – immer ganz gut erkennen, wie einseitig wir uns betrachten. Also ich habe mich mit der Geschichte der DDR in den 60er Jahren nie beschäftigt. Das war einfach wirklich hinter dem Eisernen Vorhang.

Schapira: Wenn ich dazu noch eine Ergänzung machen darf: Ich glaube, das ist ein entscheidender Punkt, dass durch den breiteren Blickwinkel auch neue Erkenntnisse bei uns selbst geweckt wurden; dass wir wirklich selbst Entdeckungen gemacht haben in diesem Jahrzehnt; Dinge, über die wir vorher gar nicht nachgedacht haben. Es ist ja schon erstaunlich, dass wir im Fernsehen üblicherweise Geschichte immer noch getrennt zwischen Ost und West erzählen, wenn wir auf deutsche Geschichte zurückschauen. Dies ist nach so vielen Jahren nach der Vereinigung beider deutscher Staaten ja eigentlich verblüffend, dass wir noch immer nicht gemeinsam auf Geschichte zurückschauen. Die 60er Jahre haben sich dafür dann bei näherem Hinsehen in besonderer Weise angeboten. Denn das, was bei den 68ern dann immer wieder auch beschworen – und sicher auch richtig erinnert – als Aufbruchgeist spürbar wurde, das gab es eben auch in der DDR. Auch wenn dort der Prager Frühling eine vielleicht wichtigere Zäsur darstellte als der Tod Benno Ohnesorgs. Aber trotzdem ist es so, dass das eine in das jeweils andere Land auch ausgestrahlt hat: dass junge Leute aus dem Westen nach Prag fuhren, um dort ein Gefühl zu kriegen für Sozialismus mit menschlichem Antlitz und für eine Alternative; und dass es da durchaus Schnittmengen gab, die dann später eher verschüttet wurden; die damals noch viel greifbarer waren und die übrigens ja auch in der Person Rudi Dutschke unmittelbar Überschneidungen fanden. Insofern war uns äußerst wichtig, auch die Frage zu stellen: Wie wurde die westdeutsche Studentebewegung überhaupt in der DDR wahrgenommen? Und umgekehrt: Wie wurde das, was in der DDR an Aufbruchgeist spürbar war, jugendliche Rebellion über Beatmusik zum Beispiel, oder eben 68 Prag – wie wurde das hier gesehen? Und diese wechselseitige Schilderung förderte dann sehr viel an Gemeinsamkeit zu Tage, wie uns vor allem jüngere Zuschauer bestätigt haben. Das ging so weit, dass häufig offensichtlich nur noch am sächsischen Akzent klar wurde, ob wir uns gerade im Osten oder im Westen befinden. Gerade das Lebensgefühl der Jugendlichen, die Rebellion gegen die Eltern, der Aufbruch in eine andere Sexualität, zu größerer Freiheit, der Wunsch nach Veränderung, die Sehnsucht nach Utopien – das war etwas, was Ost wie West erfasst hatte.

Hafner: Gleichzeitig ist da unser Mann aus dem Kohlenpott, Herr Meier, der sich klar von den Studenten distanziert, weil die ja nur die neue Elite sein wollten, und der genauso unverblümt sagt: „Die Teilung Berlins, der Mauerbau, das war uns doch völlig egal.“

Heller: Eine ergänzende Anmerkung noch zu dem, was Esther Schapira sagte. Hier zeigt sich wirklich der außerordentliche Zugewinn, den die Erweiterung der Perspektive mit sich brachte. Plötzlich gewinnen Begriffe wie etwa Herbert Marcuses Parole von der „großen Weigerung“, Schlagworte also, die man bislang ausnahmslos mit der westlichen Studentenbewegung in Verbindung brachte, unter anderen gesellschaftlichen Vorzeichen eine überraschende, zusätzliche Dimension. Ein in diesem Kontext anderer bemerkenswerter Aspekt ist, wie ich an meinen eigenen verfestigten Wahrnehmungsmustern feststellen konnte, dass die Ereignisse in Prag 1968, die Versuche einen demokratischen Sozialismus durchzusetzen, eine starke Aufwertung erfahren – und zwar nicht nur als geschichtliche Tatsache an sich, sondern vor allem auch als Fluchtpunkt einer politischen Diskussion in Ost- wie Westdeutschland. Die Episode, in der die frühere West-Berliner Studentin Hella Giovannini von ihren Erlebnissen und der Aufbruchsstimmung während des ‚Prager Frühlings‘ erzählt, offenbart eine emphatische politische Aufladung, wie sie – so mein Eindruck – sich in der kollektiven westlichen ‚Erinnerung‘ nicht festsetzen konnte.

Hafner: Es gab schon die Diskussion unter Studenten: Warum solidarisieren wir uns eigentlich nicht mit dem Prager Aufstand? Haben wir da nicht zu lange geschwiegen? Haben wir weggeguckt, war uns das egal? Übrigens mit dem Aufstand in Ungarn kurz vorher war es ja auch nicht anders. Also da gab es etwas; jedenfalls, was Prag anbelangt, so erinnere ich mich aus meiner eigenen Studentenzeit, waren es heftige Diskussionen darüber, dass wir uns da nicht richtig dazu bekannt haben.

Heller: Ja, aber eben im Zeichen eines Versäumnisses.

Hafner: Ja, in der Tat.

Heller: Wenn Sie von Ihrem Konzept sprechen, so präsentiert sich das als recht homogen in seinem Ansatz. Nun ist dies aber ein Gemeinschaftsprojekt der ARD gewesen – vermutlich mit durchaus divergierenden Vorstellungen der beteiligten Redaktionen. Wie hat man sich als Außenstehender das Zusammenfinden und Zusammenraufen vorzustellen – zumal unter dem Aspekt, dass Sie federführend agierten?

Schapira: Als einen sehr intensiven gruppendynamischen Prozess. Man muss vielleicht zunächst einmal ...

Hafner: ... vielleicht so wie eine Wohngemeinschaft ...

Schapira: Genau. Man muss vielleicht noch einmal zum Konstrukt insgesamt etwas sagen. Völlig richtig, der Hessische Rundfunk hat die redaktionelle Federführung, d. h. er ist auch mit dem finanziell größten Anteil dabei und koordiniert die gesamten Redaktionssitzungen, die Absprachen. Gemacht wurde der Film als Auftragsproduktion von Zero One Film in Berlin mit einem Autor, den wir gemeinschaftlich bestimmt haben dafür, weil er bereits einen Film bei uns gemacht hatte: Michael Wulfes – für die ARD: DER TAG ALS DIE BEATLES BEINAHE NACH MARBURG

KAMEN. Das ist eine sehr hübsche, liebevolle Geschichte über die Provinz. Und wir dachten, er hat die richtige Erzählhaltung dafür, um dieses Projekt übernehmen zu können. Er ist ein sehr erfahrener Autor, der schon viel für die ARD gearbeitet hat, aber noch nie in Zusammenarbeit mit der Produktionsfirma Zero One in Berlin. Also auch auf dieser Ebene musste sich das Team erst zusammenfinden. Ein so großes Projekt kann nur sehr arbeitsteilig entstehen: 6 mal 45 Minuten, die ja ausschließlich aus Archivmaterial und den Interviews entstanden sind. Es gab sonst keine neuen Drehs, das ist ungewöhnlich. Wir haben kein Re-enactment, was ja jetzt üblicherweise gerne gemacht wird, sondern ausschließlich authentisches Material. Klar, das Archivmaterial zeigt in den seltensten Fällen die Protagonisten selbst; aber wir haben sehr viel Wert darauf gelegt, dass es historisch jeweils stimmt. Also: Wenn es um den Ruhrpott geht, dann sind das auch Bilder aus dem Ruhrpott aus genau dieser Zeit. Das ist ein enormer Aufwand, allein das zu finden. Viel gefunden wurde in den Archiven der Rundfunkanstalten.

Redaktionell waren bis auf Radio Bremen alle Anstalten der ARD vertreten. Wir haben uns an bestimmten Schnittpunkten immer wieder zu einer großen Kollektivsitzung versammelt und im Plenum wirklich diskutiert. Da war beispielsweise ganz entscheidend die Frage der Protagonisten. Wer kommt in eine solche Reihe hinein? Das ist ja leicht vorstellbar: Die ganze Reihe steht und fällt mit der Auswahl der Protagonisten. Also das Casting: Wir haben im Vorfeld über Aufrufe in den eigenen Hörfunkprogrammen, im Fernsehen auch über Zeitungsannoncen Zuschauer gesucht, Zeitzeugen, die bereit waren, Ihre Geschichte zu erzählen. Mit denen wurde dann Kontakt aufgenommen. Es gab große Castingsitzungen in den einzelnen Städten.

Heller: Wer hat die Castings durchgeführt?

Schapira: Die Castings hat die Firma Zero One Film organisiert. Üblicherweise fanden Sie in den Rundfunkanstalten statt. Und dann hat Michael Wulfes die Interviews geführt. Ein Interview mit einem Casting-Kandidaten dauerte in der Regel so um die 20 Minuten. Manchmal auch etwas länger.

Hafner: Also das waren Rohinterviews.

Schapira: ...Rohinterviews – um ein Gefühl dafür zu bekommen, wie jemand erzählt, welche Kamerapräsenz jemand hat. Das Ganze wurde bereits aufgenommen. Das waren etwa 150 Interviews, die da geführt wurden; daraus wurde dann eine erste Zusammenstellung gemacht von etwa 40 Interviews, die wir uns dann alle gemeinsam im Plenum angeschaut haben – um zu sagen, wer uns geeignet erscheint. Wie gesagt, die Vorauswahl hatte Michael Wulfes selbst gemacht. Dann wurde uns aber klar, bestimmte Protagonisten fehlen uns noch. Wenn Sie so wollen: Wir haben ein soziologisches Raster angelegt und gesagt, was wir in jedem Fall brauchen.

Heller: Das kam von Seiten der Redaktion?

Schapira: Ja...

Hafner: ... zusammen erarbeitet.

Schapira: Das haben wir inhaltlich mit dem Autor und der Firma gemeinsam sehr intensiv diskutiert: Was muss in dieser Reihe unbedingt vorkommen, was ist

schön, wenn es vorkommt, und was ist „verzichtbar“? Es gab Essentials, von denen wir sagten, dass sie unbedingt rein müssten. Das waren zunächst historische Punkte – etwa Stichwort: Ausschwitzprozess –, bei denen wir sagten: Dies hat eine solche Dimension, das muss vorkommen. In einer solchen Reihe kann es aber nicht vorkommen, ohne dass es über eine Person transportiert wird. Die Wahrscheinlichkeit, dass sich jemand zufällig meldet, der damit etwas zu tun hat, ist gering, also muss man sehr gezielt noch einmal recherchieren: Wen gibt es in diesem Umfeld, der dann aber nicht als Zeitzeuge auftritt, sondern als Protagonist auftreten kann? Also jemand, der auch persönlich erzählt, nicht nur seine Wahrnehmung des Ausschwitzprozesses schildert. Oder die Frage ‚Ruhrpott-Arbeiter‘; Arbeitswelt war für uns ganz wichtig. Es hatte sich aber kein Arbeiter gemeldet. Aus dieser Region jedenfalls nicht, und niemand, der diesem Typus entsprochen hätte. Oder, es hatte sich kein Gastarbeiter, kein Italiener gemeldet ...

Hafner: ... auch hatte sich kein Unternehmer gemeldet.

Schapira: Richtig, wir wollten unbedingt eine große Bandbreite haben, die sich zum einen regional definierte: nicht nur Ost-West, sondern auch Nord-Süd, Stadt-Land, aber natürlich auch die unterschiedliche Perspektive Mann-Frau miteinbeziehen. Wir wollten unterschiedliche soziale Milieus haben, unterschiedliche politische Milieus und auch unterschiedliche Generationen nach Möglichkeit. Letzteres ist uns am wenigsten geglückt. Die meisten Protagonisten sind mehr oder weniger in einem Altersspektrum. Aber das ist wirklich ein sehr anspruchsvolles Raster, das wir da angelegt haben. Ein paar Abstriche waren mithin eben nötig. Aber wir waren bei einzelnen Punkten dann, wie z. B. Herrn Heger, dem Unternehmer, darauf angewiesen, sehr intensiv noch einmal zu recherchieren. Oder eben auch bei Herrn Meier, dem Arbeiter aus dem Ruhrgebiet; Personen, die dann sehr starke Erzählerfiguren wurden. Insgesamt würde ich also sagen, dass etwas mehr als die Hälfte über das allgemeine Casting kamen; also solche Personen, die sich selbst gemeldet haben. Die anderen wurden dann sehr gezielt gesucht. Und die endgültige Auswahl, wer in den Film reinkommen sollte und wer nicht, die haben wir gemeinsam im Plenum über lange Diskussionen und Abstimmungsverfahren gefunden. Wir haben uns dann an bestimmten Punkten wieder versammelt, haben Rohschnitte angeschaut und haben darüber geredet, ob das Tempo, die Gewichtung der Folgen stimmt. Und die Aufgabe der federführenden Anstalt, also unsere Aufgabe, war es, dazwischen die vielen Kleinphasen zu begleiten. Wir beide waren sehr viel im Schneiderraum, haben mit dem Autor geredet und uns alles angeschaut.

Heller: Wenn Sie Schwierigkeiten bei der Auswahl und Zusammenstellung der Protagonisten ansprechen, geht es ja nicht nur um eine angemessene soziale Repräsentanz im Sinne der Vergegenwärtigung historischer Ereignisse, sondern auch um Probleme der Typisierung. Meines Erachtens kann man dies sehr deutlich veranschaulichen an dem schon angesprochenen Paar des Unternehmers Hans Jakob Heger und Friedhelm Meier, dem Stahlarbeiter aus Dortmund. Ersterer scheint mir – dramaturgisch gesehen – ein ausgesprochener Glücksfall zu sein, weil er völlig aus

dem üblichen Klischee heraus fällt: Er versucht ein schöngeistiges Studium aufzunehmen, muss sich aber dem Druck seines Vaters, der für ihn die Firmennachfolge vorsieht, beugen. Später, als Patron der Gießerei, wird er sich als sehr flexibler Unternehmer erweisen, der die linken Klassiker liest, um unliebsame politische Protestveranstaltungen umfunktionieren zu können. Demgegenüber, so mein Eindruck, erscheint der Arbeiter im Ruhrgebiet eher schablonenhaft typisiert: Er ist ein Mann, der rollenmäßig stabil verankert ist, seinen festen Platz in der Gesellschaft hat und seines sozialen Status sicher ist, dessen Welt sich zwischen betrieblicher Zugehörigkeit, dem BVB, dem Borsigplatz und der Kneipe entfaltet – und dies in selbstbewusster Abgrenzung zu den – wie er es sinngemäß sagt – gesellschaftlichen Eliten, den Studenten. Das ist eigentlich ein Bild vom typischen Malocher, das nahe am Klischee angesiedelt ist. Wenn ich aber an die Ereignisse der 60er Jahre denke, dann vollziehen sich gerade im Ruhrgebiet dramatische Veränderungen. Es rutscht in eine ungeheure Krise, die Arbeiterschaft wird sich dieser Krise bewusst und artikuliert sich. Erstmals in der Nachkriegsgeschichte verschaffen sich Formen einer Arbeiterkultur in einer breiteren Öffentlichkeit Aufmerksamkeit, was ja auch Geschichte ‚von unten‘ zu erzählen heißt. Diese Veränderungen bleiben im Zusammenhang von Friedhelm Meiers Erzählung weitgehend ausgeblendet, erscheinen kaum in seinem Horizont.

Schapira: Da bin ich mir nicht so sicher. Erstens haben wir einen zweiten Arbeiter, den wir dabei nicht vergessen sollten: Hubert Kesternich im Saarland, der ein völlig anderer Typus ist, der politisch engagiert ist. Herr Meier ist es übrigens auch, was er auch erzählt. Da – finde ich – stimmt der Eindruck nicht ganz. Etwa wenn er schildert, wie sie sich mit neuen Worten und Begriffen wie „Know how“ vertraut machen mussten; wie auch sie angefangen haben, zu einer Demonstration zu gehen; er schildert, dass er mit seinem Sohn zu einer Demonstration gegangen ist ...

Heller: ... Das war aber auch die einzige ...

Schapira: ...dass er sich da zwar nicht wohl fühlte, trotzdem war es der Versuch, sich das genauer anzuschauen. Also auch da werden Brüche spürbar. Dass es Ihnen vielleicht so linear erscheint in der Rückschau, mag daran liegen, dass die kraftvollen Momente seiner Erzählung, z. B. der Spanienurlaub, überwiegen – auch in der Erinnerung. Aber wahrscheinlich haben sie auch überwogen. Herr Meier ist dann – wir haben ja mehrere Menschen befragt – aufgrund seines unverkennbaren Erzähltalents auch ausgewählt worden. Er ist ein wirklich kraftvoller Erzähler. Aber er ist gleichzeitig nicht untypisch. Er wurde also nicht ausgewählt, weil er dem Klischee entspricht; vielmehr glaube ich, dass das Klischee durchaus auch seine Berechtigung hat, insofern als es sicherlich für die meisten Arbeiter in jener Zeit eine enorme Errungenschaft war, endlich nach Spanien fahren zu können, wenn es denn zum ersten Mal passierte. Und dass dies dann in einer solchen Reihe vorkommt, das Typische, das finde ich auch angemessen, weil es viel mehr dem kollektiven Gedächtnis unserer Zuschauer entspricht.

Hafner: Es gab ja auch die schöne Interviewpassage, die aus Kürzungsgründen leider nicht mehr im fertigen Film ist, in der es darum geht, dass die Arbeiter ihren

Lohn bar ausbezahlt bekamen, mit dem sie dann machen konnten, was sie wollten. Die Frau zu Hause hatte keine Ahnung, wie viel der Mann eigentlich verdiente. Und dann: der Kulturschock, als das nun über die Banken ging. Herr Meier schildert hinreißend, was für Ehekrisen das dann bedeutete, weil zum ersten Mal die Hausfrau, die Mutter zu Hause merkte, was der Vater eigentlich nach Hause bringt. Den Rest hatte er irgendwo in der Eckkneipe versoffen. Solche Sachen waren auch schön. Aber sie führten dann eher in eine Betrachtung der Lage des Ruhrgebiets. Das wäre dann wieder ein Schwergewicht geworden.

Die Arbeiterwelt ist auch durch den Gastarbeiter vergegenwärtigt und – so finde ich – durch das Verhältnis zwischen dem Unternehmer, der nach Italien reist, um Arbeitskräfte anzuwerben und dem italienischen Gastarbeiter, der sich als ganz junger Mann allein auf die Reise nach Deutschland macht, um Geld zu verdienen. Ich fand es außerordentlich eindrucksvoll, wie Herr Heger seinen Schock schildert, angesichts der physischen Musterung und der Selektion der arbeitsfähigen Bewerber. Diese Archivbilder gehen auch heute noch unter die Haut, ebenso wie die Schilderung des Gastarbeiters, der erzählt, welche historischen Bilder der Anblick der mit Stacheldraht begrenzten Barackensiedlung, in die er einziehen musste, in ihm auslöste. Und was die Frage der Klischees angeht, so entspricht letztlich auch der Unternehmer einem Klischee – dass der Sohn das Unternehmen, natürlich ohne dass er danach überhaupt gefragt wird, übernehmen muss; er, der ganz andere Interessen hatte, aber sich fügte, weil es der Tradition entsprach. Ist nicht auch das ein Klischee?

Heller: Der Begriff des Klischees ist vielleicht unglücklich von mir gewählt. Meine Frage zielte vielmehr darauf: Gibt es erkennbare reflexive Brechungen und möglicherweise *selbstreflexive* Brechungen in der Figurenpräsentation? Und da würde ich sagen, bei dem Unternehmer Hans Jakob Heger finden sich solche Brechungen in seiner Biografie, während ich sie bei dem Arbeiter aus dem Ruhrgebiet nicht in dem Maße sehe.

Hafner: Doch es gibt sie; etwa wenn er sagt: „Unsere Eckkneipe war das Kommunikationszentrum, da haben wir uns ausgetauscht“, da reflektiert er schon – und da wird er auch ein bisschen hölzern, ehrlich gestanden.

Heller: Im Zusammenhang von Wahrnehmungsperspektive und Erinnerung interessiert mich, wie und vor allem wie ergebnisoffen die Interviews geführt wurden. Das von Herrn Hafner erwähnte Beispiel – Stichwort: ‚Modus der Lohnzahlung‘ – zeigt, dass durchaus Aufschlussreiches für nicht relevant oder unbedingt zielführend für das Konzept der Reihe erachtet und deshalb der Dramaturgie geopfert wurde. Anders gewendet: Wie offen war man für das, was die Personen berichteten – vor allem in Hinblick auf potentiell ‚unangepasst‘ erscheinende Einlassungen, deren dramaturgische Funktionalität sich nicht auf den ersten Blick erschließen würde? Wie sehr ging man von Seiten der Macher in die Interviews, um auch etwas Bestimmtes hören zu wollen.

Shapira: Zum einen ist es sicher so, dass ich erstmal eine größtmögliche Offenheit unterstellen würde, weil wir ja die Leute eben nicht zu Zeitzeugen gemacht ha-

ben. Da wäre dann sicher viel stärker mit gezielten Fragen gearbeitet worden. Wenn wir bspw. einen Film nur über das Grubenunglück im Saarland gemacht hätten, dann hätten wir gezielt nach einem Mann wie Herrn Kesternich gesucht, der uns diesen Unfall detailliert beschreibt; und damit hätte er dann ausgesiedelt gehabt. Hier aber war es eher Zufall, dass er den Unfall miterlebt hat. Das stand nicht im Vordergrund, sondern die Lebenslinien, die biographischen Brüche, die überraschenden Aussagen. Wenn eben jemand wie Herr Meier über den Mauerbau sagt: „Das war uns doch scheißegal. Wir kannten da niemanden und von daher hat es uns auch nicht interessiert“, dann war das keine Antwort, die wir erwartet hatten. Denn die offizielle Erinnerung lautete: Für ganz Deutschland war es eine Katastrophe, und alle litten mit den Brüdern und Schwestern in der DDR und stellten Kerzen ins Fenster. Dass jemand wie Herr Meier sagt, dass für ihn das Drama, wenn Borussia verloren hat, ungleich größer war – damit hatten wir nicht gerechnet. Also das ist eine solche Überraschung gewesen. Andererseits ist die Auswahl natürlich wie immer eine hochkomplizierte und auch per se immer fragwürdige Angelegenheit ...

Hafner: ... und persönliche...

Chapira: ... und eine sehr persönliche, die sich aus einer Vielzahl von Komponenten speist. Natürlich ist jedes Interview so lang, dass es sich über Stunden zieht und viel, viel mehr an Material entsteht, als das, was am Ende im Film vorkommen kann.

Hafner: Das ist aber nicht ein Problem dieser Reihe, sondern das ist ein grundsätzliches. Das ist der Alltag. Bei jeder Dokumentation.

Chapira: Und die Geschichten müssen sich zueinander fügen. Das heißt, es kann sein, dass eine Aussage, die für sich genommen gar nicht so bedeutsam erscheint, eine Bedeutung dadurch bekommt, dass sie kontrastiert mit einer anderen Aussage; oder dass sie plötzlich im dramaturgischen Geflecht wichtig wird, und man dafür trotzdem auf andere, möglicherweise für sich genommen inhaltlich wichtige Aspekte verzichten muss; die sich dann aber nicht mehr einführen lassen, weil jeder neue Gedanke, jeder inhaltliche Schwerpunkt auch wieder gekoppelt ist – an Bildmaterial, an einen ganz anderen dramaturgischen Seitenstrang. Dann ist es auch eine Frage des Erzähltempo, der Verknüpfung der einzelnen Folgen. Sind es jetzt zu viel Protagonisten? Wie viele sind für eine Folge zumutbar? Beenden wir die Geschichte hier oder führen wir sie fort? Insgesamt also viele Fragen, die aber nicht – und das höre ich ein bisschen heraus – sich in erster Linie daran orientieren: „Liefere die Leute uns das, wofür wir sie gesucht haben? Bedienen sie quasi die Funktion, die sie in der Reihe haben sollen?“ Da, glaube ich, waren wir schon offen für Überraschungen und haben gesagt: „Nein, wenn die Person das anders empfunden hat, dann hat sie es anders empfunden.“ Und das darf sie dann auch. Und dann sagen wir nicht: „Das darf nicht vorkommen.“

Heller: Ein vielleicht naiver Befund: Wir hören von den Protagonisten eigentlich Antworten auf nicht gestellte Fragen, denn die Fragen des Interviewenden hören wir nicht. Und diese Interviews, die aus nicht-hörbaren Fragen wie manifesten Antworten bestehen, wurden – so ist produktionstechnisch zu vermuten – zerlegt, verteilt auf

mehrere Folgen, um sie dann wieder im neuen – wie gesagt wurde – „dramaturgischen Geflecht“ einer komplexen Geschichte zu integrieren. Erzählen heißt nun aber auch, bestimmte Formmuster zu bedienen, die ihrerseits bedeutungsstiftend fungieren. Gab es bei dieser Reihe irgendwelche Situationen oder Konflikte, wo sozusagen der Zwang zum Erzählen, vor allem der zum unterhaltsamen Erzählen, bestimmte Themen und Aspekte in den Hintergrund treten oder gar hinten runterfallen ließ?

Schapira: Also, eine Person wie Vincent von Wroblewski z. B. ist hochkomplex und interessant, er zeigt sehr viel an Reflexion und politischem Verständnis – auch auf analytischer Ebene, was üblicherweise in einer Dokumentation sehr wertvoll wäre, wenn wir eine klassische zeitgeschichtliche Dokumentation machen würden.

Hafner: ... die wir über ihn hätten durchaus machen können, über ihn alleine.

Schapira: Ja, absolut. Aber in der Kombination der Protagonisten sind diese – wir haben das immer Metaebenen genannt – fast durchweg raus gefallen. Wir haben uns ganz bewusst davon verabschiedet, dass die Leute über die Zeit reflektieren. Das sollten sie möglichst nicht, sie sollten nach Möglichkeit authentisch aus damaliger Sicht erzählen. Das ist natürlich nur bedingt möglich, weil sie alle weitergelebt haben und sich dadurch auch ihr Blick auf die Zeit verändert hat. Trotzdem ist es Michael Wulfes gelungen, durch die Länge der Interviews und durch intensives Nachfragen im Gespräch die Menschen zurückzuführen in das Erleben dieser Zeit. Die Passagen sind dann am besten, wenn die Leute wirklich wieder aus der Atmosphäre heraus erzählen; wenn sie wirklich Erinnerungen mitteilen und erzählen, als wären sie in dieser Zeit. Wenn sie anfangen zu sagen, so habe ich das damals gesehen, heute weiß ich natürlich dass ... – damit war diese Passage dann schon draußen. Wir wollten bewusst keine einordnenden späteren Reflexionen haben, sondern versuchten, möglichst dicht an das damalige Erleben heranzukommen.

Heller: Verbindet sich damit nicht doch eine unfreiwillige Perspektivierung? Wenn ich es richtig sehe, erfahren wir relativ wenig, was aus den Personen heute geworden ist. Zugegeben, wir wissen, dass beispielsweise verschiedene Ehen in die Brüche gegangen sind; wir wissen, dass das schon früh aus der DDR in den Westen gegangene Pflegekind Jürgen Werner nach einer wechselvollen Odyssee durch Westdeutschland in Cuxhaven eine Frau und ein festes Zuhause gefunden hat. Irgendwie kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Geschichten überwiegend von einem beruhigten, gesicherten Ende erzählt werden. Das gilt nicht zuletzt für den italienischen Gastarbeiter Bernardino di Croce, den wir – inzwischen gleichsam auch sozial angekommen und integriert in der Bundesrepublik – mit seinem Mercedes sehen. Ist der Eindruck zutreffend, dass wir die überwiegende Zahl der Protagonisten eigentlich vom Standpunkt einer stabilisierten, beruhigten und vielleicht versöhnten Gegenwart erzählen hören und sehen, die für die bewegten 60er Jahre noch die Zukunft darstellte?

Schapira: Klar, die Leute, die uns heute begegnen und vor die Kamera treten, sind Menschen, die erstens noch leben – sonst könnten Sie es nicht – und die zweitens in der Lage sind, noch so bei Gesundheit zu sein, dass sie erzählen können.

Aber es sind Menschen, die nicht unbedingt in guten finanziellen Verhältnissen leben, das ist sehr unterschiedlich. Jemand wie Rena Sander-Lahr z. B. ist erkennbar auch krank; man hört es an Ihrer Stimme, dass sie Atemprobleme hat. Auch geht es ihr finanziell nicht gut.

Heller: Im Film erscheint sie mir aber nach ihrer Leidenszeit im Erziehungsheim schließlich sozial aufgefangen durch ihre Tätigkeit auf der Theaterszene.

Schapira: Das gilt für die ersten folgenden Jahre. Heute geht es ihr nicht so gut. Aber das spielt dann dafür erst mal keine Rolle. Oder nehmen Sie Frau Burkhard, die Hausfrau aus Wiesbaden: Wie sehr sie wirklich angekommen ist und wie glücklich ihre Geschichte dann wurde – da würde ich dann große Fragezeichen setzen. Und es wird ja dann erzählt, dass die Ehe scheitert – das erfahren wir. Und wir sehen sie ja auch als eine Person, die jetzt nicht so mit sich im Reinen wirkt und nicht durchweg glücklich. Von daher gibt es durchaus auch Brüche, die spürbar werden; aber natürlich lässt sich auch da wieder nicht das gesamte weitere Leben spielen, der kommenden Jahrzehnte – der siebziger, der achtziger, der neunziger Jahre bis heute. Und häufig ist es dann auch nicht mehr so unglaublich spannend. Meistens ist es einfach nur ein Älterwerden.

Hafner: Ich meine, alle werden würdig verabschiedet. Es gibt keinen, der in der Luft hängen bleibt. Bei manchen ist das weitere Leben spektakulärer oder abgerundeter oder mit größeren Brüchen. Ich erinnere mich an Herbert Moizisch z. B., der Unternehmensberater wurde und der dann anschließend ein völlig flippiges Leben führte. Die Erzählungen werden alle – wie wir immer gesagt haben – „abgebunden“. Die Biografien werden kurz gerafft zu Ende erzählt. Mehr kann man da nicht machen, finde ich. Was die Leute dann beruflich gemacht haben, womit Sie ihr Geld verdient haben, finde ich dann auch sekundär wichtig. Das hat mich jetzt nicht so sehr interessiert. Bei dem Unternehmer weiß man, dass er sein Unternehmen an den Sohn weitervererbt hat. Auch da ist die Geschichte würdig zu Ende erzählt worden; und dies so knapp, wie es eben geht.

Heller: Geschichten werden zu Ende erzählt, sagen Sie. Trügt der Eindruck, dass in einigen Partien der Zwang zur Erzählung und diese zu einem Ende zu bringen, Zusammenhänge stiftet, die – vorsichtig ausgedrückt – schwer zu deuten sind? Ein markantes Beispiel aus der letzten Folge: Wenn der Unternehmer Hans Jacob Heger davon erzählt, wie er durch seinen Betrieb geht und mit seinem verstorbenen Vater imaginäre Zwiesprache hält, in der der Sohn stolz auf das Erreichte verweist – dann ist dies für mich eine gespenstische Szene. Denn sie macht deutlich, dass von den patriarchalischen Strukturen, in denen der Sohn groß wurde und gegen die er sich zu wehren versuchte, mehr denn je bestimmt ist. Dass er die imaginäre Begegnung mit dem väterlichen ‚Wiedergänger‘ gerne sucht, verstärkt den unheimlichen Eindruck. Diese Szene um Vater Heger wird nun auf der Kommentarebene kurzgeschlossen mit einer Vater-Sohn-Szene im Osten: Wir sehen Vater Pötsch seinen Sohn Gerhard aus dem Knast abholen, den dieser sich aufgrund eines zeichenhaften Missverständnisses – einer politisch gedeuteten Glatzenrasur – eingehandelt hatte. Der formale

Zusammenhang könnte eine vergleichende Sicht auf unterschiedliches familiären Rollenverhaltens in Ost und West eröffnen. Diese Perspektive trägt jedoch nicht, sie bricht unvermittelt ab. Hier werden Verhaltensweisen im wörtlichsten Sinne relativiert, d. h. es wird etwas verknüpft, was aber für den Zuschauer keinen Erkenntnisfortschritt bedeutet.

Schapira: Es gibt sicherlich im Kommentar vereinzelt Überleitungssätze, die inhaltlich nicht weiterführend sind. Das würde ich sofort konzedieren. Andere Überleitungen, finde ich, sind sehr gelungen und schaffen eine Sensibilisierung für genau solche Kontraste oder auch für Parallelen, die ja nicht ohne weiteres klar sind: Rena Sander-Lahr und Gerhard Pötsch, die sehr ähnliche Konflikte haben und ein sehr ähnliches Lebensgefühl. Das würde man sicherlich auch so spüren. Aber hier bietet es sich an, Überleitungen zu schaffen; an anderen Stellen vielleicht weniger. Das ist sicher so, dass die erzählerische Form im Fernsehen dies stärker zusammenbindet, dadurch etwas gefälliger macht und dann für den einen oder anderen Satz verantwortlich zeichnet, den man eigentlich nicht zwingend bräuchte.

Heller: Warum wird von den Personen, nachdem sie einmal eingeführt sind, auf der Kommentarebene immer nur mit dem vertraulichen Vornamen gesprochen?

Schapira: Es ist leichter, sich die die Vornamen zu merken; das ist zunächst mal ganz banal. Und dann ist es so, dass die Frauen insbesondere, natürlich Ihre Namen oft gewechselt haben. Also welche Namen nehmen wir? Nennen wir Sie Hilde Huckebrink oder nennen wir sie Hilde Völker? Zu dem damaligen Zeitpunkt ist sie Hilde Völker. Aber wir können Frau Huckebrink, wie sie heute heißt, nicht einfach als solche antexten. Das wäre merkwürdig. Wir können aber auch nicht einfach sagen: Hilde Huckebrink, geb. Völker, ist zu diesem Zeitpunkt ... – das würde auch merkwürdig wirken.

Hafner: Außerdem stimmt das nicht, es trifft nicht auf alle zu. Huckebrink war ein Kind, also bietet es sich insofern da auch an; Kinder redet man ja auch beim Vornamen an. Bei vielen anderen ist das nicht so.

Schapira: Friedhelm Meier wird immer als Herr Meier bezeichnet. Das hat auch was mit dem Alter zu tun, das die Protagonisten zum Zeitpunkt der Erzählung hatten. Also die kleine Hilde, die „bedauerlicherweise“ über Phantasie verfügt, wird natürlich dann Hilde genannt, weil sie das Kind ist. Aber es hat auch etwas mit der „Konsumierbarkeit“ zu tun; dass eine Orientierung sehr viel leichter fällt, wenn man bei diesen gewählten Namen bleibt, weil sie sich schneller einprägen.

Hafner: Bei Frau Jacobi war es auch nicht so. Sie ist und bleibt Frau Jacobi.

Schapira: Ja, weil sie damals auch schon erwachsen war.

Heller: Sie haben vorhin schon einmal andeutungsweise über etwas gesprochen, auf das ich gerne noch einmal zurückkommen würde – die Funktion der Bilder. Wir haben es in dieser Reihe mit unterschiedlichem Bildmaterial zu tun: einerseits ganz private Bilder, die von den Protagonisten stammen, und wir haben ‚öffentliche‘ Bilder. Viele davon sind bislang unbekannt oder erfrischend neu montiert. Andererseits gibt es aber auch Bilder, die schon längst zu öffentlichen Schlüsselbildern geworden

sind, insofern auch tendenziell ablösbar von ihrem originären Kontext und daher mit einer gewissen Beliebigkeit behaftet: etwa das Kreuz, mit dem demonstrierende Studenten dem anrückenden Wasserwerfer entgegentreten, die prügelnden Polizisten, die die ‚Leberwursttaktik‘ praktizieren – beides Szenen aus Roman Brodmanns bekanntem Film *DER POLIZEISTAATSBESUCH*. Andere Bilder sind auf dem Weg dazu, zu solchen Schlüsselbildern zu werden: so das als Prinzessin gekleidete, in der Bergwerkssiedlung spielende junge Mädchen (ursprünglich aus dem *PROSPER / EBEL*-Zyklus von Christoph Hübner und Gabriele Voss), das auf dem Weg durch verschiedene Kompilationsfilme zum Ruhrgebiet jetzt aber dazu dient, die mit ‚zu viel Phantasie‘ versehene junge Hilde Völker im niederrheinischen Kamp-Lintfort zu charakterisieren. Ist dies für Sie ein Problem gewesen? Wie sind sie mit dem Aspekt solcher schon öffentlich aufgeladener, flottierender Bilder umgegangen?

Schapira: Es gibt ja einmal die Bildebene, die ja wirklich ganz authentisch ist, weil sie die Protagonisten selbst betrifft; also unmittelbar Fotos und in wenigen Ausnahmefällen – Frau Kage ist so ein Ausnahme- oder Glücksfall –, wo es tatsächlich Schmalfilme gibt, die authentisch die Familie zeigt. Das ist natürlich ideal. Das gibt es aber so gut wie nie. Und insofern stellte sich uns natürlich das Problem, wie wir diese privaten Geschichten bebildern können. Dafür haben wir dann Material gesucht, das möglichst unbekannt ist – gerade bei den privaten Erzählsträngen. Bei den politischeren Erzählsträngen haben wir versucht, Bilder, die selbst schon zum Klischee geworden sind, zu vermeiden.

Andererseits haben wir z. B. lange darüber diskutiert, was man mit Kennedys Auftritt in Berlin („Ich bin ein Berliner“) macht. Zeigen wir diese Szene, oder zeigen wir sie nicht? Wir hatten auch eine Fassung, wo wir sie eigentlich nur im Kommentar zitiert und gar nicht gezeigt haben, weil wir sagten: Die ist so verankert, man muss es eigentlich nicht sehen, man muss es vor allem auch nicht hören. Als wir die Passage dann sahen, waren wir nicht überzeugt davon. Denn es stellte sich heraus, dass es dann doch wirkt. Wahrscheinlich fragen sich Zuschauer: ‚Warum zeigen Sie das nicht, das gibt’s doch?‘

Es gibt auch ein Bedürfnis, bestimmte Bilder wieder zu sehen. Wenn man über Mondlandung redet, ist es merkwürdig, ausgerechnet diesen ersten Schritt dann nicht zu sehen. Den will man irgendwie auch sehen. Und selbst wenn man das Bild in- und auswendig kennt, gibt es eine gewisse Wiedersehensfreude mit vertrauten, wichtigen Bildern, die zu einer Art Chiffre geworden sind. Und deswegen haben wir die dann doch wieder mit hinein genommen. Weil wir gesagt haben: „Nein, das wäre merkwürdig; auch diese Bilder haben so viel Zeitkolorit inzwischen, dass wir sie wieder sehen wollen.“ Und Brodmanns Material ist sicherlich auch so etwas. Das ist so symbolisch aufgeladen, dass es fast schon wieder erklärungsbedürftig gewesen wäre, es nicht drin zu haben. Das wäre schon ein richtiges Statement gewesen. Aber dies darf natürlich nicht überhand nehmen, das muss sehr gezielt eingesetzt werden. Insofern zu Ihrer Frage: „Haben wir darüber nachgedacht?“ Ja, sehr intensiv, gerade bei diesen Bildern. Wie viel davon ist zumutbar, worauf können wir verzichten? Was

muss aber dennoch rein? Und wie verknüpft es sich mit den privateren und vor allem mit den symbolischen Aufnahmen? Die Prinzessin ist natürlich aus meiner Sicht ein gelungenes Beispiel für ein Mädchen mit Phantasie, ein symbolisches Bild. Und es ist sicher einem eingeweihten Kreis bekannter, aber es ist kein Klischeebild geworden. Es ist nicht so, dass die Mehrheit unserer Zuschauer das Bild kennen würde und eine ganz andere Geschichte damit verbinden würde, das sicherlich nicht.

Heller: Ich möchte jetzt nicht allgemein über Möglichkeiten und Probleme der Oral History, des Konzepts einer Geschichte ‚von unten‘ sprechen, das Sie hier umgesetzt haben und dessen reicher Ertrag völlig unstrittig ist. Gleichwohl interessiert mich noch ein wenig das Problem der Vermittlung mit der ‚großen‘ Geschichte. Mir fällt auf, dass eine ganze Reihe von wichtigen Ereignissen der ‚großen‘ Politik der 60er Jahre nicht oder nur am Rande aufscheinen; etwa die *Spiegel*-Affäre, die Kuba-Krise, die Folgen des Ausschwitzprozesses (nicht das Prozessereignis an sich, an das ja eindrücklich erinnert wird), Ludwig Erhards programmatische Vorstellung einer „formierten Gesellschaft“, die Notstandsgesetze – alles Ereignisse, die für die weitere Entwicklung in Deutschland wichtige Konsequenzen nach sich zogen. Wenn diese in den Erzählungen der Protagonisten nicht oder nur am Rande auftauchen, stellt sich doch die Frage, ob dies nicht auch als indirekte, implizite Kritik an einem wenig sensibilisierten Bewusstsein der Befragten verstanden werden kann. Oder gibt es andere Gründe?

Schapira: Wir haben vorher, das sagte ich ja schon, eine Liste gemacht der Essentials, von denen wir sagten, das müsse unbedingt vorkommen. Es hätte natürlich keine Reihe über die 60er Jahre geben können ohne den Mauerbau. Andere Punkte wären schön gewesen. Ich könnte Ihre Auflistung noch um einiges verlängern, wo wir schmerzlich festgestellt haben, dass wir das nicht unterkriegen.

Hafner: Die Ermordung Kennedy ist ja nur am Rande untergebracht.

Schapira: Sie wird in einem Satz geschildert – in der Reflexion des Jungen und seines Vaters, die aus der DDR geflohen sind und die dann feststellen, welche Angst Ihnen das macht. Aber es wird nicht weiter ausgeführt. Woodstock etwa – es gibt ganz, ganz viele Sachen, die nicht vorkommen. Uns war von vornherein klar, dass das Grundproblem eines solchen erzählerischen Ansatzes ist, dass wir nicht vollständig sein können. Wenn wir das sein wollten, wäre es eine komplett andere Reihe. Wir können den Ereignissen dieses Jahrzehnts nicht gerecht werden im Sinne einer wirklich genauen Bilanz und Auflistung. Das funktioniert nicht. Wir müssen den Mut zur Lücke haben und an den haben wir uns in diesen schon benannten großen Redaktionssitzungen immer wieder selbst erinnert. Immer wenn jemand aufstöhnte und sagte: „Jetzt haben wir aber Kuba überhaupt nicht drin“, dann sagten die anderen: „Das stimmt, aber damit müssen wir jetzt leben. Diesen Mut zur Lücke müssen wir haben, weil wir das nicht machen können.“

Diese Auslassungen entstehen ganz wesentlich durch die Frage, welche Protagonisten wir haben. Hätten wir jetzt einen Protagonisten oder eine Protagonistin, die mit einem Amerikaner liiert gewesen wäre und für die die Frage Kennedy oder

die Kubakrise noch mal eine ganz andere Bedeutung gehabt hätte, dann wäre das darin vorgekommen. Hatten wir aber nicht. Insofern haben die Biografien der Menschen, auf die wir uns verständigt haben, die unsere Geschichte tragen sollen, auch die Auslassungen und die Schwerpunkte definiert. Und wir haben dann, auf der Erzählebene des Kommentars, einige Ergänzungen gemacht, weil wir sagten, ganz weglassen sollten wir es nicht, weil es dann unverständlich wird; im wesentlichen haben sie unterfüttert, was die Protagonisten bereits berichtet haben. Oder sie haben geholfen, das Erzählte dann einordnen zu können. Aber es ist insofern in der Tat auch aufschlussreich, woran sich die Leute erinnern, was für sie eine Rolle spielt und was nicht. Und von daher: Den Mauerbau, den hätten wir nicht mühsam einführen müssen. Der spielte in der Erinnerung der Menschen eine Rolle. Auch die Begegnung mit Gastarbeitern spielte eine Rolle, als sie dann ankamen. Dass man das erste Mal ins Ausland fuhr, das spielte eine Rolle. Anderes aber spielte eine überraschend kleine Rolle. Stichwort ‚Kuba‘ z. B. – wir haben schon im Casting einen Fragenkatalog gehabt, wo wir die Leute gefragt haben: „Was fällt Ihnen zu diesem Stichwort ein?“ Den Leuten fiel wenig ein; denen fiel ein, was man heute noch irgendwie so darüber weiß, aber es waren keine wirklichen, persönlichen, inhaltlichen Geschichten, die sie damit verbunden haben. Jedenfalls bei dem Gros der Leute, mit denen wir geredet haben, und das waren dann am Ende ungefähr 200.

Heller: Zur letzten Folge, der über die Studentenbewegung. Sie haben schon betont, dass diese nicht im Fokus Ihres Projekts stand. Aber dessen ungeachtet: Entsteht nicht der Eindruck einer nachträglichen Marginalisierung? Die Folge beginnt auf der Kommentarebene mit einem hochrechnenden Statement: „1968 – Alles soll befreit werden: die Dritte Welt, das Proletariat, das Bewusstsein“. Einzig der Himmel erscheine als Grenze. Dann aber wird dieser Umbruchstimmung nur wenig Aufmerksamkeit gewidmet – im Wesentlichen fast nur über Hella Giovannini. Und dies weitgehend mit Blick auf zwei – allerdings emotional sehr bewegend und eindrücklich erinnerte – Ereignisse: die Demonstration vor dem Axel-Springer-Haus in Berlin mit dem Anzünden eines Autos sowie den Aufstand der SDS-Frauen gegen die Genossen, sozusagen die Anfänge der Frauenbewegung. Mich hat etwas überrascht, wie wenig Aufmerksamkeit ansonsten dieser Bewegung beigemessen wurde – vor allem deshalb, weil sich hier doch die Verschränkung von Privatem und Öffentlichem im Alltäglichen und die praktischen Auseinandersetzungen mit autoritären Strukturen besonders deutlich zeigen. Mein Eindruck ist, dass hierzu im Film nicht sehr viel enthalten ist. Ist der Eindruck zutreffend? Gab es Material dazu, das dann aber rausgeflogen ist? Wenn ja, gibt es Gründe dafür?

Hafner: Also es ist nichts herausgeschnitten worden, was dieses so schildert, wie Sie es gerade darstellen. Und es trifft dasselbe zu, was Esther Schapira gerade gesagt hat. Es war in der Erinnerung der Leute nicht vorhanden. Auch wenn ich meine eigene Erinnerung überprüfe: Da ist viel weg, das ist heute uninteressant, völlig banal. Hätten die Leute etwas Aufregendes dazu gesagt, zu der Autoritätsstruktur in den Familien, hätten Sie Beispiele geschildert, dann wäre der Autor sicherlich der Letzte

gewesen, der das hätte raus haben wollen; allein schon weil das auch eine persönliche Erfahrung ist. Aber das war nicht der Fall. Ich weiß nicht, jetzt feiern wir 68, als habe das ganze Jahrzehnt nur darauf gewartet, dass die Studenten sich erheben. Mit Verlaub, das war halt doch ein bisschen dünner, als wir als Beteiligte das in Erinnerung haben. Das ist so ein bisschen wie die Kriegserinnerung unserer Väter. So doll war das nicht. Wenn ich mir heute Interviews mit Rudi Dutschke ansehe aus der Position des Älteren, Weiseren und Erfahreneren, dann sage ich Ihnen: Ich verstehe nur ein Drittel von dem, was er sagt. Und ich wundere mich, dass wir damals so gläubig zugehört haben und das ganz toll fanden – ich auch. Ich fand das großartig, was er sagte: „die Revolutionierung der Revolutionäre“; das fand ich großartig. Aber wenn man dann die Summe zieht – also so potent und dicke war das, ehrlich gesagt, nicht.

Schapira: Ich würde noch etwas anderes hinzufügen wollen. Die Frage ist: Was definieren wir dann als die 68er und die Beschäftigung mit 68? Wo beginnen wir, das zu sehen, und wo hören wir auf? D. h., ist es das Jahr 68, oder ist es Ende 67? Beginnt es mit Benno Ohnesorg? Sehen wir uns an, was an den Hochschulen geschieht? Ist das das Thema? Oder – das wäre meine Gegenthese, die ich im Film sehr breit gespiegelt sehe – geht es nicht viel stärker darum, dass auf unterschiedlichsten gesellschaftlichen Ebenen eine Auseinandersetzung und auch ein Bruch mit der Vergangenheit stattfanden? Ging es nicht viel stärker um ein Lebensgefühl, um einen Ausbruch, um neue Musik, um neue Lebensentwürfe, um freie Liebe, um ein neues Miteinander, um die Sehnsucht von Jugendlichen, in die Ferne zu reisen, die Welt zu entdecken? Das, was da an Lebensgefühl spürbar war, das ist ja in viel mehr Protagonisten vorhanden. Und die liefern, so gesehen, auch ihren Beitrag zu 68. Das ist dann eben nicht nur Hella Giovannini. Dann ist es genauso ein junges Mädchen und die Frage der Heimerziehung, die ja gerade für die 68er ein ganz wichtiger Komplex war, wo autoritäre Strukturen so dramatisch vorgeführt werden. Und dann zu erleben, wie ein junges Mädchen wie Rena Sander-Lahr sich danach sehnt, mit den Gammlern an der Gedächtniskirche zu sitzen, und was diese Musik ihr bedeutet! Zu erleben, wie sie dafür eingesperrt wird, und was es für sie bedeutet, in diesem Heim verwaltet zu werden! Dann: die Bedeutung der Kirche, die damals ja noch eine ganz andere war! Wenn das geschildert wird von jemandem wie Herbert Moizisch, dann spüre ich sehr viel von dem, was 68 heute noch in der Retrospektive ausmacht. Und junge Leute, die sich heute begeistern für 68, interessieren sich ganz zuletzt für verquaste Flugblätter sondern viel stärker doch für die Musik dieser Zeit, für die Mode dieser Zeit, für das Gefühl von Aufbruch und Phantasie und Rebellion. Das sind doch die Chiffren, die nachwirken. Und wenn man ganz ehrlich ist, dann stimmt das sogar für die Hauptprotagonisten dieser Zeit. Diese Ausdrucksformen waren mindestens so wichtig wie die politische Theorie, die sich ja am Ende doch sehr dünn ausnimmt, wenn es um die Frage des Gesellschaftsentwurfs und dessen geht, was denn gewollt war. Ausnehmend waren doch die Frage des Miteinanders und das Ausprobierens neuer Wohn- und Lebensformen. Und dies würde – ich kenne sie ja ganz gut – selbst jemand wie Daniel Cohn-Bendit oder Joschka Fischer unterschreiben, dass das min-

destens ebenbürtig war. Dieser Teil, glaube ich, wird in der Reihe sehr gut gespiegelt; und mit dem setzten sich viel größere Kreise der Bevölkerung auseinander – bis hin zu jemandem wie Frau Burkhard in Wiesbaden. Die sagt: ‚Ich war ja mit den Studenten auf der Straßen. Ich habe doch auch Janis Joplin gehört.‘ Das sind die Punkte der Identifikation gewesen; viel, viel mehr als die Punkte, die wirklich um Hochschule und um Aufbruch und neue gesellschaftlichen Phantasien ...

Hafner: ... um Hochschulgesetz oder so gingen. Lange Haare und Wohngemeinschaften – das war das, was unsere Väter irritiert hat und unsere Mütter. Daran sind die verzweifelt, aber nicht an der Reform des Hochschulgesetzes.

Heller: Sie haben sicherlich zahlreiche Reaktionen bekommen und sie auch ausgewertet. Wie ist Ihre Einschätzung dieser Rückmeldungen? Überwiegt beim Publikum die Erfahrung des Wiedererkennens der eigenen Vergangenheit? Oder enthüllten sich ihm neue, überraschende Aspekte, etwa der Art: „So habe ich das bislang noch nicht gesehen“?

Hafner: Die Protagonisten selbst sagen, als sie davon gehört, dass sie da mitmachen könnten und sie dann den Aufruf ausgefüllt hatten, dass sie zu Hause heftig diskutiert und in Erinnerungen gekramt hätten. Sie haben Fotoalben rausgesucht, haben sich mit dieser Zeit plötzlich wieder beschäftigt. Das ging allen Beteiligten so, die aus dieser Zeit stammten – jedenfalls auch denen aus dem Redaktionsgremium: Es hat ganz viel Erinnerungen freigelegt, die man nicht mehr so hatte.

Es waren die simplen Sachen, die ‚vererdeten‘ Sachen, nicht die Politik. Der erste Spanienurlaub. Wie kam man da zurück? Solche Sachen. Das haben uns alle Protagonisten erzählt, das hat ganz viel in den Familien ausgelöst. „Ach Papa, erzähl doch mal, wie das war!“ Und so war das bei den Zuschauern auch; jedenfalls in den E-Mails und Anrufen, die wir bekommen haben, war es genau dies. Wir haben den Zuschauern die Möglichkeit gegeben, in eine Vergangenheit einzutauchen und mal zu schauen: „Was stimmt mit meinen Erinnerungen überein aus dieser Zeit?“ Da sind ganz viele Details in einem selbst wieder aktiviert worden.

Schapira: Eigentlich ist es ja ein Anspruch, der fast nicht einzulösen ist. Schon der Titel UNSERE 60ER JAHRE stellt ein Kollektiv her, das es so ja gar nicht gibt. Weil die 60er Jahre von Frau Giovannini völlig andere 60er Jahre sind als die von Herrn Meier oder auch als die von Frau Jacobi. Eigentlich wird da eine Gemeinsamkeit behauptet, die so gar nicht stattfinden kann; und trotzdem – das war das Verblüffende – hat sie funktioniert. Tatsächlich haben nicht nur die Protagonisten, mit denen wir die Filme ja vorher geschaut haben, die sie also vorher kannten und Gelegenheit gehabt haben, darüber zu reden, sondern auch die Zuschauer überall Aspekte der Identifikation gefunden und sind in einen Gesprächsrahmen gekommen, der ihnen gut gefallen hat. Das ist das eine.

Das andere war, dass wir auch heftige Abwehrreaktionen bekommen haben – aus der DDR. Da ging es eher in die Richtung, dass die DDR verunglimpft worden wäre, dass sie zu negativ dargestellt worden wäre – ohne es in jedem Einzelfall genau zu wissen, würde ich diese Zuschauer als ehemalige SED-Funktionäre verorten; das war aus

einigen Zuschriften klar erkennbar. Die hatten das Gefühl, dass ihr Erbe verunglimpft würde. Ich kann das nicht nachvollziehen; denn ich glaube, jemand wie Frau Kage ist ausgesprochen typisch für einen bestimmten Ausschnitt. Aber es stimmt, wir haben niemanden drin, der die DDR wirklich begeistert vertreten und gesagt hätte: „Das ist genau das System gewesen und da war meine Hoffnung mit verbunden; das ist brüchig und das war von vornherein ein großes Problem.“ Unmöglich auch jemanden zu finden, der sich positiv zu seinem Leben in der DDR damals äußern wollte. Sie finden viel mehr Menschen, die eine Leidensgeschichte in diesem System zu erzählen haben; was nicht zwingend heißt, dass die Mehrheit Leidensgeschichten hatten. Aber die, die andere hatten, wollten damit nicht vor die Kamera gehen. Also, das war schwierig. Aber auch da, denke ich, ist es am Ende gelungen, ein differenzierteres Bild zu haben. Und es gab eine Gruppe mit einem Anteil von jüngeren Leuten, der erfreulich hoch war, die gesagt haben: „Jetzt verstehen wir viel mehr.“ Also gerade dieser ‚unpolitische‘ und ‚untheoretische‘ Ansatz hat, glaube ich, auch jüngeren Leuten die Chance eröffnet, nachfühlen zu können, weil da die Identifikation so einfach ist. Sich für Musik zu begeistern und gegen Eltern zu rebellieren – das ist etwas, was ja auch heute jungen Leuten leicht gelingt, sich das vorzustellen. Und insofern ist das, was scheinbar, als wir bei der anderen Frage darüber sprachen, ‚unpolitisch‘ daherkommt, auf subtile Weise viel politischer, als man es zunächst so wahrnimmt.

Heller: Sie haben sicherlich darüber nachgedacht, dieses Projekt fortzuschreiben.

Schapira: ... würden wir gerne. Es ist eine Frage der Finanzierung. So ein Projekt ist sehr teuer.

Hafner: Aber schön wäre es, denn die 70er Jahre haben auch ganz viele wunderbare Facetten. Aber ob uns das gelingt, ist in der Tat eine Frage. Bekommen wir noch einmal so viele Anstalten zusammen? Das ist auch eine Frage des Geldes. Müssen wir es vielleicht in kleineren Portionen machen? Sind sechs Folgen vielleicht zu lang? Aber dann höre ich: „Da fehlt das, da fehlt jenes.“ Vollständig wird es nie. Man kann natürlich sich vier Folgen vorstellen, man kann sich auch zwei Folgen vorstellen. Also da sind wir noch am Überlegen. Ich persönlich finde die 70er Jahre fast noch spannender, also vom Gefühl dieser Zeit, als die 60er Jahre.

Heller: Ich würde es Ihnen und uns wünschen, dass Sie ein solches Fortsetzung realisieren – zumal nach dieser wirklich beeindruckenden Reihe über die 60er Jahre. Ich danke Ihnen für das Gespräch.

Die Fernsehreihe

UNSERE 60ER JAHRE. WIE WIR WURDEN, WAS WIR SIND. ARD: montags 21 Uhr. Folge 1: MUTTERLIEBE (12.11.2007), Folge 2: HEIMATLAND (19.11.2007), Folge 3: WENDEPUNKTE (26.11.2007), Folge 4: BEATFIEBER (3.12.2007), Folge 5: REBELLION (10.12.2007), Folge 6: UMBRUCH (17.12.2007).

Regie: Michael Wulfes; Montage: Wolfgang Grimmeisen; Kamera: Volker Tittel, Axel Schnepapat; Text: Volker Heise, Michael Wulfes; Sprecher: Axel Milberg; Historische Recherche: Mareike Leuchte; Archivrecherche: Monika Preischl, Karin

Fritzsche; Casting: Uschi Eitner, Kai Nicola Werner, Kathrin Ähnlich; Musik: Jan Tilman Schade, Hans Rohe, Vladimir Miller; Ton: Silvio Reichenbach, Oliver Lumpe; Produktionsleitung: Tassilo Aschauer (zero one film), Gerhard Hehrlein (HR); Produzent: Thomas Kufus; Redaktion: Meggy Steffens (BR), Georg M. Hafner (HR), Katja Wildermuth (MDR), Barbara Denz (NDR), Margit Schedler (Phoenix), Rolf Bergmann (RBB), Marie-Elisabeth Denzer (SR), Gerolf Karwath (SWR), Beate Schlanstein (WDR); Redaktionelle Federführung: Esther Schapira (HR).¹

1 Siehe: <http://www.daserste.de/60erjahre/> (Zugriff 29.5.08).