

Anne Barnert

Anamnesen der DDR. Hans Wintgens Dokumentarfilme zwischen 1977 und 1987

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21531>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Barnert, Anne: Anamnesen der DDR. Hans Wintgens Dokumentarfilme zwischen 1977 und 1987. In: *Filmblatt*. Filmblatt 60, Jg. 21 (2016), Nr. 1, S. 84–95. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21531>.

Nutzungsbedingungen:

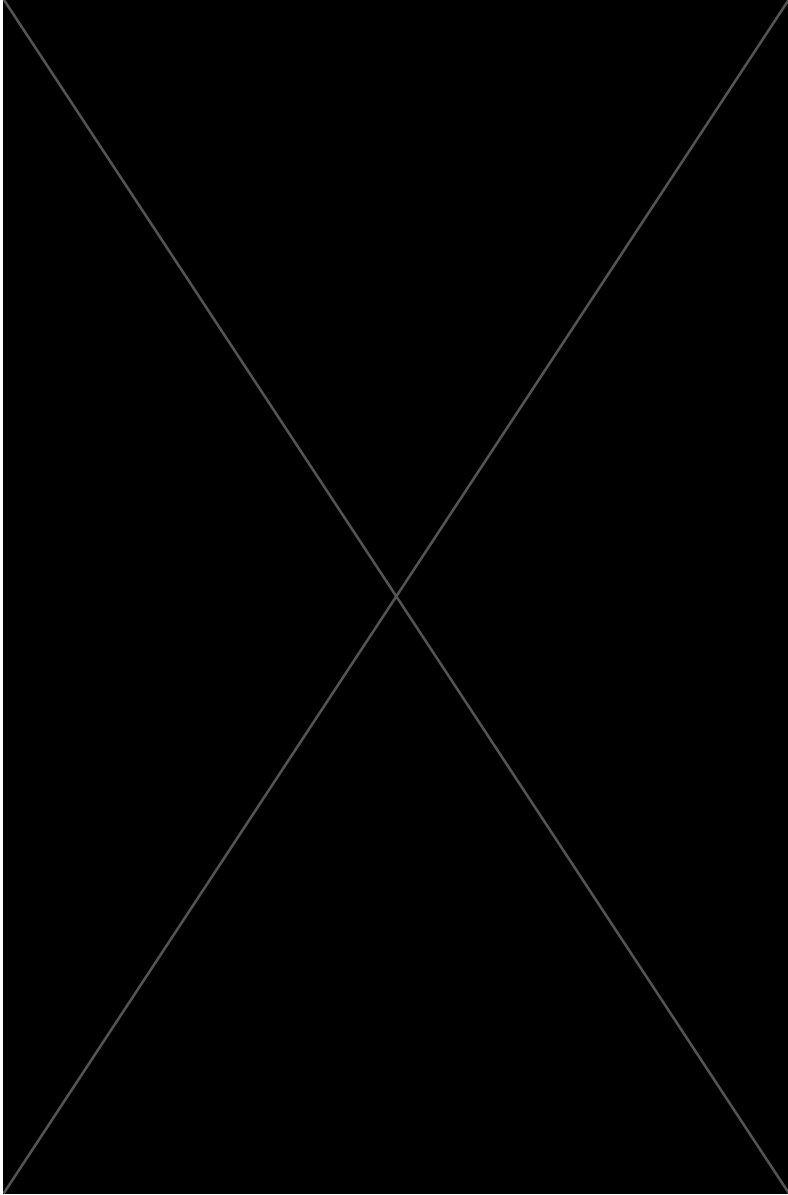
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



Szenenbilder aus OSTBAHNHOF (Abb. 1–4), GESCHIEDEN (Abb. 5–6) und FRANK (Abb. 7–8)

Anne Barnert

Anamnesen der DDR

Hans Wintgens Dokumentarfilme zwischen 1977 und 1987

FilmDokument 177, 1. Oktober 2015

Bis heute wird der Kanon des DDR-Films von den vergangenen kulturpolitischen Interventionen geprägt. Zu den langfristigen Zensurfolgen gehört, dass der Dokumentarfilmregisseur Hans Wintgen bis heute unbekannt geblieben ist. In den 1980er Jahren hingegen galt er seiner Generation der Filmstudenten als zukünftiger „Genius des DDR-Dokumentarfilms“¹ – eine Einschätzung, zu der jedoch nur Insider gelangen konnten. Trotz seiner Anstellung am DEFA-Studio für Dokumentarfilme (1981–1991) unterlag er de facto einem Berufsverbot: Die wenigen Filme, die Wintgen drehen konnte, wurden nicht abgenommen oder wurden nicht gezeigt. Seine Filmvorschläge wurden abgelehnt, Aufführungen, Rezensionen, Delegierungen zu Festivals oder der Verkauf ins Ausland nicht zugelassen. Daher konnte ihn weder das internationale noch das DDR-Publikum als Filmregisseur kennenlernen.

Hingehen, wo es weh tut. Man könnte sich fragen, was das Provozierende an Hans Wintgens Filmen gewesen ist. Denn eigentlich sind es stille, zurückhaltende Filme. Sie sind von einem Interesse am DDR-Alltag und an scheinbar gewöhnlichen Biografien geprägt, an Außenseitern, die aus dem Netz des gesellschaftlichen Miteinanders gefallen sind. Ob es sich um nicht-realisierte Filmprojekte zu Themen wie Suizid, Adoption oder Krebserkrankung handelte oder um realisierte Filme über Alkoholismus, Jugendstrafvollzug, die hohen Scheidungszahlen in der DDR, den Umgang mit Sterben und Tod oder die Frage, ob Kinder so reglementiert aufwachsen sollten, wie es in Wintgens Kindergartenfilm zu sehen ist – all das waren unbequeme, ungeliebte oder auch unerwünschte Themen, nicht selten Tabus.²

¹ So der Kameramann Peter Badel im Gespräch mit der Autorin am 27.2.2015. Badel weist auch darauf hin, dass Thomas Heise und Helke Misselwitz damals noch „eine ungebrochene Zielsetzung in Richtung Spielfilm planten und erst unter den jeweiligen Umständen [...] zu den bedeutenden Dokumentaristen wurden, die sie heute sind.“ (E-Mail an die Autorin vom 6.4.2016).

² Vgl. zu Wintgens Film *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* (1985): Anne Barnert: *Staatliche Filmdokumentation. Geschichte und Idee einer Filmproduktion für die Zukunft*. In: Anne Barnert (Hg.): *Filme für die Zukunft. Die Staatliche Filmdokumentation am Filmarchiv der DDR*. Berlin 2015, S. 29–157, hier S. 122–125.

Dennoch geht es in seinen Filmen nicht um unmittelbare Sozial- und Gesellschaftskritik. Die Filme des ausgebildeten Psychologen und Rehabilitationspädagogen zielen nicht auf ‚Diagnose‘ und noch weniger auf ‚Therapie‘. Sie können vielmehr als ‚Anamnesen‘ der DDR-Gesellschaft bezeichnet werden. Als solche wären sie eher Erhebungen zu einem Problem, das als ‚Krankheit‘ vage bereits erkannt ist und das als individuelle Leidensgeschichte auch erzählt werden kann – das durch detaillierte Befragung und ausführliche Beobachtung als allgemeine Erscheinung aber erst fassbar gemacht werden muss.

Um dafür Raum zu schaffen, konzentriert sich Wintgen auf den Selbstaussdruck seiner Protagonisten in der Sprache. Im „eigenen sprachlichen Bild“, schreibt er in seiner Diplomarbeit 1981, solle deren Persönlichkeit sichtbar werden.³ Film wird daher von Wintgen auf seine elementaren Mittel zurückgeführt. Kontraste und Effekte, Kommentar und Musik fehlen. Häufig sind dagegen lange Einstellungen, wenig Schnitte und eine verlangsamt agierende oder auch festgestellte Kamera. Möglicherweise liegt in dieser Ästhetik – neben den herausfordernden, schwierigen Themen – ein Grund dafür, dass Wintgens Filme so provozierend wirkten: Sie fragen keine bekannten ‚Wahrheiten‘ ab, sondern sie setzen auf die langwierige und vielschichtige „Wahrheit einer Begegnung“ (Bill Nichols), die vor der Kamera stattfinden kann, aber nicht muss.⁴

Hans Wintgens *OSTBAHNHOF* (DDR 1977), *GESCHIEDEN* (DDR 1986) und *FRANK* (DDR 1990) bezeichnen drei sehr unterschiedliche Zeitpunkte in seinem Filmwerk: 1977 eine erste Filmübung des Regiestudenten, 1986 der gescheiterte Versuch, einen Kompromiss mit der Zensur auszuhandeln, 1990 der Film, den er schon immer hatte drehen wollen. Nach einem Studium der Psychologie und Rehabilitationspädagogik hatte Wintgen an der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR in Potsdam-Babelsberg Regie studiert (1977–1981). Dieses zweite Studium endete mit einem Eklat um seinen Diplomfilm *JOHANNA JUST* (1981). Die Hochschulleitung verlangte Änderungen, die Wintgen ablehnte. Nur aufgrund der Fürsprache Konrad Wolfs erhielt er sein Regie-Diplom ein Jahr verspätet, doch noch: Die Urkunde wurde ihm an einer Bushaltestelle überreicht, denn eine Erlaubnis, die Filmhochschule zu betreten, die im Grenzgebiet zu West-Berlin lag, besaß er zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr.

Die an der Hochschule entstandene Filmübung *OSTBAHNHOF* ist einer der frühesten Filme Wintgens. Entsprechend der Aufgabenstellung drehte er ohne Ton. Aus seinen Beobachtungen von wartenden und sich verabschiedenden Menschen auf dem Berliner Ostbahnhof wurde eine Detailstudie zu Gesten, Mimiken und Verhaltensweisen. Die Aufnahmen intensivieren sich über acht Minuten hinweg, bis

³ Hans Wintgen: *Die Sprache im Dokumentarfilm – dargestellt am Beispiel des Porträtfilms „Martha“ von Jürgen Böttcher und des filmischen Essays „Das weite Feld“ von Volker Koepp.* hff-Diplomarbeit, Fachrichtung Regie, 1.7.1981, Berlin-Potsdam, S. 15.

⁴ Bill Nichols spricht von „the truth of an encounter“ in ders.: *Introduction to Documentary*. 2. Auflage. Bloomington 2010, S. 184.

zu einer Reihe von Einstellungen, in denen Menschen in direktem Blickkontakt mit der Kamera stehen, diese nicht nur fixieren, sondern auf sie auch reagieren. Die wechselnden Rollen, die sich dabei zwischen denen vor und denen hinter der Kamera ergeben, zeigen etwas von dem, was auch späteren Filmen Wintgens zu eigen sein wird – die Frage, wie Film, vermittelt durch die Kamera, Menschen nahekommen kann, und welche Haltung der Filmemacher dazu einnehmen sollte.

Verzögerte Informationsvergabe. Das Ziel, Menschen zu zeigen, wie sie ‚wirklich‘ sind, prägt auch *GESCHIEDEN* von 1986. Der 22-minütige Film porträtiert eine alleinstehende Frau mit zwei Kindern und besteht aus einem Vorspann, drei szenischen Einschüben und vier Gesprächen. Von diesen Gesprächen führte Wintgen zwei längere mit der Mutter – seiner wichtigsten Gesprächspartnerin im Film – und zwei kürzere mit dem Vater und dem älteren Kind. Zwischen die Interviews setzte er drei kurze Szenen, die er als „Beobachtungen“ verstand, die „sinnlich erlebte Erfahrungen“ abbilden:⁵ eine Verabschiedung vom Vater, die Vorbereitung einer Mahlzeit ohne ihn, die neue Familie des Vaters. Eine besondere Rolle spielt eine weitere Szene, die zugleich der Vorspann ist und eine charakteristische Vorgehensweise Wintgens verdeutlicht: *GESCHIEDEN* beginnt mit dem anscheinend harmonischen Bild dreier spielender Kinder, Vater und Mutter sitzen auf dem Sofa. Dass diese Familie dennoch „unvollständig“ ist – so der von Wintgen kritisierte, juristische Sprachgebrauch⁶ – erschließt sich dem Zuschauer erst nach und nach.

Diese Methode der hinausgezögerten Informationsvergabe, mit deren Hilfe schnelle Schlussfolgerungen, Urteile und Vorurteile durchkreuzt werden, ist auch für andere Filme Wintgens prägend. Aus seiner gesamten Filmarbeit spricht die Hoffnung, dass mit Hilfe des Films Fähigkeiten und Kenntnisse vermittelt werden könnten, die ‚wahrer‘ sind als die bestehenden Vorurteile – ob es sich um Geschiedene handelt, Alkoholranke oder Strafgefangene. Hans Wintgen selbst hat seine Vorgehensweise einmal so beschrieben: „Wir sind eigentlich nicht [dorthin] gegangen, um vordergründig irgendwelche Vorurteile bestätigt zu finden, sondern waren wirklich neugierig darauf, was wir vorfinden. Wir haben uns ganz stark zurückgenommen, wir haben beobachtet, haben auch nicht in irgendeiner Weise eingegriffen, und es sind lange, lange Beobachtungen, lange Einstellungen. Es ist alles unkommentiert, nur Originalton.“⁷ Man begegnet in dieser

⁵ Hans Wintgen: Führungslinie *Geschieden* (AT), o. D., S. 7. Unterlagen im Privatbesitz Hans Wintgens.

⁶ Wintgen nutzte bei seinen Vorbereitungen zum Film die seit 1968 in mehreren Auflagen erschienene und aktualisierte Publikation *Kinder im Ehekonflikt* der Juristin Linda Ansorg (Berlin-Ost 1983) und bezog sich auf sie in seinen Konzeptionen zum Film.

⁷ Deutscher Bundestag (Hg): *1. Öffentliche Anhörung zu dem Thema: „Erziehung zur sozialistischen Persönlichkeit“*. Bonn 1993 (Sitzung der Enquete-Kommission *Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland* des Deutschen Bundestages, 31), S. 110.

Selbstbeschreibung einem Interesse für das Vage und Unsichtbare, das im sozialen Alltag aber dennoch wirkungsvoll ist. In GESCHIEDEN sind es vor allem die szenischen Einschübe, die das in den Gesprächen Angedeutete zusammenzufassen, es atmosphärisch verdichten und ergänzen.

Ein früher Filmentwurf mit dem Titel „Wir sind geschieden“ lag schon im November 1982 vor. Zu dieser Zeit arbeitete Wintgen seit einem Jahr beim DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Produktionsgruppe „Kinder- und Jugendfilm“. Sein Debüt über einen Berliner Kindergarten wurde nicht abgenommen und galt seitdem als verboten. Auch sein nächstes Thema „Scheidung“ stieß auf Schwierigkeiten. „Wir sind geschieden“ war als Film über Vorurteile geplant, mit denen Scheidungskinder kämpften, „ein Dokumentarfilm für Kinder über das Auseinandergehen einer Familie aus der Sicht des Kindes“.⁸ Unter den zuschauenden Kindern sollte bei den einen Verständnis geweckt werden; die anderen sollten Trost und Hilfe erhalten. Ziel des Filmes war es, eine eigentlich unbegreifliche Situation begreiflich zu machen und zu zeigen, dass ein guter, neuer Anfang möglich ist.⁹

Dies ist eine stark empathische, im Kern therapeutische Motivation. Auch an der Sicht des Sozialpädagogen Wintgen auf die Rolle der Erwachsenen im Film, besonders der Mutter, zeigt sich dieses Selbstverständnis: „Es ist nicht unsere Absicht, sie aus- oder abzufragen. Frau B. [...] wird bestimmen, was sie für mitteilenswert hält, was ihre Situation beschreibt, was ihr Leben charakterisiert. Hier liegt ihr Motiv, mit uns gemeinsam diesen Film zu realisieren: anderen ihre Erfahrungen mitzuteilen [...], vielleicht ein kleinwenig Lebenshilfe anzubieten.“¹⁰

Der letztlich realisierte Film GESCHIEDEN stellt eine stark gekürzte Zensurfassung dar. Wintgen selbst hat ihn als ein „eigentlich unverständliches Rudiment“ bezeichnet.¹¹ Es ist das einzige Mal, dass er Zensureingriffen zustimmte, um einen seiner Filme doch einmal in der Öffentlichkeit zu sehen. Im „Jahresbericht 1987“ des Dokumentarfilmstudios ist dennoch zu lesen, GESCHIEDEN erfülle die in den Film gesetzten Erwartungen nicht und stelle nur eine „Kompromissvariante“ dar.¹² Dass der Film in der Planabrechnung des DEFA-Studios als Kompromiss galt, zeigt, dass sich Wintgen gegenüber der Zensur längst nicht auf alle Forderungen eingelassen hatte: Als immer weitere Veränderungen gefordert wurden, teilte er dem Direktor des Dokumentarfilmstudios Ende 1985 schließlich mit, dass ihm weitere Kürzungen und Umstellungen nicht mehr möglich seien. Alles andere sei „Substanzverlust“; er trage auch eine Verantwortung für die in seinem Film

⁸ Hans Wintgen: Exposé *Wir sind geschieden* (AT), 9.11.1982, S. 1. Privatbesitz Wintgen.

⁹ Ebd., S. 2.

¹⁰ Wintgen: Führungslinie, S. 7.

¹¹ Gespräch Wintgen mit der Autorin, 3.9.2015. An den bisher veröffentlichten Filmfassungen ist nicht ersichtlich, dass wesentliche Teile des Films fehlen.

¹² *Jahresanalyse des VEB DEFA-Studios für Dokumentarfilme. Produktionsjahr 1986*, Februar 1987. Bundesarchiv Berlin, DR 1 / 4716, S. 13.

Porträtierten.¹³ Gerade dieser einzige seiner Filme, bei dem Wintgen Zensureingriffen zugestimmt hatte, wurde nun zum Anlass für das DEFA-Studio, ihn nur noch als Regieassistenten einzusetzen. Grund dafür, so wurde ihm mitgeteilt, sei seine „mangelnde Bereitschaft, Ratschläge anzunehmen“¹⁴ – Zensurhinweise zu berücksichtigten.

Was war es, was in diesem Film über Partnerschaft, Ehe und Scheidung, über die Rollenverteilung der Geschlechter und über Auswirkungen dieser Konstellation auf die betroffenen Kinder nicht thematisiert werden sollte? Schon vor Beginn der Dreharbeiten war es nicht möglich gewesen, das Ende einer Ehe in Uneinigkeit oder die juristischen Aspekte einer Scheidung zu erzählen – allein der Begriff „Rechtsanwalt“ durfte nicht verwendet werden.¹⁵

Beim Blick auf die weitere Zensur des Films fällt auf, dass sie auf all jenes zielte, was Brüche und Konflikte innerhalb des kollektiven Gesellschaftsverständnisses andeutete: die Möglichkeit, „Haß“¹⁶ gegenüber dem ehemaligen Partner zu empfinden, die Möglichkeit von Gewalt gegenüber Kindern, die Möglichkeit, dass der Getrenntlebende sein Interesse an den Kindern verlieren könnte. Auch individuelle Eigenheiten oder die einsamen Seiten eines Alltags, der allein bewältigt werden muss, wurden eingeebnet.¹⁷ Einsamkeit etwa verdichtete sich in einer von der Zensur herausgeschnittenen Szene, die für Wintgen zentrale Bedeutung besessen hatte: Die alleinstehende Mutter übte hier auf einem leeren Parkplatz und vor tristem Hintergrund mit ihrem jüngeren Kind Fahrradfahren.¹⁸ Einsamkeit war in dieser Szene zu einer jener „sinnlich erlebten Erfahrungen“ geworden, wie Wintgen sie für seine Filme suchte.

Immer wieder klagte die Leitung des DEFA-Studios für Dokumentarfilme über einen Mangel an Kurzfilmen. Auch Wintgen hatte im Juli 1985 einen Produktionsauftrag für einen kurzen Film mit einer Länge von 500 Metern erhalten.¹⁹ Wie viele seiner Kollegen legte er schließlich einen weitaus längeren Film vor. An welchen Stellen des ursprünglich fast 1.200 Meter langen Filmes die Forderungen des Zensors ansetzten, lässt allerdings weit mehr erkennen als das vorsichtige Anpassen eines überlang gewordenen Films an die Erfordernisse des Kino- und Fernsehensatzes: Robert Michel, Stellvertretender Studiodirektor für thematische

¹³ Brief Hans Wintgen an Heinz Rüsich, Direktor des DEFA-Studios für Dokumentarfilme, 10.10.1985. Privatbesitz Wintgen.

¹⁴ DEFA-Leistungseinschätzung [Hans Goldschmidt, Produktionsgruppenleiter], 15.1.1986. Privatbesitz Wintgen.

¹⁵ Gespräch Wintgen mit der Autorin, 29.9.2015.

¹⁶ Transkription der Langfassung, S. 3, o. D. Privatbesitz Wintgen.

¹⁷ Laut Zensureinträgen in der Transkription der Langfassung.

¹⁸ Gespräch Wintgen mit der Autorin, 29.9.2015.

¹⁹ Gerhard Radam, Produktionsgruppenleiter „Kinderfilm“: Produktionsauftrag Nr. 24/85, 2.7.1985. Privatbesitz Wintgen.

Filmproduktion, trug seine Forderungen in die Transkription des Filmes ein, wo gekürzt oder umgestellt werden sollte. Die Transkription mit Michels Anmerkungen ist überliefert, so dass es möglich ist, hier die Arbeit der Zensur nachzuvollziehen: Aus einer Dokumentation, die ein Film über und für Kinder hatte werden sollen, wurde ein Film für Erwachsene, dessen neues Hauptthema lautete: Eine geschiedene Frau muss einen neuen Mann finden, sonst scheint ihr Leben, ihre Familie unvollständig. Die Rolle des geschiedenen Mannes wurde dagegen aufgewertet und von Negativem entlastet.

Ein Effekt der Eingriffe war überdies, dass GESCHIEDEN nur noch wenig von den Themen geprägt wurde, die die geschiedene Frau selbst beschäftigt hatten. Frau B. hatte sich an dem Film beteiligt, um Zuschauern in einer ähnlichen Situation ihre Erfahrungen als „Lebenshilfe“ weiterzugeben. Der Transkription der Langfassung ist zu entnehmen, dass ihre Themen vorwiegend die Vorurteile betrafen, denen sie und ihre Kinder im Alltag ausgesetzt waren: Sie erzählt von falschem Mitleid, von den Mutmaßungen anderer, ihren Kindern fehle es an männlicher Autorität und „straffer Hand“, oder davon, dass deren gelegentliches „aus der Rolle-Fallen“ weniger toleriert werde als bei anderen Kindern.²⁰ Im Geflecht des Filmes aus unterschiedlichen Wahrnehmungen, Empfindungen und Motivationen deutet sich zudem an, dass die Vorurteile nicht ohne Wirkung blieben: Mehrmals wird von ihr die Angst thematisiert, die Kinder könnten ihr „entgleiten“.²¹ Sie bezieht sich dabei auf Maßstäbe ihrer Zeit, die heute kein Kind mehr zu einem ‚Problemkind‘ machen würden – etwa, wenn im Film die enge Bindung eines Kindes an die Mutter als ‚Problem‘ mit scheinbar weitreichenden sozialen Folgen thematisiert wird. Insgesamt ergab die zensierte Fassung einen Film, der quer zu den ursprünglichen Intentionen von Regisseur und Interviewpartnerin stand.

Nicht alles Störende konnte dem Film entnommen, nicht alles dem Regisseur abgerungen werden. Wichtige Aussagen des Filmes blieben trotz der Zensur und manche auch gerade wegen ihr erhalten: Direkt und indirekt bilden sich darin Werte und Einstellungen sowie deren Wandel in der DDR-Gesellschaft der 1980er Jahre ab. Die Zensureingriffe Robert Michels reflektieren den Blick eines zeitgenössischen außenstehenden Beobachters, der den erwünschten Idealfall einer konfliktfreien, sozialistischen Ehescheidung sowie das Ziel eines ‚publikumswirksamen Filmes‘ vor Augen hat. Auch im Ratgeber der Juristin Linda Ansorg, den Wintgen bei seinen Vorbereitungen auf den Film genutzt hatte, war Scheidung als „Teilprozess der Herausbildung sozialistischer Beziehungen“²² definiert worden, hier jedoch als umfassender „Prozess des Umdenkens“ aller sozialen Beziehungen: „Ja, die gesamte Öffentlichkeit lernt begreifen, dass die alten,

²⁰ Transkription, S. 8.

²¹ Ebd., S. 11.

²² Ansorg: *Kinder im Ehekonflikt*, S. 88.

einfachen Formeln nicht mehr gelten.“²³ Die von Ansorg „revolutionär“ verstandenen Veränderungen²⁴ – die ja tatsächlich stattfanden und bei weitem nicht nur die DDR betrafen – bildeten sich auch in GESCHIEDEN ab. So kommt es zu dem unerwarteten Befund, dass die Zensur gegen die Darstellung der ideologisch eigentlich erwünschten, gesellschaftlichen Wandlungen arbeitete und eher die hergebrachten Rollenklischees zu betonen und herauszuarbeiten suchte.

Dokument einer Begegnung. Wie GESCHIEDEN ist auch FRANK (1990) von der Hoffnung motiviert, Film könne soziale Realität vermitteln und Vorurteile entkräften. Wieder geht es um eine gesellschaftliche Gruppe, die dem ‚Normalfall‘ nicht entspricht und die sich mit den Voreingenommenheiten ihrer Umwelt auseinandersetzen muss. Der Film porträtiert einen 22jährigen Mann im Strafvollzug des Gefängnisses Rummelsburg in Berlin-Lichtenberg kurz vor seiner vorzeitigen Entlassung im Februar 1990. Der im Kinderheim aufgewachsene Frank sitzt wegen kleinerer Diebstähle und sogenannter „asozialer Lebensweise“ ein. Damit gehörte er in der DDR einer sozialen Gruppe an, die nicht nur den allgemeinen Vorurteilen, sondern auch gezielten staatlichen Repressionen ausgesetzt war.²⁵ Entsprechend betrug Franks Strafmaß hohe – oder eben zu hohe – viereinhalb Jahre. Hans Wintgen als Regisseur übernimmt hier wiederum Funktionen, die der Rolle eines Therapeuten ähneln. Seine Beziehung zu Frank erscheint von Vertrauen geprägt – auch wenn das Gefälle groß ist zwischen der Souveränität des Filmemachers einerseits, der frei und der Institution Gefängnis nicht unterstellt und zudem mit der Macht der Kamera ausgestattet ist, und andererseits Frank, der nach zweieinhalb Jahren Strafvollzug deutliche Anzeichen von Verunsicherung und Gehemtheit zeigt.²⁶

Der Zugang zu Franks Innenwelt, der Wintgen in den Gesprächen gelingt, ist außergewöhnlich und das vom Film vermittelte Verständnis für den jungen Strafgefangenen tatsächlich dazu geeignet, mögliche Ängste und Vorurteile des Zuschauers abzumildern. Im Film ist spürbar, dass Wintgen mit der Problematik des Strafvollzugs vertraut war: Für seine Filmarbeit konnte er auf Erfahrungen zurückgreifen, die er während der 1980er Jahre in der Straffälligenhilfe der evangelischen Kirche gesammelt hatte. In seinen privaten Unterlagen vermischen sich Informationen zur DDR-Rechtsprechung, sozialpädagogische Erläuterungen, Adresslisten und seelsorgerische Hilfestellungen mit Konzeptions- und Produktionspapieren zum Filmprojekt. Teil dieses vermischten Konvoluts ist eine Handreichung der evangelischen Kirche für den Umgang mit Strafgefangenen, in der

²³ Ebd., S. 42. In der Erstausgabe von 1968 werden diese Wandlungen noch wesentlich deutlicher formuliert und als „gesetzmäßige“ historische Entwicklung bezeichnet.

²⁴ Ebd., S. 90.

²⁵ Vgl. Joachim Windmüller: *Ohne Zwang kann der Humanismus nicht existieren ... – „Asoziale“ in der DDR.* Frankfurt a.M. 2006.

²⁶ So Frank selbst im Film über die Folgen seiner Haft.

es unter anderem heißt: „Wir kennen nur unsere eigenen Ängste vor dem ‚Eingesperrtsein‘ und vor der erzwungenen Unselbständigkeit und der totalen Überwachung [...]. Wir müssen uns bei dieser Arbeit bewusst auch darüber im Klaren werden, welche Vorurteile und Gefühle wie Angst, Ekel, Abscheu, Neid und Aggressionen unser Handeln bestimmen.“²⁷

Aus diesem Gedanken einer nach beiden Seiten durchlässigen Wechselbeziehung zwischen der Situation des Strafgefangenen drinnen und der Situation des Zuschauers draußen entwickelt Wintgen eine filmische Perspektive, in der das Gefängnis keine ferne Gegenwelt ist, sondern Spiegel und Bestandteil der eigenen, täglich erlebten Realität. In einem Exposé mit dem Titel „Ohne Bewährung“ (1988) hebt er hervor, das Gefängnis sei ein „Ausschnitt unserer Wirklichkeit“ – allerdings einer, der „außerhalb unseres Bewusstseins“ liege.²⁸ Damit war ausgesprochen, dass der Strafvollzug zu den ausdrücklichen Tabuthemen des DDR-Films gehörte. Gerade Wintgen, der seit seinem Diplomfilm für die „mangelnde Bereitschaft Ratschläge anzunehmen“ bekannt war, hatte kaum Aussicht, dass ihm ein solches Filmprojekt übertragen werden würde. Im Dokumentarfilmstudio wurde der Film denn auch über Jahre hinweg verzögert und verschleppt.

Erst im Herbst 1989 war der Augenblick gekommen, den Film zu realisieren. Ein Vertrag Wintgens mit der DEFA-Gruppe „document“ im Dokumentarfilmstudio über eine Produktion mit dem Titel „Sozialarbeit“ kam im Januar 1990 zustande. Unter den neuen politischen Bedingungen verwandelte sich das Konzept dieses „Gefängnisfilms“ im ganz unmittelbaren Sinne in eine Reflexion über politische und gesellschaftliche Verhältnisse. Gegenüber dem Filmkonzept „Ohne Bewährung“ aus den Jahren zuvor, das allein von der „Bewährung“ Franks nach seiner Entlassung gehandelt hatte, war nun generell von „*unserer* Bewährungszeit“ die Rede²⁹ – jetzt müssten für die gesamte Gesellschaft Ansätze des Neuanfangs gefunden werden.

Allein dass im Gefängnis gedreht wurde, war ein Wendereignis. Der Filmdreh fand in einer Zeit der Unruhe unter den Gefangenen statt, einer Zeit der Arbeits- und Hungerstreiks, der Bildung von Gefangenenräten, die Lockerungen im Strafvollzug, die Herabsetzung von Haftstrafen oder die völlige Entlassung in die Freiheit forderten. Die Proteste in und vor den Gefängnissen setzten sich noch bis zur Wiedervereinigung fort.³⁰ Das Filmteam erlebte zusammen mit Frank, dass im Zellentrakt direkt neben ihm Mitglieder des SED-Politbüros inhaftiert wurden;

²⁷ Kircheninterner „Entwurf zum Arbeitspapier: Möglichkeiten einer Kirchgemeinde zur Begleitung Straftatlassener“, o. D., S. 2. Privatbesitz Wintgen.

²⁸ Hans Wintgen: Exposé *Ohne Bewährung*, 30.10.1988. Privatbesitz Wintgen.

²⁹ Hans Wintgen: Exposé *Sozialarbeit* (AT), 10.2.1990, S. 8. Hervorhebung im Original. Privatbesitz Wintgen.

³⁰ Vgl. Birger Dölling: *Strafvollzug zwischen Wende und Wiedervereinigung. Kriminalpolitik und Gefangenenprotest im letzten Jahr der DDR*. Berlin 2009.

die Gefangenen beobachteten sie mittels eines Spiegels beim Hofrundgang.³¹ War deren Inhaftierung möglich, dann schienen auch alle anderen Verhältnisse umkehrbar zu sein: Niemand habe mehr das Recht, in seiner wiedererlangten Freiheit herumzukommandieren, zitiert Wintgen einen Straftlassenen in einer Annotation zum Film vom Dezember 1989.³²

Die Entstehungszeit des Films ist eine Phase, in der sich feststehende Urteile als relativ erweisen, in der Gewohnheiten, Selbstverständlichkeiten und bisherige Zwänge ihre ‚Normalität‘ verlieren. Auch das Gefängnis als Spiegel und Bestandteil der Gesellschaft erhält nun neue Bedeutungen. Es wird zur Metapher, in der Drinnen und Draußen ineinander fallen und sich die Spannung des allgemeinen Zeitsprungs 1989/90 in Frank zu verdichten scheint: Frank, der mittlerweile eine Haftstrafe von über drei Jahren verbüßt und dessen Haftgrund nicht unmittelbar politisch erscheint, fällt zunächst nicht unter die Amnestien des Oktobers und Dezembers 1989. Sein Mauerfall kommt erst noch. Ihm stehen nach seiner Entlassung im Februar 1990 all diejenigen Erfahrungen noch bevor, die die anderen draußen gerade schon machen.

Ein Überläufer. FRANK ist ein DDR-Film und schon keiner mehr: „Glaubst Du, dass die Mauer Dich geprägt hat, dieser Blick, dieser ständige Blick aus dem Fenster?“, fragt Wintgen seinen Protagonisten, sich selbst und den Zuschauer. Mögliche Antworten darauf werden vom Film nur nach und nach gegeben – in eben jenem Verfahren der verzögerten Informationsvergabe, das schon bei GESCHIEDEN zu beobachten war. Auch in FRANK ist der Zuschauer aufgefordert, sich während einer Phase der Ungewissheit zunächst selbst zu orientieren und die Anwendung feststehender Kategorien wie „Geschieden“ oder „Strafgefangen“ aufzuschieben.

Diese Dramaturgie der verzögerten Informationsvergabe wird in FRANK beispielsweise dann deutlich, wenn grundlegende Daten zu den konkreten Haftumständen Franks erst am Schluss des Filmes gegeben werden. Die Zeitspanne, in der der Zuschauer erfährt, wofür Frank verurteilt wurde, ist damit bis zum spätestmöglichen Zeitpunkt ausgeweitet. Für solche Verzögerungen des letztendlichen Urteils werden auch zeitweise Fehldeutungen des Zuschauers in Kauf genommen. Eine bewusst kalkulierte Fehlinterpretation betrifft etwa die Wahrnehmung der vermeintlichen Mutter Franks. Deren emotionale Distanz und Unverständnis für ‚ihr Kind‘ werden im Film als Beunruhigung aufrechterhalten, bis Frank selbst die gescheiterte Adoption durch Karin thematisiert und sich herausstellt, dass die scheinbare Mutter eine Außenstehende wie der Zuschauer selber ist.

Wenn sich an Stellen wie diesen zeigt, dass alles anders sein kann, als es zunächst erscheint, stehen auch weitere Vorannahmen des Zuschauers in Frage. In GESCHIEDEN war diese filmische Arbeit an den Voreingenommenheiten und

³¹ Laut Hans Wintgen ist dies bewusst nicht aufgenommen worden. Gespräch mit der Autorin, 29.9.2015.

³² Hans Wintgen: Annotation „Sozialarbeit“, 20.12.1989. Privatbesitz Wintgen.

Vorurteilen eine gezielte Intervention des Regisseurs in die soziale Realität des Zuschauers gewesen. In FRANK dagegen scheint ein solcher, ‚therapeutischer‘ Standpunkt nicht mehr möglich zu sein. Eher klingt eine Identifikation mit dem vom Gefängnis gezeichneten Frank an, mit dessen Schicksal sich Selbstbefragung und Selbstvergewisserung der Filmemacher verbinden. Die Verzögerung wird zum Innehalten, um die politischen Veränderungen 1989/90 zu reflektieren. Alle – nicht nur Frank – seien nun „in eine gesellschaftliche Realität entlassen, von der jetzt niemand weiß, welche Form sie annimmt und wo er seinen Platz darin finden wird“, so Wintgen.³³

Der Schwerpunkt des Filmprojekts verschiebt sich hin zu einer Wahrnehmung gefährdeter gesellschaftlicher „Solidarität“, während die „wiedererlangte Freiheit“ in der Annotation des Dezembers 1989 aus dem Blickwinkel rückt. Im Februar 1990 überwiegt bereits die Skepsis, ob nicht nur der Strafgefangene, sondern ganze Teile der Gesellschaft nun *draußen* seien. In eben diesem Sinne präsentiert die DEFA im Frühsommer 1990 den Film auch der Öffentlichkeit: Anne Richter, Dramaturgin der Produktionsgruppe „document“, schreibt in ihrer Inhaltsangabe zum Film, dieser sei ein „Zeit-Bild von beängstigender Realität“.³⁴ Wintgens Gespräche mit Frank gingen deswegen „unter die Haut, weil sie nicht nur ihn, sondern so viele betreffen, die aus der Entmündigung entlassen werden“ – FRANK sei eine „traurige und appellierende Metapher für unser Land im Frühjahr 1990“.³⁵

Wenn man den Film heute sieht, sind darin viele mögliche Bedeutungen von „Wende“ sichtbar – und zwar eher auch positive: Frank spricht etwa davon, dass Wende bedeute, jetzt sei nichts mehr unmöglich, „die Leute“ ließen sich nichts mehr gefallen. Er empfinde zwar auch Angst, in der neuen Gesellschaft nicht gebraucht zu werden, aber die Veränderungen gäben „Kraft“. Tatsächlich leidet Frank weit weniger an der Gegenwart oder an einer ungewissen Zukunft, als dass er, fast über das erträgliche Maß hinaus, von der Vergangenheit belastet ist. Den positiven Einschnitt, den die Wende für ihn bringt, kennzeichnet er auch sprachlich, indem er von der Zeit davor nur als „der Vergangenheit“ spricht: Eine Abtrennung Franks von seinen bedrückenden Erfahrungen findet statt und macht Hoffnung Platz.

FRANK enthält eben jene Ansätze des Neuanfangs, von denen in Wintgens Konzeptionen die Rede gewesen war. Der Film bewahrte das Gefühl auf, neu und besser anfangen zu können. Dass es sich in FRANK trotz der Skepsis der Filmemacher erhalten konnte, ist dem Filmverständnis Wintgens zu verdanken, das sich fertigen ‚Diagnosen‘ und ‚Therapien‘ verweigert. Eingangswort wurde diese Haltung mit dem Bild der Anamnese beschrieben: Die Wahrheit eines Films liegt für den Sozialpsychologen Wintgen in der vorurteilslosen Begegnung mit dem Anderen.

³³ Wintgen: *Exposé Sozialarbeit*, S. 8.

³⁴ Anne Richter, DEFA-Gruppe „document“: *Inhaltsangabe Frank K.*, 7.5.1990. Privatbesitz Wintgen.

³⁵ Dies.: *Einschätzung des Films Frank K.*, o. D. Privatbesitz Wintgen.

In seinen Filmen können daher auch Aspekte von Situationen erhalten bleiben, die der Regisseur selbst vielleicht anders erlebte. Nicht nur dessen eigene Empfindungen oder Meinungen bestimmen die Perspektive. Vielmehr ist in seinen Filmen das Bewusstsein spürbar, bei der Begegnung mit einem Menschen, mit einer Situation oder gesellschaftlichen Verhältnissen immer nur am Anfang eines möglichen Verständnisses zu stehen. Ob die „Anamnese“ zur Erkenntnis von ‚Krankheit‘ führen wird oder ob sie Wege des Neuanfangs enthält, bleibt dem Zuschauer überlassen.

OSTBAHNHOF

DDR 1977 / Regie und Drehbuch: Hans Wintgen / Kamera: Peter Badel / Schnitt: Dorothea Brühl / Produktion: Hochschule für Film und Fernsehen der DDR Potsdam-Babelsberg
Kopie: Filmuniversität Babelsberg *Konrad Wolf*, Digital Betacam, s/w, ohne Ton, 8 Minuten.

GESCHIEDEN

DDR 1986 / Regie und Drehbuch: Hans Wintgen / Kamera: Jürgen Rudow / Schnitt: Yvonne Loquens / Ton: Ulrich Fengler / Produktion: VEB DEFA Studio für Dokumentarfilme / Produktionsleitung: Christian Johannsen, Andreas Born
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 608 m, 22 Minuten.
Anmerkung: Der Film ist enthalten auf der DVD SPURENSUCHE. DDR-DOKUMENTARFILME IM ABSEITS (2007, Icestorm).

FRANK

DDR 1990 / Regie und Drehbuch: Hans Wintgen / Kamera: Heinz Richter / Schnitt: Angela Wendt / Ton: Reiner Helmecke / Produktion: VEB DEFA Studio für Dokumentarfilme / Produktionsleitung: Heike Kunze
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 1.303 m, 48 Minuten.