

Anne Barnert

Visuelle Anthropologie im DDR-Film. Der Regiekameramann Jürgen Rudow bei Gespräche in einer strahlentherapeutischen Klinik (1985)

2019

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Barnert, Anne: Visuelle Anthropologie im DDR-Film. Der Regiekameramann Jürgen Rudow bei Gespräche in einer strahlentherapeutischen Klinik (1985). In: *Filmblatt*. Filmblatt 69, Jg. 24 (2019), Nr. 1, S. 54–67.

Nutzungsbedingungen:

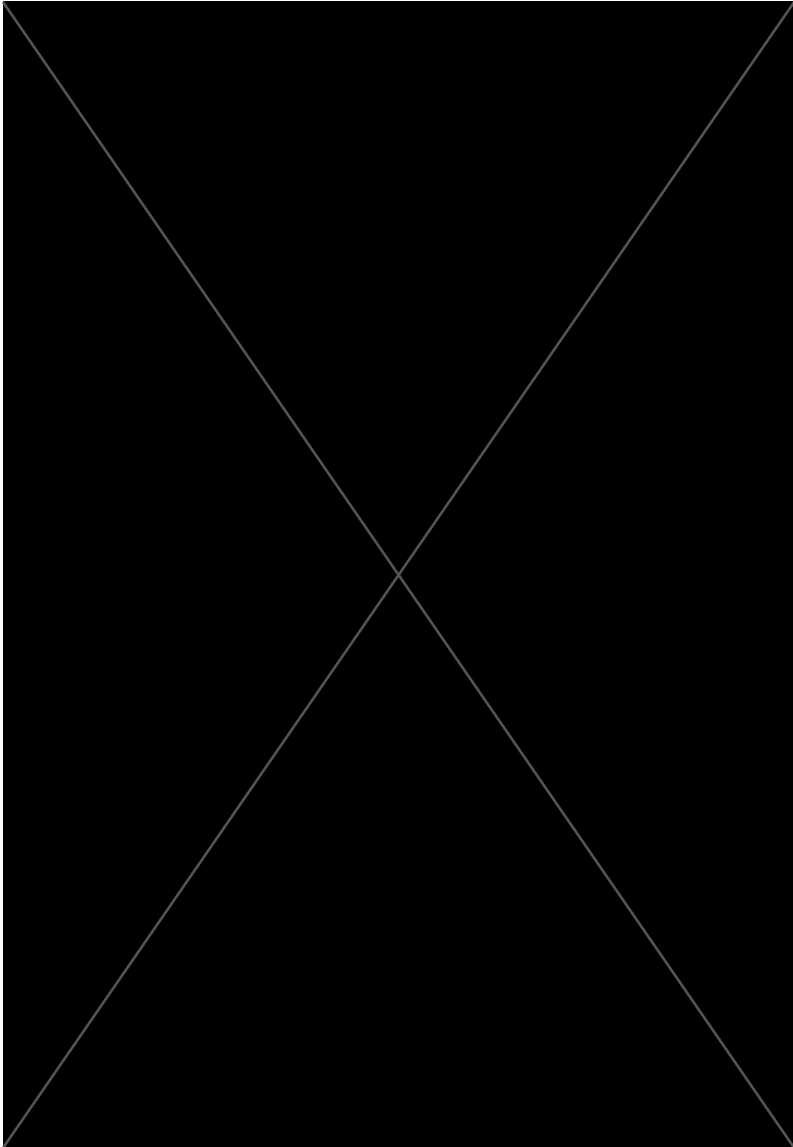
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<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/>



Jürgen Rudow bei Dreharbeiten in Sibirien: als Kameramann bei *IN POLNOWAT AM OB – ERINNERUNG AN PROF. WOLFGANG STEINITZ* (1986, R: Karlheinz Mund, oben) und unter eigener Regie bei *ICH WERDE RENTIERHIRT / 5 TAGE IN KASYM* (1987) (alle Fotos: Sammlung Jürgen Rudow)

Anne Barnert

Visuelle Anthropologie im DDR-Film

Der Regiekameramann Jürgen Rudow bei GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK (1985)

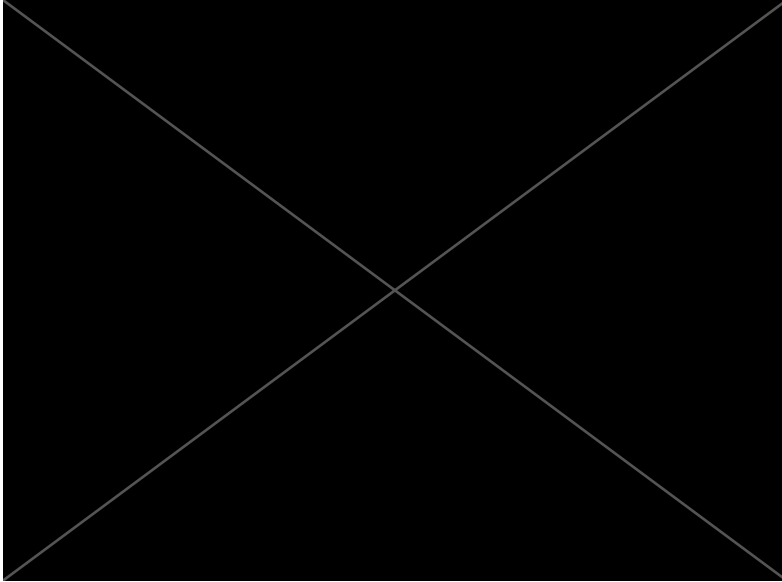
FilmDokument 207, 15. Juni 2018

Während sich bei der Wahrnehmung von Film der Blick auf die Vielzahl der beteiligten Akteure geweitet hat, bleibt die Autorschaft des Kameramanns nicht selten auf merkwürdige Weise blass. Filme aus der DDR und aus anderen sozialistischen Ländern können hier an anders gelagerte Traditionen erinnern: Geprägt von einem an der gemeinsamen Arbeit und am „Kollektiv“ orientierten Denken, wurde Film im osteuropäischen Kinoraum eher als gemeinsame Leistung einer Gruppe denn als die eines Einzelnen wahrgenommen. So hat der DEFA-Kameramann Peter Badel hervorgehoben, dass auf den Festivals der sozialistischen Kinematographien meist die Herstellungskollektive von Filmen ausgezeichnet wurden¹ und dass gegenüber jetzigen Arbeitsbedingungen der vergangene „Status des DEFA-Kameramanns [...] als hervorragender künstlerischer Mitarbeiter und selbstverständlicher Miturheber eines jeweiligen Films“ heute nur verwundern könne.² Diese „Miturheberschaft“ des Kameramanns wird an dem Dokumentarfilm *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* (DDR 1985, R: Hans Wintgen) in besonderer Weise deutlich. Kameramann Jürgen Rudow war hier am Konzept wie auch am Drehbuch wesentlich beteiligt, so dass anhand dieses Films der Frage nachgegangen wird, was dem Verständnis eines Films hinzugefügt werden kann, wenn er aus der Perspektive des Kameramanns und dem Blickwinkel seiner Erfahrungen betrachtet wird.

1942 in Falkensee bei Berlin geboren, wurde Rudow im Moskau der 1960er Jahre als „Regiekameramann“ ausgebildet und repräsentiert damit schon durch seine Ausbildung eine umfassende Herangehensweise an Film. Mit Hans Wintgen war er zudem auf einen Regisseur getroffen, der ihn bei seinen Filmen gleichberechtigt mit einbezog. Sowohl was Rudows eigenes Selbstverständnis als Kameramann als auch die Zusammenarbeit mit dem Regisseur betrifft, bestand hier eben jene „künstlerische Miturheberschaft“, von der Peter Badel gesprochen hat. Wer war also Jürgen Rudow, was brachte er in *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* ein, und was könnte dies über die Autorschaft des

¹ Peter Badel: Letzen Endes geht es immer um gegenseitiges Vertrauen. In: Marko Kregel (Hg.): *Dem Film ein Gesicht geben. Sechs deutsche Kameraleute im Gespräch*. Marburg 2007, S. 160–202, hier S. 198.

² Peter Badel: Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Kamera läuft*. Berlin 2007, S. 8–11, hier S. 10.



Jürgen Rudow 1980 in Sibirien, Region Jakutien ...

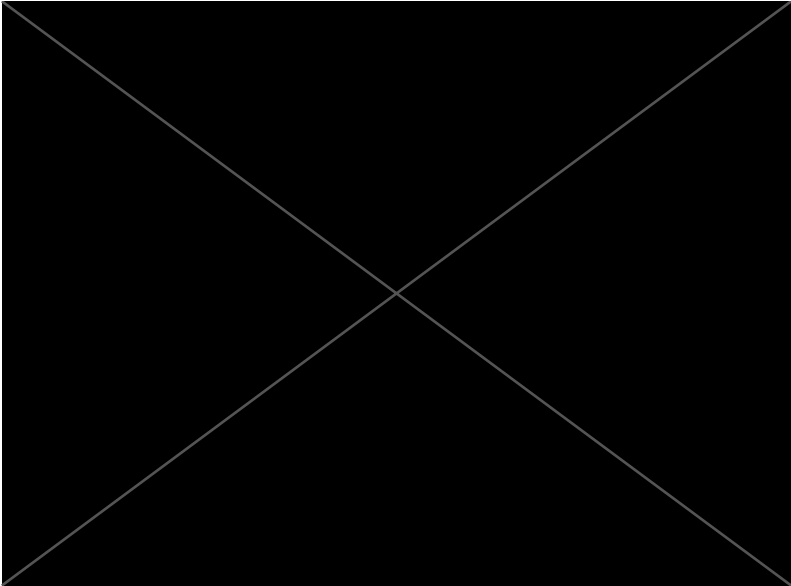
Kameramanns allgemein aussagen? Rudow selbst bezeichnet sich als einzigen Vertreter der Visuellen Anthropologie im DDR-Film³ und rechnet sich damit einer Richtung der modernen Ethnographie zu, die während der 1970er Jahre im englischsprachigen Raum aufkam. Filme sind hier sowohl Aufzeichnungsmethode als auch Quellen- und Analysematerial, Studienobjekte sowie „visuelle und sensorische Systeme und Schauplätze transkultureller sozialer Interaktionen“.⁴ Dieses Moment des sozialen Miteinanders betont die Idee des Austauschs und der reflektierten, gemeinsamen Tätigkeit in einer konkreten Situation an einem bestimmten Ort. Mit Hilfe des Mediums Film soll Wissen über andere Kulturen freigelegt werden, das sonst nur indirekt, an speziellen Orten oder in bestimmten Verkörperungen erfahrbar ist.⁵ „Aus seinem Leben heraus“ sei das Interesse an der Ethnographie entstanden, sagt Jürgen Rudow, und nennt vor allem die zwölf Jahre seines Lebens, die er in Moskau verbrachte.⁶ „Aus Fernweh“ und

³ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 22.6.2018.

⁴ Michaela Schäuble: Ethnographie. In: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2014, S. 379–384, hier S. 384.

⁵ Ebd., S. 379–380.

⁶ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 9.1.2019.



... und 1981 in Kirgisien

um der Enge der DDR nach dem Mauerbau zu entfliehen,⁷ studierte er zwischen 1963 und 1969 am Moskauer All-Unionsinstitut für Kinematographie (WGIK). Während er im internationalen Umfeld und über die Fächergrenzen hinweg am neu eingerichteten Studiengang „Regiekamera“ eine breite und offene Ausbildung erhielt, verengte sich in der DDR das Klima: Mit dem 11. Plenum des Zentralkomitee der SED im Dezember 1965 begannen bleierne Jahre in der Kulturpolitik. So war es 1969 nach Rudows Rückkehr in die DDR vielleicht auch eine zweite Flucht, als er nach zwei Jahren im DEFA-Studio 1971 für eine filmwissenschaftliche Promotion erneut ans Moskauer WGIK ging. Ihn beschäftigten nun Fragen der Struktur eines idealen Filmteams und seine Erfahrung, dass die „in Stein gehauenen“, nach Fächern voneinander getrennten Produktionsstrukturen sowohl die Kreativität und Spontaneität des Filmemachers „verletzten“ als auch die Ganzheitlichkeit der Filmproduktion.⁸ Rudows alternative Vorstellung, „dass man das austauscht untereinander und alles miteinander teilt“,⁹ versuchte er bei seinen eigenen Filmproduktionen später zu verwirklichen. Das Thema begleitete ihn sein Leben lang; die Promotion jedoch blieb unvollendet. 1976 wurde er daher in die DDR zurückgerufen.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 22.6.2018.

Nach anderthalb Jahren ohne Anstellung wurde er zunächst im DEFA-Studio für Dokumentarfilme wissenschaftlicher Mitarbeiter des Direktors Wolfgang Kleinert. Zwischen 1980 und 1982 arbeitete er als Kameramann an zwei Filmen mit ethnologischer Thematik, deren politisch-propagandistische Präsentations- und Erzählweise er jedoch ablehnte: *AN DER LENA – EINE STADT – EIN DORF IN JAKUTIEN* (DDR 1980, R: Uwe Belz) und *ZWISCHEN TAIGA UND TUNDRA – JAKUTISCHE DIMENSIONEN* (DDR 1980, R: Uwe Belz). Die Arbeit an diesen Sibirienfilmen brachte Rudow die Aufmerksamkeit von KGB und MfS sowie den Vorwurf der Spionage ein: Absichtlich hätte er sowjetische „Dreckecken“ und Problematisches wie bis zum Dach eingeschneite Häuser gefilmt und seine Sprach- und Landeskenntnisse für eigene Interessen genutzt.¹⁰ Dennoch konnte er 1982 den DEFA-Film *FERN UND DOCH NAH – IN DEN TÄLERN KIRGISIENS* drehen, bei dem er für Regie, Buch und Kamera verantwortlich war. Wenn auch unter strengen Vorgaben, die den ethnologischen Charakter des Films beschädigten, gelangen ihm hier erstmals jene „ethnologischen Momente“, nach denen Rudow suchte. Der Kirgisienfilm kam schließlich, angepasst an das Vorfilm-Format, um mehr als die Hälfte gekürzt in die Kinos.¹¹

Noch im selben Jahr 1982 wurde Rudow in die „Kinderfilm“-Gruppe des DEFA-Dokumentarfilmstudios versetzt, wo er auf Hans Wintgen traf. Wintgen war ein Dokumentarfilm-Regisseur, der dort nach seinem an der Filmhochschule verbotenen Diplomfilm unter Bewährung stand. Für beide verschärfte sich in den folgenden Jahren die berufliche Situation bei der DEFA, so dass sie zwar bezahlt, aber beschäftigungslos nach Arbeitsmöglichkeiten außerhalb des Studios suchten. Sie fanden sie 1984/1985 schließlich bei der Staatlichen Filmdokumentation (SFD) und realisierten dort *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK*. Die SFD, ein kleines, nahezu unbekanntes Filmstudio am Staatlichen Filmarchiv der DDR, hatte den Auftrag, ohne Tabus Staat und Gesellschaft der DDR für zukünftige Generationen zu dokumentieren.¹² Ihre Filme waren nicht für die DDR-Öffentlichkeit bestimmt, so dass Recherche und Produktion des Sterbefilms den Charakter von „Underground-Arbeit“ erhielten, erinnert sich Jürgen Rudow: „Niemand durfte das wissen. Wir haben nicht darüber gesprochen. Das war uns klar, dass das Thema offiziell nicht geht.“¹³ Das Privileg der SFD, unzensurierte Filme für die Zukunft herzustellen, bedeutete, dass beide Filmemacher weitgehend eigene Vorstellungen von Film verwirklichen konnten.

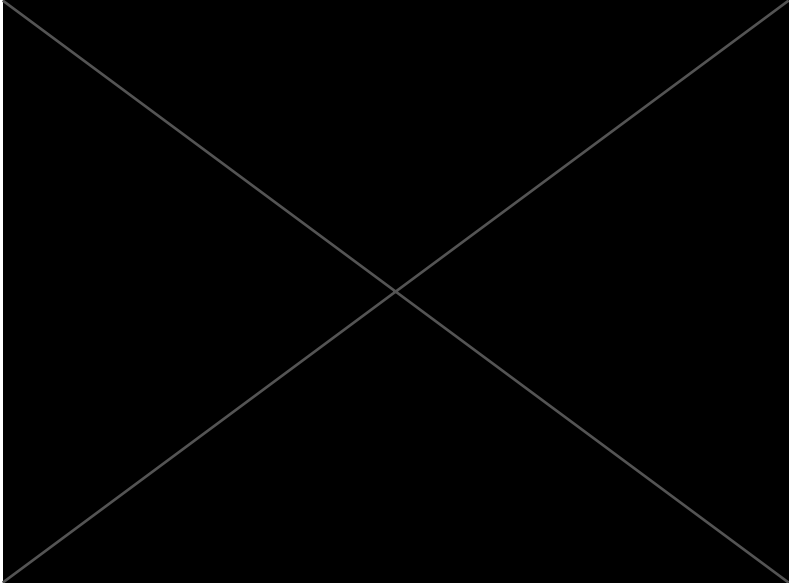
Zu der Zeit, als Rudow mit Hans Wintgen an *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* arbeitete, lernte er auf der Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen den finnischen

¹⁰ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 9.1.2019.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Anne Barnert (Hg.): *Filme für die Zukunft. Die Staatliche Filmdokumentation am Filmarchiv der DDR*. Berlin 2015.

¹³ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 22.6.2018.



Jürgen Rudow mit Heimo Lappalainen 1989 in Sibirien, Region Jennissei

Anthropologen Heimo Lappalainen von der University of Helsinki kennen. Über die Freundschaft und Arbeitspartnerschaft mit Lappalainen kam er in Verbindung mit dem internationalen Kreis visueller Anthropologen um David und Judith MacDougall, die während ihrer Feldforschungen in Australien das Medium Film zu einem situationsgebundenen, reflexiven und kooperativen Projekt erneuert hatten: Die „nicht-privilegierte Kamera“ und das gleichberechtigte Miteinander aller Beteiligten sollte Film zu einem Forschungs- und Erkenntnisinstrument machen, das kulturelle Fremdheit in gegenseitiges Verständnis verwandelte. Diese Bestrebungen in der Visuellen Anthropologie fasste 1986 der amerikanische Historiker James Clifford in seiner programmatischen Publikation *Writing Culture* zusammen: Jene ethnographische Autorität, stellte er fest, die sich bisher bei ihrer Erzählung anderer Kulturen auf die subjektive Erfahrung und Interpretation Einzelner gestützt habe, sei in ihrer Legitimation erschüttert: „Fortan können weder die Erfahrung noch die interpretative Tätigkeit des Wissenschaftlers und Forschers als unschuldig angesehen werden. [...] Paradigmen der Erfahrung und Interpretation weichen Paradigmen des Diskurses, des Dialogs und des Vielklangs.“¹⁴ Clifford forderte Forscher und Filmemacher auf, die Autorität der

¹⁴ James Clifford: Über ethnographische Autorität. In: Reinhard Kapfer, Werner Petermann, Ralph Thoms (Red.): *Flahertys Erben. Die Stunde der Ethnofilmer* [= *Trickster*, Nr. 16]. München 1988, S. 4–35, hier S. 21.

Darstellung unter allen Mitverfassern aufzuteilen, sich in konkreten Forschungs- und Gesprächssituationen deren Meinungen, Intentionen und Zielen zu stellen und sie als Mitautoren anzuerkennen. In den Diskussionszusammenhängen, in die Jürgen Rudow hier eingetreten war, sollte diesem neuen Paradigma des ethnologischen Films – Polyphonie und Vielklang – zur Wirkung verholphen werden.

1987, als sich die Situation bei der DEFA für Rudow verbessert hatte, konnte er im Studio hin und wieder ethnologisch arbeiten, unter anderem als Kameramann bei *IN POLNOWAT AM OB – ERINNERUNG AN PROF. WOLFGANG STEINITZ* (R: Karlheinz Mund). Im selben Jahr entstand in eigener Regie auch *ICH WERDE RENTIERHIRT / 5 TAGE IN KASYM* (DDR 1987). Diese Dokumentation über das westsibirische Volk der Chanten konnte er im Sommer 1987 – als einziger Teilnehmer aus der DDR – auf dem *4th International Anthropologist Film-Maker Seminar* in Budapest vorstellen. Nach der Aufführung befragten ihn zwei Redakteure der westdeutschen ethnologischen Zeitschrift *Trickster* zur Situation des ethnographischen Films in der DDR. Rudow erklärte, solche Filme würden in der DDR nicht hergestellt. Er selbst sei der einzige, der sich dafür interessiere. Als Rudow in diesem Zusammenhang auch von den „völkerverbindenden Aktivitäten“ sprach, die Ziel seiner Filme seien, reagierten die westdeutschen Gesprächspartner befremdet – diesen Ausdruck würden sie nur aus offiziellen DDR-Publikationen kennen.¹⁵ Rudow schilderte daraufhin seine grundsätzliche Arbeitsweise: „Ich habe herauszufinden, gut zuzuhören, zuzusehen, anderen Leuten, anderen Kulturen, ich habe zu merken, wo wir miteinander harmonisieren, wo wir uns harmonisch miteinander bewegen, wo wir harmonisch kommunizieren, wo wir im Austausch stehen.“¹⁶ Eine Verständigung über diese Forderung, Film auf Grundlage eines in „Harmonie“ gebrachten „Wir“ entstehen zu lassen, kam in dem Gespräch nicht zustande, so dass Rudow nun das Beispiel von *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* schilderte. Anhand des elementaren, allen Menschen gemeinsamen Themas des Films, Sterben und Tod, suchte er zu verdeutlichen, dass Filmemachen immer im „gesellschaftlichen Feld“ geschehe: „Allgemeiner Anlass für uns war, dass in der heutigen Gesellschaft der Tod (auch Krankheit) ausgeklammert wird, dass nur Jungsein, Schönheit usw. zählen. Als ob wir Menschen nicht altern, als ob wir ewig leben würden. [...] In vielen intensiven Gesprächen und Begegnungen mit den Schwestern, den Ärzten, dem Pfarrer der Klinik, haben wir ein gemeinsames Anliegen herausgefunden und die Dreharbeiten nach und nach realisiert. Zusammen. Die Betroffenen selbst haben wir nicht gefilmt. [...] Wir haben uns also nur in dem Bereich bewegt, der den Menschen vor und hinter der Kamera gemeinsam war. Wir haben nicht über, sondern *mit* anderen den Film gemacht. So trat unsere eigene

¹⁵ o. V.: Das Fremde, das bin ich. Über die Möglichkeiten des ethnographischen Films in der DDR. Interview mit Jürgen Rudow. In: Kapfer, Petermann, Thomas (Red.): *Flahertys Erben*, S. 84–93, hier S. 85.

¹⁶ Ebd., S. 86.

Intention hinter das Gemeinsame zurück.“¹⁷ Die eigene Intention tritt hinter das Gemeinsame zurück – das ist eine Haltung, die einerseits mit der erwähnten osteuropäischen Wahrnehmung von Film als Kollektivprodukt zusammenhängt. Andererseits wirkte sich hier aber auch Rudows ethnographische Orientierung aus, bei der Polyphonie und Vielklang Ziel der Filmarbeit waren, anstelle eines hierarchischen Sprechen-Lassens vor der Kamera.

Rudow schildert seine gleichsam ethnographische Herangehensweise bei diesem Film auch im *Trickster*-Interview: Zwei Jahre hatte er zusammen mit Hans Wintgen Tage und Nächte auf der Krebsstation des Berliner Klinikums Buch verbracht, hatte beobachtet, an den täglichen Routinen der Station teilgenommen, mit Schwestern, Ärzten, dem Chefarzt und dem Seelsorger der Klinik gesprochen, Filmaufnahmen gemacht, ohne Kamera wiederum Gespräche geführt, weitergedreht. Während dieser gesamten Zeit, in der Gesprächs- und Drehphasen einander abwechselten, ging es um die Suche nach einem gemeinsamen Zweck und Sinn der Filmproduktion, der die Beteiligten vor und hinter der Kamera miteinander verbinden konnte. Aus diesen kollektiven Überlegungen heraus entwickelte sich das Thema des Films. Die Sterbephase schildern die Krankenschwestern, Ärzte und der Seelsorger als gleichberechtigte Mitarbeitende am Film. Sie haben ihre je eigene, abgeschlossene Sequenz zur Verfügung und damit Zeit und Raum, ihre Erfahrungen im Umgang mit Sterbenden zu schildern. Sie werden zu Mitverfassern des Films. Mit Blick auf diese Vorgehensweise gleicht der lange Aufenthalt beider Filmemacher in der Klinik einer ethnographischen Feldforschung. Es machte sie zu Reisenden hin zu einem fernliegenden Bereich des Lebens, zu Tod und Sterben als „jenem anderen Ort“,¹⁸ der ohne Hilfe von „Informanten“ verschlossen und fremd bleiben muss.

Etwas miteinander tun und sich dabei kennenlernen: Die beiden Filmemacher führten die gleichberechtigte Arbeitsweise auch untereinander fort: „Die Rollenverteilung war ja schon klar“, sagt Jürgen Rudow, aber auch: „Wir waren ständig im Gespräch, wir haben ja so intensiv alles besprochen. Ich war ja auch inhaltlich dabei. Es war eine gemeinsame Sache, wir haben stundenlang im Auto gesessen und gesprochen. Das jeweilige Kamerabild war dabei selbstverständlich, darüber mussten wir nicht reden.“¹⁹ Für den Regiekameramann Rudow kam diese Arbeit an seine Vorstellung einer idealen Filmarbeit und von der Ganzheitlichkeit der Filmproduktion nah heran. „Wir haben uns gefunden“, sagte er über seine Zusammenarbeit mit Hans Wintgen, „das war ein glücklicher Zufall.“²⁰ Auch Wintgen hat von

¹⁷ Ebd., S. 86–87; Hervorhebung im Original.

¹⁸ Mit der Reise-Metapher hat Susan Sontag ihre eigene Konfrontation mit der Krebskrankheit beschrieben. Vgl. Rudolf Käser: Metaphern der Krankheit: Krebs. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*. München 2000, S. 323–342, hier S. 327.

¹⁹ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 9.1.2019.

²⁰ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 22.6.2018.

„großer Übereinstimmung“ in der gemeinsamen Arbeit mit Rudow gesprochen.²¹ Die Filmemacher entwickelten gemeinsam eine Ästhetik, die an den ruhigen, statischen Stil ihrer vorangegangenen Filme anschloss,²² hier aber wesentlich karger und puristischer ausfiel: Die Gespräche mit den einzelnen Klinikmitarbeitern bilden lange, kohärente Blöcke, wobei die Gesprächspartner weitgehend unbewegt vor der statischen Kamera sitzen und Fragen beantworten. Der Film schweift niemals ab, er ist vollständig auf das jeweilige Gespräch konzentriert. Strukturiert wird er durch Schwarzbilder mit Zitat-Inserts, die die einzelnen Gespräche voneinander abtrennen. Die Kamera nimmt dabei nur aus zwei oder drei verschiedenen Positionen auf. Das Strenge, fast „Unfilmische“ dieser Vorgehensweise kann zunächst mit Blick auf das Thema des Films verstanden werden: Die Unfassbarkeit des Todes und Sterben-Müssens, seine letztendliche Unzugänglichkeit für das menschliche Verstehen führen im Film zu einer reduzierten Ästhetik: Die Möglichkeiten der bildlichen Präsentation werden nicht genutzt, um sich stattdessen der Grenzerfahrung von Sterben und Tod sprachlich zu nähern.²³

Die Frage nach der Perspektive des Kameramanns, die hier verfolgt wird, kann aber auch zu weiteren Erklärungsmöglichkeiten führen: Jürgen Rudow machte die Erfahrung eines grundsätzlichen Darstellungsproblems schon während seines Moskauer Studiums, als er an seinem Diplomfilm ТВОРЧЕСТВО (SCHAFFENS-PROZESS, UdSSR 1969) arbeitete. Auf das Problem der Sichtbarkeit im Film entwickelte er zu dieser Zeit eine ästhetische Antwort, die der in GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK vergleichbar ist. Sein Diplomfilm über den in Polen geborenen Dirigenten Paul Kletzki war ein radikales Experiment zur Rolle der Kamera im Film. Rudow hatte Kletzki bei einem Moskauer Gastspiel kennengelernt. Die Diskrepanz zwischen sich, dem jungen musikbegeisterten Filmstudenten, und Kletzki, dem erfahrenen international bekannten Dirigenten, empfand er sehr stark: „Da hast Du eine Welt vor Dir und musst irgendwas finden, was dem gerecht wird.“²⁴ Die „Erleuchtung“, wie mit dieser Kluft innerhalb eines Films umgegangen werden könnte, kam ihm nachts: „Du musst dich möglichst weit zurücknehmen“ – und noch heute sagt Rudow über seine Filmarbeit: „Mein Ansatz ist, sich zurückzunehmen und dadurch dem anderen Raum zu geben. Mein Gerüst ist so weit und so abstrakt, dass die anderen sich einfügen können.“²⁵ In seinem Diplomfilm führte dies zu einem filmischen Extremismus: SCHAFFENS-PROZESS, der während Kletzki's Moskauer Proben entstand, wurde aus

²¹ E-Mail von Hans Wintgen an die Autorin, 29.3.2015.

²² Rudow und Wintgen produzierten in der DEFA-Kinderfilmgruppe zusammen WENN DIE ELTERN GELD VERDIENEN (1982), GUTE NACHT (1983), SCHUSTER (1983), GESCHIEDEN (1986) – allesamt Filme, die verboten wurden und die DDR-Öffentlichkeit nie erreichten.

²³ Vgl. Anne Barnert: *Mit Behutsamkeit. Hans Wintgens Filmbeobachtungen der DDR*. Berlin 2018, S. 83–97.

²⁴ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 9.1.2019.

²⁵ Ebd.

nur einer Kameraposition heraus gedreht – vom Bühnenhintergrund in Richtung Zuschauerraum auf Kletzkis Gesicht. Was der Film mit dieser Reduktion gewann, war eine genaue Wahrnehmung des Gesichtsausdrucks des Dirigenten: Drückte es während der Probenarbeit meist Härte und Zorn aus und spiegelte Kletzkis oft verletzenden Umgang mit den Musikern, war es nach gelungenem Spiel weich und gelöst. Für Rudow brachte dies eine prägende Erkenntnis: „Jeder Mensch hält den Widerspruch in sich. Das wurde mein Thema und ist es noch heute. Du musst von Deiner rauen und groben Technik weg und nur auf die Widersprüche achten. Das andere wird mir alles geschenkt.“²⁶ Nicht nur die Produktionsstrukturen in den Filmstudios „verletzen“, so könnte man mit Rudow formulieren, sondern auch die Technik, die „rau und grob“ sich zwischen die Menschen schiebt und ein womöglich näheres Miteinander verhindert.

Jürgen Rudow brachte in die Arbeit an GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK damit eine Haltung ein, in der er seine Kameratechnik vor allem als ein Hindernis betrachtete, frei und ungezwungen mit anderen Menschen kommunizieren zu können. Entsprechend vermied er es, sich während der Dreharbeiten im Raum hin und her zu bewegen, sich dem Regisseur und den Gesprächspartnern zu nähern oder sich von ihnen zu entfernen, sie zu umkreisen oder während des Gesprächs an anderer Stelle Zwischenbilder zu produzieren. Rudow war stattdessen bei den Gesprächen dabei. Er war inhaltlich ebenso vorbereitet wie der Regisseur, er war an den Antworten interessiert wie dieser und stellte auch selbst Fragen. Solche Interventionen, mit denen er im Film als Kameramann zum dritten Gesprächspartner wird, sind bei genauer Sichtung auch zu erkennen. Zwar ist die Tonqualität zuweilen schlecht und die Fragen sind aus den heute vorliegenden Fassungen oft entfernt. Dennoch ist hin und wieder zu erkennen, dass aus einem filmischen Zwiegespräch zwischen Regisseur und Interviewtem hier auch immer wieder die Begegnung von dreien wurde: Wenn die Gesprächspartner im Film nicht mehr Wintgen fokussieren, sondern ihre Sprechrichtung wechselt und sie sich in Richtung Kamera und damit Rudow wenden, dann sind dies erkennbar Momente, in denen Fragen des Kameramanns beantwortet werden.²⁷

Am Beispiel zweier derartiger Interventionen des Kameramanns ist ersichtlich, dass dies auch Veränderungen im Film mit sich brachte. Thema waren hier die „passive“ bzw. „aktive Sterbehilfe“ – passiv im Sinne der Ermöglichung eines „guten Todes“ in seinem natürlichen Verlauf, aktiv im Sinne des ärztlichen Eingreifens in diesen Prozess. Zum einen hatte Wintgen Oberärztin Wellm gefragt: „Könnten Sie sich vorstellen, an einer Klinik zu arbeiten, wo eigentlich eben nur Patienten hinkommen zum Sterben, wo Sie also keinerlei Erfolgserlebnisse in Richtung Heilung sehen, sondern nur den Leuten passive Sterbehilfe zu geben? [...] Wie machen Sie das, wie gehen Sie da vor [...] Sie wissen, einem Patienten

²⁶ Ebd.

²⁷ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 15.6.2018. Mit Dank für diesen Hinweis.

ist medizinisch nicht mehr zu helfen, und Sie helfen ihm zu sterben ...“²⁸ Und er hatte zum anderen die Frage an Stationsärztin Matthes gerichtet, ob sie sich vorstellen könne, „aktiv das Leben zu beenden“.²⁹ Beide Fragen führen im Film zu dialogischen, unsicheren Situationen, bei denen es den Gesprächspartnerinnen nicht mehr möglich ist, auf die Frage mit einer in sich geschlossenen, kohärenten Antwort-Rede zu reagieren. Es kommt stattdessen zur gemeinsamen Erarbeitung des Gedankens im Gespräch. In dieses greift bei beiden Gelegenheiten auch der Kameramann ein.

Bei der ersten Intervention reagiert Rudow auf ein Stocken und Zögern im Gespräch über den Tod, das sich in einer sprachlichen Irritation ausdrückt: Die Oberärztin gerät bei ihrer Antwort auf die Frage, was passive Sterbehilfe dem Sterbenden geben kann, in Unsicherheit über die unterschiedlichen Bedeutungen von „Trost“ und „Hoffnung“. Vor der Kamera halbnahe auf einem Hocker in einem der Klinikräume sitzend, bleibt ihre Antwort an Wintgens Nachfrage hängen, ob sie „Trost oder Hoffnung“ gäbe: „Trost oder Hoffnung In dem Trost liegt die Hoffnung drin, das können Sie gar nicht mehr Trost oder Hoffnung? ... Hoffnung. Ich gebe Hoffnung, und nicht nur Trost.“³⁰ An dieser Stelle greift Rudow mit der Frage ein, wie sie als Ärztin Menschen Hoffnung geben könne, von denen sie medizinisch sicher wisse, dass ihr Tod sehr bald eintreten werde? Im Film ist dieser Wechsel des Gesprächspartners aufgrund der schlechten Tonqualität akustisch kaum wahrnehmbar, an der Kopf- und Körperbewegung der Ärztin aber zu sehen: Sie beugt sich nach vorn und antwortet nun in Richtung Kamera – an Rudow gerichtet und damit auch an den Zuschauer. In der geschnittenen Originalfassung des Films, die sich nur schriftlich als Transkription erhalten hat, wird deutlich, dass mit dieser Ausweitung des Gesprächs zugleich auch die sozialen Rollen flexibler werden: Nachdem Rudow mit seiner plötzlichen Frage die festgelegten, professionellen Grenzen durchbrochen hat, befragt nun ihrerseits auch Oberärztin Wellm die Filmemacher. Mit Verweis auf die fachliche „Erfahrung“ der Ärztin weist Wintgens dies zurück, so dass sie sich auf ihre Rolle als ärztliche Autorität zurückverwiesen sieht, die eigene Unsicherheiten und Ungewissheiten verbergen sollte. Sie kommentiert dies mit: „Sie möchten es von mir wissen ...“.³¹

In einer anderen Situation des Films, bei der Rudow wiederum aus seiner Rolle als Kameramann heraustritt, ist Stationsärztin Matthes Gesprächspartnerin der beiden Filmemacher. Hier bietet die Ärztin von sich aus eine Erfahrung an, die den Hintergrund für eine Interpretation des „guten Todes“ geben kann. Wintgens Frage nach der aktiven Sterbehilfe führt zu einem verschlungenen, tastenden

²⁸ Die Frage ist im Film nicht mehr enthalten. Vgl. Transkript der Urfassung GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK (1985), S. 43. Privatbesitz Hans Wintgen.

²⁹ Ebd., S. 81.

³⁰ Zitiert nach dem Film.

³¹ Transkript, S. 45.

Gesprächsverlauf, in welchem die Ärztin zunächst feststellt, dass „man als Deutscher überhaupt in der Richtung sehr viele Skrupel“ hat und dass Euthanasie ja „guter Tod“ bedeute. Die Erfahrung „unserer deutschen Vergangenheit“ wird bei ihr zum Ausgangspunkt für ein Nachdenken über Sterben und Tod. Wintgen und Matthes erreichen dabei schnell einen Punkt, an dem diese Aktualisierung historischer Erfahrung auch politische Dimensionen erhält: Die Opfer der NS-Euthanasie gehörten noch in den 1980er Jahren zu denjenigen NS-Opfergruppen, die im öffentlichen Gedenken der DDR kaum vorkamen. Zudem spricht die Ärztin mehrmals von „unserer noch nicht bewältigten“ deutschen Vergangenheit, wobei das Pronomen „unsere“ deutlich auf die DDR-Gegenwart zielt. Dieser Tabubruch, der die antifaschistische Selbstgewissheit der DDR in Frage stellt, blieb in der öffentlich nicht zugänglichen Langfassung des Filmes erhalten, wurde aus den Kurzfassungen aber, die 1987 für ärztliche Lehrzwecke hergestellt wurden, ohne Wissen der Filmemacher entfernt.³²

Ein Teil des Gesprächs mit Stationsärztin Matthes gehört zu denjenigen Sequenzen, die Wintgen zum Schutz der Gesprächspartner aus dem originalen Filmmaterial entfernte. Dieser Schnitt setzt bei Matthes' Bemerkung zur aktiven Sterbehilfe ein: „Und auch die Angst dabei, dass man solche Dinge missbrauchen könnte, immer noch missbrauchen könnte.“³³ Wintgen erklärt in seiner Antwort diesen Gedanken des auch gegenwärtig noch möglichen Missbrauchs der aktiven Sterbehilfe zum zentralen Argument gegen diese und zum Ergebnis des gemeinsamen Gesprächs – „Das ist es, letztendlich, glaube ich“. Er wird von der Ärztin bestätigt: „Ja, denn wer will jetzt letztendlich entscheiden, ob das Leben wirklich zu Ende sein muss?“³⁴ Der Einwurf des Kameramanns steht nun am Ende dieser geschnittenen Sequenz, ist also ebenfalls nur in der Transkription nachzulesen. Jürgen Rudow fragt hier nach: „Und wenn Lebensqualität eingeschränkt wird ...?“³⁵ Er widerspricht damit nicht der historischen Erfahrung und ihrer Interpretation als aktuelle Verantwortung selbst, sondern sie wird von ihm an der Gegenwart des individuellen Sterbens erprobt. Rudow knüpft damit an den Widerspruch an, dass die Ärztin unterlassene Behandlungen von Sterbenden zuvor in bestimmten Fällen bejaht – etwa wenn es keine Hilfe mehr gebe oder die „ganze Situation [...] entwürdigend“ würde – und im Grunde als nicht sehr verschieden von aktiver Sterbehilfe bezeichnet hatte.³⁶ Der Einwurf des Kameramanns verweist hier auf den schmalen Grat, der zwischen aktiven und passiven Handlungsweisen in der Sterbehilfe besteht und der Mitte der 1980er Jahre in der DDR besonders

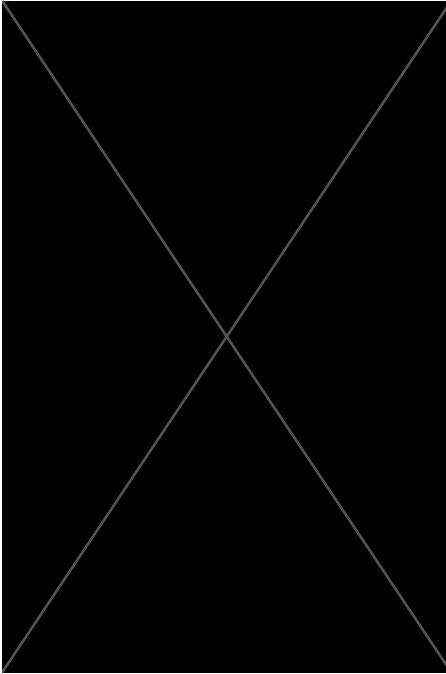
³² Zur Zensurgeschichte des Films vgl. Barnert: *Mit Behutsamkeit*, S. 83–97 sowie Barnert (Hg.): *Filme für die Zukunft*, S. 122–125. Dort zum Entstehungskontext „Staatliche Filmdokumentation“ allgemein, S. 29–157.

³³ Transkript, S. 82.

³⁴ Transkript, S. 82.

³⁵ Ebd., S. 84.

³⁶ Ebd., S. 82.



Jürgen Rudow 1980 in Sibirien, Region Jakutien

drängend war: Die Ärzte waren mit ihren Entscheidungen allein gelassen, da es keine öffentliche Debatte zur Sterbehilfe gab, da die offizielle Medizinethik die ärztliche Pflicht zur Lebenserhaltung strikt auch in Grenzsituationen vertrat und „Patientenwohl oder -wille [...] in dieser Frage [als] nachrangig“ galt.³⁷

In der Autorschaft des Kameramanns hatte Peter Badel die Chance gesehen, dass Film „möglichst viele Wirklichkeitserfahrungen“ in sich aufnehmen könne.³⁸ In *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* weitet sich der Film vor allem um die professionellen und biographischen Erfahrungen des Kameramanns Jürgen Rudow. Die Erweiterung betrifft aber auch die Rolle des Zuschau-

ers: Am Kamerablick der Ärztin in der oben besprochenen Sequenz ist trotz des Schnittes noch zu erkennen, dass an dieser Stelle eine Frage des Kameramanns beantwortet wird. Die Blickrichtung ändert sich und damit die Gesprächskonstellation des Films, denn mit dem Blick auf die Kamera und den Kameramann wird zugleich auch der Zuschauer fokussiert. Aufgrund des Schnittes ist diesem zwar der Grund für die plötzliche Ansprache entzogen; auch das im ursprünglichen Filmmaterial vorausgegangene, so wichtige Gespräch über die Gefahr des aktuellen Missbrauchs der Sterbehilfe bleibt ihm vorenthalten. Dennoch hat sich eine Spur zum verschwundenen Diskurs hin erhalten: Was bleibt, ist der vom Kameramann hervorgerufene, plötzliche Kamerablick der Ärztin auf den Zuschauer und seine aktivierende Kraft. In diesem liegt die Aufforderung, sich angesprochen zu fühlen, nachzuforschen, und der Frage des Films, wie eine Gesellschaft mit Tod und Sterben umgehen will, die nötige öffentliche Debatte zu verschaffen.

³⁷ Andrea Quitz: Moralische Fragen von Sterben und Tod. Medizinethik der DDR im Dienst des Marxismus. In: Andreas Frewer, Rainer Ericas (Hg.): *Medizinethik in der DDR. Moralische und menschenrechtliche Fragen im Gesundheitswesen*. Stuttgart 2015, S. 145–162, hier S. 149.

³⁸ Badel: *Letzen Endes*, S. 186.

Was kann schließlich unter der „Miturheberschaft“ des Kameramanns in *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* verstanden werden? Zum einen gründet sie in Rudows Selbstverständnis als Regiekameramann und als einziger Filmmacher der DEFA, der sich der Visuellen Anthropologie verpflichtet fühlte – ein Selbstverständnis, das durch jahrelange Aufenthalte in der UdSSR und durch internationale Kontakte geprägt worden war. Zum anderen zeigt sie sich in der intensiven Zusammenarbeit von Regisseur und Kameramann, die Rudows Beitrag zum Film erst ermöglichte. Beides trug dazu bei, verschiedene, aber gleichberechtigte Erfahrungen und Sichtweisen in den Film aufzunehmen. Rudows Ziel, mit ethnographischen Filmen „völkerverbindend“ zu wirken, gegenseitiges Verständnis und „Frieden“ zu stiften, wurde in *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* zur Arbeit am Tabu: Das Lebensende wird ‚ethnographisch‘ erkundet, indem es als scheinbar Fremdes und Fernliegendes als etwas Nahes und dem eigenen Leben Zugehöriges betrachtet wird. *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* gleicht aber nicht nur einer ethnographischen Forschungs- und Entdeckungsreise in die ausgegrenzte Wirklichkeitserfahrung von Sterben und Tod. Die Arbeit am Film war auch ein Test, bis zu welchem Punkt der Kameramann als unmittelbarer Stellvertreter des Zuschauers an der Entstehung eines Films gleichberechtigt beteiligt sein könnte. Rudow, der sich stets für Widersprüche interessiert hatte, stand hier schließlich selbst vor einem, als seine Mitarbeit aufgrund der Produktionsstrukturen an der Tür des Schneideraums endete: „Auf einmal war ich draußen.“³⁹

GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK

Deutsche Demokratische Republik 1984–85 / Produktion: Staatliche Filmdokumentation (SFD), Berlin (Ost) / Regie, Ton: Hans Wintgen / Drehbuch: Hans Wintgen, Jürgen Rudow / Kamera: Jürgen Rudow / Schnitt: Gisela Tammert
Kopie: Bundesarchiv, 16mm, s/w, 1737 Meter, 159 Minuten

³⁹ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 22.6.2018 und 6.5.2019.