

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Dokumentarfilm als Gegengedächtnis.
Demontagen deutscher Zeitgeschichte in den Filmen
Material (2009) und *Heimat ist ein Raum aus Zeit* (2019)
von Thomas Heise

verfasst von / submitted by
Maximilian Steinborn

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 665

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Interdisziplinäres Masterstudium
Zeitgeschichte und Medien

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Plagiatserklärung

Hiermit versichere ich, die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Alle wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommenen Textpassagen und Gedankengänge sind durch genaue Angabe der Quelle in Form von Anmerkungen bzw. In-Text-Zitationen ausgewiesen. Dies gilt auch für Quellen aus dem Internet, bei denen zusätzlich URL und Zugriffsdatum angeführt sind. Mir ist bekannt, dass jeder Fall von Plagiat zur Nicht-Bewertung der gesamten Abschlussarbeit führt und der Studienprogrammleitung gemeldet werden muss. Ferner versichere ich, diese Arbeit nicht bereits andernorts zur Beurteilung vorgelegt zu haben.

Danksagung

Beim Verfassen dieses Texts haben mich zahlreiche Freundinnen und Freunde unterstützt, im Kleinen wie im Großen, inhaltlich wie emotional. Sie an dieser Stelle alle namentlich zu nennen, wäre müßig. Nur so viel: Ihr lieben, habt vielen, vielen Dank – für euer Verständnis, eure Nachsicht, eure Freundschaft.

Weiters möchte ich mich bei meinem Betreuer Professor Dr. Frank Stern bedanken – für die Geduld und den Impuls zur finalen Abgabe dieser Arbeit.

Mein besonderer Dank gilt der Person, mit der ich mir in den vergangenen zweieinhalb Jahren ein Zuhause habe teilen dürfen, meiner Mitbewohnerin (im Geiste und im Herzen):

Bea, truth be told, ohne Dich hätte ich das nicht hinbekommen.

Inhalt

Einleitung	6
Teil I: Ansätze zu einer kritischen Theorie des Gedächtnisses	15
Das Gedächtnisparadigma.....	15
Geschichte und »echte Erinnerung« bei Walter Benjamin	18
Teil II: Analysen.....	24
Warten auf Geschichte. Der Dokumentarfilmer Thomas Heise.....	24
Analyse 1: <i>Material</i>	29
Ungeschriebenes lesbar machen.....	32
›1989‹ re-visited oder Wie dokumentiert man eine Möglichkeit?	41
Analyse 2: <i>Heimat ist ein Raum aus Zeit</i>	67
Dialog mit den Toten.....	70
Geschichte im Horizont der Katastrophe	81
Schluss.....	90
Bibliografie.....	92
Filmografie	98
Abstract (Deutsch).....	99
Abstract (English)	100

Einleitung

Alle fünf bis zehn Jahre – turnusmäßig im Rhythmus der Wende- und Einheitsjubiläen – erlebt sie in Deutschland eine kurze, aber augenfällige Konjunktur: die Heimatdebatte. Man wundert sich wortreich über den angeblichen Unwillen der Deutschen, sich mit Stolz auf die eigene Kultur und Geschichte zu beziehen, betont die soziale und kulturelle Integrationskraft eines geteilten positiven Nationalbewusstseins, verweist auf den ›gesunden Patriotismus‹ anderer Nationen, denen der Spagat zwischen Heimatliebe und Weltoffenheit angeblich umstandslos gelinge. Auch anlässlich des (jüngst vergangenen) dreißigsten Jubiläums der Deutschen Einheit 2020 diskutierte Deutschland das Für und Wider eines positiven Nationenbegriffs. Einen ersten Anstoß zu der Debatte hatte der deutsche Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier bereits 2018 im Rahmen einer »Gedenkstunde zum 9. November« im deutschen Bundestag gegeben. Mit Blick auf die besondere »Ambivalenz« des Datums – die historischen ›Lichtmomente‹ (Revolution, Mauerfall) einerseits und die mit ihm verbundenen Negativereignisse und Gräuelt (Hitler-Ludendorff-Putsch, Novemberpogrome) andererseits – bemerkte Steinmeier:

»Wir können uns der historischen Verantwortung für den Zivilisationsbruch bewusst sein, ohne uns die Freude über das zu verweigern, was geglückt ist in unserem Land. [...] Denn wir nehmen uns beides zu Herzen. Das ist der Kern eines aufgeklärten Patriotismus. [...] Er ist niemals laut und auftrumpfend – er ist ein Patriotismus mit leisen Tönen und gemischten Gefühlen.«¹

Den kulturwissenschaftlichen Begleittext zum Steinmeier'schen »Patriotismus der leisen Töne« reichte zwei Jahre darauf Aleida Assmann mit ihrem Buch *Die Wiedererfindung der Nation* nach. Den Deutschen, so die Kernthese ihres Plädoyers, fehle aufgrund der starken erinnerungskulturellen Dominanz der deutschen Verbrechen Geschichte ein Bewusstsein für die integrativen Potenziale eines positiven Nationenbegriffs. Sie schlossen »reflexhaft« von Identität auf Volksgemeinschaft: »Wer A [Nation] sagt, so die Logik dieses Reflexes, wird sicher bald B [Nationalismus] und schließlich vielleicht auch C [Nationalsozialismus] sagen«², so Assmann kritisch. Ihr Buch versteht sie als Diskussionsbeitrag zu der »Frage nach der Auswahl und Deutung identitätsbildender historischer Ereignisse und nach der Dynamik von Erinnern und Vergessen im Wandel der Geschichte.«³

¹ Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier bei der Gedenkstunde des Deutschen Bundestages zum 9. November 2018 in Berlin, <https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2018/11/181109-Gedenkstunde-Bundestag.html>, 09.11.2018, 04.02.2023.

² Assmann, *Die Wiedererfindung der Nation*, S. 14.

³ Ebd. S. 14-15.

Interessant sind diese Apelle weniger im Hinblick auf ihre Intention – dass das deutsche Staatsoberhaupt und staatstragende deutsche Intellektuelle staatstragende Positionen vertreten, ist nicht weiter überraschend –, interessant sind sie aufgrund ihres besonderen gedächtnispolitischen Zuschnitts: die Rehabilitierung des Nationen- und Heimatbegriffs in Deutschland *nicht gegen, sondern mit der deutschen Geschichte*. Ihnen zugrunde liegt die Prämisse, dass ein solides deutsches Nationalbewusstsein auch solider, d.h. *positiver* historischer Ankerpunkte bedarf – Orte kollektiver Erinnerung und Selbstvergewisserung, an denen man sich guten Gewissens ›heimisch‹ fühlen kann.

Liest man den Titel von Thomas Heises 2019 (pünktlich zum dreißigsten Mauerfall-Jubiläum) erschienenem Film – *Heimat ist ein Raum aus Zeit* – vor dem Hintergrund dieser jüngsten deutschen Debatten um Identität und Nation, so gewinnt er unwillkürlich etwas programmatisches: »Heimat ist ein Raum aus Zeit« – das ist so ein Satz, der es gleichsam darauf anzulegen scheint, bei der:dem (deutschen) Leser:in ›antinationale Reflexe‹ auszulösen. Allein, wer einige Arbeiten des Dokumentarfilmers kennt, weiß: Nostalgie ist Heises Sache nicht. Im Gegenteil: *Heimat ist ein Raum aus Zeit* ist ein ›Heimatsfilm‹, der sich konsequent selbst demontiert: Entlang von Briefen, Notizen und Fotos aus dem Nachlass der eigenen Familie – und aus einer Perspektive ›vom (ostdeutschen) Rand‹ des bundesdeutschen Gedächtniskanons –, begibt sich Heise darin auf einen mehr als dreieinhalbstündigen Streifzug durch die Gewaltgeschichte Deutschlands im »kurzen 20. Jahrhundert«:⁴ vom Ersten Weltkrieg zum Holocaust über Realsozialismus und deutsche Teilung bis in die Gegenwart der Berliner Republik. ›Heimat‹ begegnet uns hier nicht als Chiffre für einen »Patriotismus der leisen Töne«, sondern als Schauplatz von hundert Jahren deutscher Gegenwart – aus dem Blickwinkel derer, die sie erlebt *und erlitten* haben. Dass er das Genre der kritisch-historischen Retrospektion beherrscht, hatte Heise bereits zehn Jahre zuvor – anlässlich des letzten runden Jahrestags des Falls der Berliner Mauer – mit seinem ›Wendefilm‹ *Material* bewiesen. Dem offiziellen deutschen Erinnerungsbild der geradlinig auf Mauerfall und Einheit zusteuern den »Friedlichen Revolution« hielt der Regisseur mit *Material* ein Porträt der »Wende« entgegen, in dem man nach dem vermeintlich schicksalhaften historischen Fluchtpunkt der »Deutschen Wiedervereinigung« vergeblich suchte. Heises Interesse galt dem Unabgeholtenen und Unerledigten des Wendegeschehens in der DDR, dem, was ›links und rechts‹ der historischen

⁴ Mit den Eckdaten Erster Weltkrieg und Deutsche Einheit entspricht die in *Heimat ist ein Raum aus Zeit* vorgenommene Periodisierung des vergangenen Jahrhunderts dem von Ivan T. Berend geprägten – und durch Eric Hobsbawns maßgeblich popularisierten – Konzept des »kurzen 20. Jahrhunderts.« Vgl. Hobsbawn, *Das Zeitalter der Extreme*, S. 20.

Ereignisse – und der Erinnerungen an sie – liegen und auf der Strecke geblieben war: der »Wirklichkeit des Möglichen«.⁵

Man kann sich darüber streiten, ob es eine Aufgabe und/oder gar ›Verantwortung‹ von Film ist, sich in die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen um Erinnerung, Geschichte und (nationale) Identität einzuschalten. Fakt ist jedoch: *Er tut es*. Seit mehr als hundert Jahren schreiben Filme am Kanon des kollektiven Gedächtnisses mit, konfigurieren das Wie und das Was unserer kollektiven Bezüge auf Vergangenes. Wie – vermittelt welcher Verfahren, Formen und Formatierungen – Filme Geschichte solcherart ›mit schreiben‹ und welche ›anderen‹ Perspektiven sie dabei auf die Bilder und Kontexte des kollektiven Gedächtnisses eröffnen (können), dies herauszuarbeiten – exemplarisch am Werk des Dokumentarfilmers Thomas Heise –, ist der Anspruch der vorliegenden Arbeit.

Ziel der Arbeit

Wie kann Film Geschichte anders schreiben?⁶ Gelte es das Erkenntnisinteresse dieser Studie auf eine bündige Formel zu bringen, dann müsste die Wahl wohl auf dieses schöne (leicht variierte) Bonmot der Filmkritikerin Frieda Grafe fallen. Für Grafe ist klar: Film hat einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf die Erinnerungshaushalte⁷ moderner Gesellschaften. Wie kaum ein anderes »Gedächtnismedium«⁸ prägt er unsere Vorstellungen und Urteile über das Gewesene, definiert Themen und ›Rahmen‹ unseres kollektiven Bezugs auf Vergangenheit. Dabei erschöpft sich die erinnerungskulturelle Funktion von Filmen nicht nur in der Dokumentation und/oder (nachträglichen) Visualisierung von Vergangenheitsphänomenen.

⁵ Heise, Thomas, »Archäologie hat mit Graben zu tun«, Booklet zu *Material*, DVD, R: Thomas Heise, Edition Filmmuseum, Goethe-Institut und Dokumentarfilminitiative NW 2011, S. 9-15.

⁶ Grafe, *Wie Film Geschichte anders schreibt*.

⁷ Um Missverständnissen und Bedeutungskonfusionen mit Blick auf die Begriffe Gedächtnis und Geschichte vorzubeugen: ›Gedächtnis‹ bzw. ›Erinnerung‹ sind in dieser Studie überwiegend als Chiffren für Phänomene der kulturellen Selbstverständigung über Vergangenes (in seiner Bedeutung für die Gegenwart) aufzufassen. Unter ›Geschichte‹ verstehe ich dabei eine bestimmte, *spezifisch moderne* Form des ›symbolischen Zuschnitts‹ von Vergangenheitsvorstellungen. Ansätze, die dafür plädieren, zwischen ›Geschichte‹ und ›Gedächtnis‹ kategorisch zu unterscheiden – entlang der Leitdifferenzen objektiv/subjektiv, neutral/parteilich, faktenbasiert/empfundene etc. – greifen m. E. zu kurz. Sie produzieren ein, wie die Kulturwissenschaftlerin Astrid Erll schreibt, »wenig fruchtbares Oppositionspaar«. Erll schlägt vor, »das kollektive Gedächtnis der Geschichte [als einem modernespezifischen Bezug auf vergangenes Geschehen] hierarchisch über[zu]ordn[en]«. »[D]ie Tätigkeit der Historiker/innen«, so Erll, »[vermag] keineswegs dem naiven Objektivitätsideal gerecht zu werden [...], das noch Halbwachs seiner polemischen Gegenüberstellung von unbeteiligter Geschichte und wertendem Gedächtnis zugrunde legte. Historiker/innen sind an ihren historischen Standort und ihre persönliche Perspektive gebunden.« Erll, *Kollektives Gedächtnis*, S. 36-39. In eine ähnliche Richtung weisen auch die geschichtsphilosophischen Überlegungen Walter Benjamins, etwa wenn er konstatiert, dass »die Geschichte nicht allein eine Wissenschaft, sondern nicht minder eine Form des Eingedenkens ist.« Benjamin, *Gesammelte Schriften Bd. V*, S. 589.

⁸ Vgl. Erll, *Kollektives Gedächtnis*, S. 147ff.

Vielmals werden Filme selbst, wie der Medienwissenschaftler Martin Steinle argumentiert, zum »Ort des Erinnerns, zum Gedächtnisort«, an dem Menschen sich ihrer kollektiven Teilhabe an einer bestimmten (nationalen) Geschichte (und Identität) vergewissern. »Nirgendwo«, so Steinle, »kann die NS-Propaganda so anschaulich nachvollzogen werden wie in *Triumph des Willens* [1935], der Resistance so heroisch gedacht werden wie mit *La Bataille du rail* [Schienenschlacht, 1945] und das KZ' so eindringlich besichtigt werden wie in *Nuit et brouillard*.«⁹ Filme können von dieser ihrer Gedächtnisfunktion unterschiedlich Gebrauch machen. Sie können bestehende erinnerungskulturelle Konsense in einer Gesellschaft bekräftigen, sie können sie ebenso aber auch – und hier kommt Grafe wieder zurück ins Spiel – transformieren. Die Filmgeschichte liefert eine Fülle von Beispielen, in denen Filme sich als wirkmächtige Agenten praktischer Geschichts- und Gedächtniskritik erwiesen haben. Immer wieder haben Filmemacher:innen¹⁰ sich mit ihren Produktionen in geschichts- und erinnerungspolitische Debatten eingemischt und dabei nicht nur vergangene Erfahrungsräume, sondern auch vergessene historische Erwartungs- und Zukunftshorizonte für die Gegenwart neu erschlossen.

Zu fragen, wie Film Geschichte *anders* schreibt, heißt für diesen Aspekt, dieses kritische Vermögen des Films als Gedächtnismedium, eine Sprache zu suchen. Es heißt, Filme im Hinblick auf das zu analysieren, was sie als *Gegengedächtnisse* – als Einspruchsinstanzen gegen den erinnerungskulturellen Status quo einer Gesellschaft – konstituiert. Dies soll auf den nachfolgenden Seiten, exemplarisch anhand zweier ausgewählter Filmbeispiele, versucht werden. Der Fokus wird dabei auf einer Filmgattung liegen, der wie kaum einer anderen der Ruf – das historistische Klischee? – anhaftet, zu zeigen, »wie es eigentlich gewesen ist«:¹¹ dem Dokumentarfilm.¹² Jörg Schweinitz, Hilde Hoffmann und Tobias Ebbrecht unterscheiden mit Blick auf die Gedächtnisfunktion von Dokumentarfilmen zwei »Dimensionen« der Bezugnahme auf Vergangenes:

⁹ Steinle, *Das Archivbild*, S. 304.

¹⁰ Ich verwende in der vorliegenden Arbeit konsequent den Gender-Doppelpunkt mit der erklärten Absicht, auch transgeschlechtliche und nichtbinäre Personen sprachlich sichtbar zu machen. Allein im Falle von Kontexten, bei denen von der Anwesenheit ausschließlich männlich und/oder weiblich gelesener bzw. sich selbst so verstehender Personen ausgegangen werden kann (z.B. ProtagonistInnen in Heises Filmen), sowie bei der indirekten (wie direkten) Wiedergabe von Quellen (»historischer Materialist«) verzichte ich – mit Rücksicht auf den (historischen) Originalwortlaut – auf die Verwendung des Gender-Doppelpunkts.

¹¹ Ranke, Leopold v., »Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494-1514«, in: *Sämtliche Werke*. Bd. 33 und 34, Leipzig 1874, S. 7, zit. n. Konersmann, *Erstarrte Unruhe*, S. 90.

¹² Dass das Ranke'sche Motiv der nüchternen Faktenschau im Dokumentarfilm fortwirkt, legt auch die Filmtheoretikerin Eva Hohenberger nahe. Sie konstatiert mit Blick auf die Gemeinsamkeiten zwischen Dokumentarfilm und Historiografie treffend: »Dokumentarfilm und Geschichtsschreibung sind der Faktizität der Welt verpflichtet.« Hohenberger, *Die Gegenwart der Vergangenheit*, S. 8.

»Dokumentarfilme können Geschichtsinteressierten und Historikern [...] als eine Quelle sowohl für die Konstruktion des kulturellen Gedächtnisses als auch für die Geschichtsschreibung dienen. [...] Gleichzeitig stößt der retrospektive Blick aber auch auf Formen der Gattung, die sich bereits selbst der retrospektiven Konstruktion von Erinnerung und zum Teil auch der Reflexion darüber widmeten – Genres wie der historische Kompilationsfilm, dokumentarische Langzeitbeobachtungen und zahlreiche Essayfilme.«¹³

Diese Studie ist den letztgenannten »Formen der Gattung« gewidmet: Dokumentarfilmen, die sich gezielt an Prozessen der »retrospektive[n] Konstruktion von Erinnerung« beteiligen, die nicht nur als Bildquellen für eine unbestimmte Nachwelt fungieren, sondern die sich aktiv in die gesellschaftliche Arbeit des Erinnerns, der kollektiven Selbstverständigung über Sinn und Bedeutung des Gewesenen – für das Heute – einschalten. Der Hauptschwerpunkt meiner Arbeit soll dabei auf zwei jüngeren Produktionen des deutschen Dokumentarfilmers Thomas Heise liegen, die sich beide jeweils mit Schlüsselereignissen in der Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert befassen: den Filmen *Material* (2009) und *Heimat ist ein Raum aus Zeit* (2019). Intendiert ist mithin zweierlei: Es soll einerseits ein Licht auf die Potenziale des Films als Medium praktischer Geschichtskritik geworfen, andererseits aber auch ein Beitrag zur wissenschaftlichen Erforschung eines konkreten filmischen Œuvres – des Filmschaffens Thomas Heises – geleistet werden.

These, Gegenstand, Forschungsfragen

Wie die verwendeten Termini bereits vermuten lassen, verortet sich meine Arbeit im Feld der sogenannten Memory Studies. Die Bezugnahme auf dieses Forschungsfeld – und auf die mit ihm verbundenen theoretischen Prämissen und Modelle – erfolgt jedoch nicht vorbehaltlos: Als theoretisches Prisma für die Erforschung von kulturellen Prozessen der Vergangenheitsaneignung – birgt der Begriff des kollektiven Gedächtnisses m. E. eine Reihe an Fallstricken, auf die ich im nachfolgenden Abschnitt ausführlicher eingehen werde. An dieser Stelle genügt der Hinweis, dass ich mich in meinen Darlegungen zur Gedächtnisproblematik auf eine – innerhalb der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung – eher randständige theoretische Position stützen werde: die Geschichtsphilosophie Walter Benjamins. Gegenüber den etablierten Modellen der zeitgenössischen Gedächtnisforschung zeichnet sich Benjamins geschichtsphilosophisches Denken dadurch aus, dass es Geschichte in enger Korrespondenz mit der Analyse von Macht- und Herrschaftsverhältnissen reflektiert. Damit eröffnet es nicht nur einen kritischen Zugang zu Phänomenen kollektiver

¹³ Ebbrecht/Hoffmann/Schweinitz, *DDR Erinnern Vergessen*, S. 7.

Gedächtnisbildung, sondern stellt auch Parameter für die Formulierung eines theoretischen Modells von ›Gegenerinnerung‹ bereit.

Sinnfällig ist die Bezugnahme auf Benjamin aber vor allem mit Blick auf den besonderen Charakter meiner Analysegegenstände – womit ich zu der leitenden These dieser Arbeit komme: Heises Filme *Material* und *Heimat ist ein Raum aus Zeit*¹⁴ korrespondieren in zahlreichen Punkten eng mit dem Geschichtsdenken Walter Benjamins – in ihrer fragmentarischen, essayistischen Struktur, in ihrer Privilegierung von (vermeintlich) randständigen historischen Erfahrungsperspektiven, in ihrem Beharren auf der Kontingenz und Unabgeschlossenheit von geschichtlichen Prozessen. »Der historische Materialist«, schreibt Benjamin in *Über den Begriff der Geschichte*, »betrachtet es als seine Aufgabe, Geschichte gegen den Strich zu bürsten.«¹⁵ Heises Filme, so meine These, führen modellhaft vor, was eine solche historisch-materialistische Gegenlektüre in Bezug auf die dominanten erinnerungskulturellen Diskurse im heutigen Deutschland bedeuten – und leisten – kann.

Freilich wäre es denkbar – und gewiss lohnend –, auch noch andere Filme Heises in eine solche Untersuchung mit einzubeziehen bzw. sie auf das Ganze seines (über dreißig Filme zählenden) Werks auszuweiten. Mit Blick auf den begrenzten Rahmen meiner Arbeit halte ich es jedoch für legitim, mich im Folgenden auf nur zwei Filme des Regisseurs zu konzentrieren. Natürlich werde ich dabei auch auf andere, thematisch verwandte Filme Heises eingehen. Im Zentrum der Analysen wird jedoch die Auseinandersetzung mit *Material* und *Heimat* stehen. Naheliegend ist diese Auswahl insofern, als die Filme beträchtliche thematische, methodische und stilistische Schnittmengen teilen. Zwischen *Material* und *Heimat* eröffnet sich ein weites Feld vielfältiger wechselseitiger Bezüge sowie formaler und inhaltlicher Komplementaritäten. Heise selbst betont die enge künstlerische Nachbarschaft der Filme:

»Man kann das ja zusammennehmen [...]; *Material* ist eine Frage letzten Endes, also: Was ist gewesen oder Was bleibt? Und das ist hier [die Rede ist von *Heimat*, Anm. d. Verf.] ähnlich: Das sind ja auch Materialien, die übrig bleiben, ein paar Fotos und eben viel Text, in dem Fall. Und das habe ich versucht zu sortieren [...] und in eine sinnfällige Reihenfolge zu bringen, die nicht chronologisch ist, sondern sich in Schleifen bewegt [...].«¹⁶

¹⁴ Im Folgenden abgekürzt: *Heimat*

¹⁵ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, S. 697.

¹⁶ Filmexplorer switzerland: Interview mit Thomas Heise, https://www.youtube.com/watch?v=ZJG_m2LxWvo, 24.04.2019, 18.03.2022, 02:47-02:51, Vgl. auch Dokumentarfilminitiative Dfi: *Zukunft ist Vergangenheit und Gegenwart ist das, was bleibt. Vortrag – Thomas Heise*, <https://www.youtube.com/watch?v=MD6XM7rA0ms>, 07.11.2016, 18.03.2022, 00:12:19-00:12:25.

Eine erste augenfällige Gemeinsamkeit betrifft die Form von *Material* und *Heimat*: In beiden Fällen haben wir es mit Archiv- bzw. Kompilationsfilmen zutun. Produziert Heise das Bild-, Ton- und Textmaterial für seine Projekte in der Regel »from scratch«, also nach Maßgabe dessen, was er beim Filmdreh vorfindet, so handelt es sich bei *Material* und *Heimat* um Filme, die zu einem beträchtlichen Teil aus bereits vorhandenen, »(wieder)gefundenen« Materialien bzw. aus Artefakten aus den privaten Archivbeständen des Regisseurs bestehen. *Material* basiert auf einer Sammlung von nicht verwendeten Film- und Videoaufnahmen (Outtakes) aus teils abgeschlossenen, teils abgebrochenen Projekten des Regisseurs, die entweder von Heise selbst oder von dessen Kameraleuten produziert worden sind. *Heimat* wiederum liegt eine Sammlung von Textzeugnissen – Briefe, Tagebucheintragen, Notizen etc., nebst einer kleinen Zahl von Fotografien sowie Ton- und Filmaufnahmen – zugrunde: »Fragmenten gelebten Lebens«¹⁷, wie Heise schreibt; es handelt sich um den (überwiegend) schriftlichen Nachlass der Familie des Filmemachers. Beide Filme sind Meditationen über die Frage, wie mit Übriggebliebenem, »Resten«¹⁸, historischen »Nebensachen«, die sich anderweitig (noch) nicht haben verwenden lassen, umgegangen werden kann.

Die zweite bedeutende Gemeinsamkeit ist inhaltlicher Art. *Heimat* und *Material* treffen sich darin, dass sie die Vergangenheit Deutschlands jeweils aus Perspektive der Umbrüche des »Wendjahres 1989«¹⁹ befragen. Mögen sie das Wendethema auch jeweils unterschiedlich formatieren und gewichten (– *Material* widmet sich den Entwicklungen der Jahre 1988-1992; *Heimat* indes thematisiert neben der Wende noch zahlreiche andere »neuralgische Punkte« deutscher Zeitgeschichte, vom Ersten Weltkrieg über den Holocaust bis hin zur Wiedervereinigung –), so messen die Filme der Thematik doch beide eine beträchtliche Bedeutung für das Verständnis des heutigen Deutschlands zu. Die Schlüsselstellung des Wendethemas spiegelt sich nicht zuletzt in den Erscheinungsdaten der Filme wider, die beide jeweils mit Jubiläen des Wendejahrs 1989 korrespondieren: *Material* ist im Frühling 2009

¹⁷ Dokumentarfilminitiative Dfi: *Zukunft ist Vergangenheit und Gegenwart ist das, was bleibt. Vortrag – Thomas Heise*, <https://www.youtube.com/watch?v=MD6XM7rA0ms>, 07.11.2016, 18.03.2022, 00:12.39.

¹⁸ Ebd., 00:12:43-00:13:31.

¹⁹ Historische Begriffe sind niemals neutral oder unschuldig. Wenn ich im Folgenden von »Wende« spreche, dann vorrangig aus pragmatischen Gründen: in Ermangelung eines besseren, gleichermaßen knappen, aber weniger determinierten Begriffs für den in Rede stehenden Ereigniszusammenhang. Unter »Wende« verstehe ich den Systemwechsel von 1989/90 in der DDR bzw. Ostdeutschland, angefangen bei der Konsolidierung der DDR-Opposition 1989 über den Fall der Berliner Mauer bis hin zum Beitritt der DDR zum Staatsgebiet der Bundesrepublik Deutschland mit dem Inkrafttreten des Einigungsvertrags im Oktober 1990. Dies vorausgeschickt, werde ich nachfolgend – aus Gründen der besseren Lesbarkeit – auf Anführungsstriche bei dem Wort Wende verzichten, ebenso bei den Begriffen »Wiedervereinigung« und »Friedliche Revolution«, wenngleich auch diese Begriffe nicht als neutrale Beschreibungs- oder Analysekatoren, sondern als Quellenbegriffe aufgefasst werden müssen.

¹⁹ Assmann, *Der lange Schatten*, S. 36ff.

erschienen, *Heimat* ein Jahrzehnt später, im Herbst 2019. *Heimat* und *Material* können in dieser Hinsicht beide als Beiträge zu einer kritischen Nachverhandlung des Wendegeschehens in seiner Bedeutung für die Geschichte und Gegenwart des wiedervereinigten Deutschlands betrachtet werden.

Ziel der Analysen ist es, zu rekonstruieren, wie – d.h. mit welchen Mitteln, Akzentsetzungen und Perspektivierungen – die Filme bei der Konstruktion ihrer historischen Gegenstände verfahren und welche ›anderen‹ Möglichkeiten des Vergangenheitsbezugs sie dabei eröffnen. Folgende Fragen sollen mich dabei anleiten:

Verfahren & Material: Welcher Verfahren bedienen sich die Filme, um ihr Material historisch zu erschließen und lesbar zu machen?

Gedächtnispolitische Dimension: Inwieweit werden stereotype Deutungs- und Darstellungsmuster mit Blick auf die thematisierten historischen Phänomene unterlaufen? Worin besteht der besondere geschichtskritische Ertrag der Filme, namentlich in Beziehung zu den dominanten Narrativen und Topoi zeitgenössischer deutscher Gedächtnispolitik?

Methode

In der Analyse der Filme werde ich mich methodisch an dem Ansatz der Systematischen Filmanalyse nach Helmut Korte orientieren. Das Korte'sche Modell hat den Vorzug, dass es keine kategorische Unterscheidung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm vornimmt. Korte definiert Film – ungeachtet dessen, ob dieser auf eine filmische oder eine nicht-filmische Realität referiert,²⁰ – als ein komplexes, über verschiedene Bedeutungsträger (Bild, Ton, Text etc.) argumentierendes System, dessen Sinnpotential sich erst im Kontext seiner Rezeption voll realisiert.²¹ Für die konkrete Filmanalyse empfiehlt Korte ein Vorgehen unter Berücksichtigung von »vier einander überschneidenden Untersuchungsbereichen:

»1. Filmrealität: Immanente Bestandsaufnahme, Inhalt, Form, Handlung, 2. Bedingungsrealität: Warum wird dieser Inhalt, in dieser historischen Situation, in dieser Form filmisch aktualisiert? 3.

²⁰ Ich beziehe mich hier auf Hohenbergers »heuristische Definition« des Dokumentarfilms als Film, »dessen Referenzobjekt die nicht-filmische Realität ist.« Anders als der Spielfilm (der seinen fiktionalen Charakter in der Regel nicht verhehle), so Hohenberger, erhebe der Dokumentarfilm den Anspruch, einen Einblick in eine Welt zu geben, der auch außerhalb der Filmrealität Wirklichkeitsstatus zukomme. Ob er diesen Anspruch tatsächlich einlösen kann, ist zunächst unerheblich. Entscheidend ist, dass der Dokumentarfilm sich kraft dieses ›Claims‹ als eigenständiges Genre – in Differenz zum Spielfilm – konstituiert. Vgl. Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films*, S. 26.

²¹ Vgl. Korte, *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, S. 12ff.

Bezugsrealität: In welchem Verhältnis steht die filmische Darstellung zur realen Bedeutung des Problems? 4. Wirkungsrealität: Dominante zeitgenössische Rezeption. Heutige Rezeption«²²

Die Analyse erfolgt idealtypisch in zwei großen Schritten: Im ersten Schritt wird die immanente Struktur des Films (Inhalt, Handlungsablauf, Erzählstrategie, Zuschauer:innenführung) rekonstruiert, wobei das Hauptziel in der Rekonstruktion der »dominanten Tendenzen der filmischen Aussage« besteht; im zweiten Schritt werden die Erkenntnisse aus der Produktanalyse vor dem Hintergrund der Bezugs- und Wirkungsrealität des Films (historisch-gesellschaftlicher Kontext, Rezeption etc.) weiter ausdifferenziert, qualifiziert und schließlich der Conclusio zugeführt. Laut Korte besteht der Anspruch der Systematischen Filmanalyse darin,

»[a]usgehend von den Erkenntnissen der Produkt-/und Kontextanalyse [»dominante Botschaft«]. unter Einbeziehung der erreichbaren Rezensionen und Informationen über Vermarktung, Zielpublikum etc. mit dem Konstrukt eines »kompetenten Betrachters« den Rezeptionsprozess »simulierend« erfahrbar zu machen.«²³

Wie eingangs erwähnt, werde ich mich an der hier skizzierten Systematik *orientieren*; vereinzelt werde ich mir aber auch erlauben, von der Korte'schen Methode abzuweichen und mich meinen Untersuchungsgegenständen bis zu einem gewissen Grade »freihändig« zu nähern. Beherzigenswert scheint mir in diesem Zusammenhang eine Beobachtung des Kulturwissenschaftlers Sven Kramer zur Analyse von Essayfilmen: »Überhaupt haben wissenschaftliche Bemühungen, die nicht die Narration, sondern komplexe Bild-Ton-Verhältnisse zum Ausgangspunkt nehmen, mit der Unbestimmtheit und Unabgegrenztheit ihres Stoffs zu rechnen. Sie können, wenn sie dies berücksichtigen, selber nur versuchend sein.«²⁴

Abschließend noch ein Wort zum Aufbau: Meine Studie gliedert sich in zwei Teile. Der erste Abschnitt ist der Darlegung und Erörterung meiner theoretischen Prämissen sowie der für die Analyse der Filme relevanten Konzepte gewidmet. Dabei erlaube ich mir an unterschiedlichen Stellen, Exkurse zu meines Erachtens besonders erläuterungs- bzw. diskussionsbedürftigen Aspekten der Gedächtnisproblematik einzuflechten. Zunächst soll der Begriff des kollektiven Gedächtnisses erörtert werden. Wie angedeutet, stehe ich der Kategorie nicht vorbehaltlos gegenüber, weshalb ich in diesem Zusammenhang auch kritisch auf einige Aspekte der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung – namentlich, auf die Positionen Jan und Aleida Assmanns – eingehen werde. Im zweiten Schritt sollen einige zentrale Figuren im

²² Korte, *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, S. 21.

²³ Ebd., S. 23.

²⁴ Kramer, Sven, »Modulationen des Essayistischen im Film«, in: Kramer/Tode, *Der Essayfilm*, S. 2.

Geschichtsdenken Walter Benjamins vorgestellt werden, wobei das Hauptaugenmerk auf der Erörterung von Benjamins Text *Über den Begriff der Geschichte* liegen wird; sie sollen den begrifflichen Rahmen (Gegengedächtnis) für die Analysen von *Material* und *Heimat* bereitstellen, denen der zweite Teil meiner Arbeit gewidmet ist. Ihnen vorangestellt ist ein kurzer kursorischer Überblick über Thomas Heises filmische Praxis.

Teil I: Ansätze zu einer kritischen Theorie des Gedächtnisses

Das Gedächtnisparadigma

Vieles ist in den vergangenen Jahrzehnten über die Problematik des kollektiven Gedächtnisses geschrieben worden. Angesichts der stetig wachsenden Fülle an Forschungsliteratur und den damit verbundenen thematischen Gewichtsverlagerungen im Feld der Kulturwissenschaften noch von einem »Memory Boom« zu sprechen, wie es Anfang der 1990er der Literaturwissenschaftler Andreas Huyssen tat²⁵, wäre eine Untertreibung. »Gedächtnis« steht nicht nur für eine vorübergehende theoretische Konjunktur, sondern für einen veritablen kulturwissenschaftlichen Paradigmenwechsel, zu dem neben einem gesteigerten Interesse an den Wechselbeziehungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart auch eine eigentümliche (und nicht unproblematische) Rekonzeptualisierung des Begriffs kultureller Identität gehört. Wie diese beiden Kategorien miteinander zusammenhängen – Gedächtnis und Identität –, soll im Folgenden kursorisch skizziert und diskutiert werden.

Im deutschsprachigen Raum waren es vor allem der Archäologe und Kulturwissenschaftler Jan Assmann und die Literaturwissenschaftlerin Aleida Assmann, die mit ihren Studien zum kollektiven Gedächtnis der Etablierung des Gedächtnisparadigmas in den Kulturwissenschaften wesentlich mit Vorschub geleistet haben. Ihr – vor allem an den Schriften des französischen Soziologen Maurice Halbwachs geschultes – Verständnis der Gedächtnisproblematik kann hier, wie folgt, wiedergegeben werden. Unter kollektives Gedächtnis verstehen die Assmanns das Gesamt aller Vergangenheitsbezüge, denen (potenziell) Bedeutung bei der Aushandlung des kulturellen, politischen, ethischen etc. Selbstbilds einer Gruppe – in ihrer Repräsentation nach innen wie nach außen – zukommt. Ihren konstruktivistischen Prämissen gemäß gehen die Assmanns davon aus, dass Gruppen sich »ihr« Gedächtnis – mittels unterschiedlicher Medien: Texte, Bilder, Rituale, Monumente, Filme etc. – fortgesetzt neu schaffen. »[N]icht durch

²⁵ Huyssen, *Twilight Memories*, S. 23.

mystische Teilhabe, sondern durch Erzählen, Vergegenwärtigen und kommunikativen Austausch« entstehe laut Aleida Assmann ein kollektives Bewusstsein für eine ›gemeinsame‹ Vergangenheit. Die Assmanns differenzieren zwischen verschiedenen ›Registern‹ des kollektiven Gedächtnisses: das soziale Gedächtnis (alltagsweltliche Kommunikationen über Vergangenes), das kulturelle Gedächtnis (ein kanonisierter Bestand materieller und immaterieller Kulturgüter), das politische / nationale Gedächtnis (nationale Gründungsmythen). Kernmerkmal (und -funktion) kollektiver Gedächtnisbildungen sei es, dass sie, zusammen mit den Vergangenheitsvorstellungen, die sie stiften, zugleich auch eine Struktur kultureller Zugehörigkeit etablieren. *Gedächtnisbildung ist Identitätsbildung*. Diesen Aspekt betonen die Assmanns mit besonderem Nachdruck. Erst in der kollektiven Erfahrung einer als ›besonders‹ empfundenen historischen Vergangenheit erleben Menschen sich als Teil einer »Erinnerungsgemeinschaft« und mithin als Träger:innen einer distinkten kulturellen Identität.²⁶ Ist diese Konzeption kollektiver Gedächtnisbildung theoretisch überzeugend? Bedingt. Was die Gedächtnistheorie der Assmanns vor allem vermissen lässt, ist eine systematische Problematisierung – und kritische Historisierung – des Begriffs kultureller Identität. Nicht nur setzen die Assmanns Identität in ihren Studien als gleichsam überhistorische anthropologische Konstante voraus, sie konturieren den Begriff vielfach auch – stark normativ – als positiven gesellschaftlichen Wert, den es zu schützen und zu verteidigen gelte. Das Problematische dieser Setzung wird vor allem in Aleida Assmanns Überlegungen zum Zusammenhang von Gedächtnis und Nation deutlich. Die Autorin plädiert darin für einen grundlegenden »Paradigmawechsel [sic!]«²⁷ in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit erinnerungskulturellen Diskursen: Statt manichäisch zwischen ›richtigem‹ und ›falschem‹ Geschichtsbewusstsein, ›Wahrheit und Ideologie‹ zu unterscheiden, gelte es, so Assmann, den Blick auf das »Wirkungspotential [zu richten], das von gedeuteten und angeeigneten Geschichtserfahrungen ausgeht«²⁸ – gemeint ist die (nach Ansicht Assmanns begrüßenswerte) affektive Bindungs- und Mobilisierungskraft von nationalen Gründungsmythen. Sie empfiehlt: »Um diese Fälle genauer untersuchen und unterscheiden zu können, ist es notwendig, das Forschungsparadigma der Ideologiekritik durch das des nationalen Gedächtnisses zu ersetzen.«²⁹ Wie ist dieser Vorschlag Assmanns zu bewerten? Gewiss: Gedächtniskonstruktionen schlicht als »Lügen« zu denunzieren, griffe zu kurz. Mit Recht betont der Historiker Dan Diner: »[Geschichtserfahrung] schlägt sich im kollektiven

²⁶ Vgl. Assmann, *Der lange Schatten*, S. 21-61, vgl. auch Erll, *Kollektives Gedächtnis*, S. 24-31.

²⁷ Ebd., S. 21-61, vgl. auch Erll, *Kollektives Gedächtnis*, S. 24-30.

²⁸ Ebd., S. 31.

²⁹ Ebd., S. 31.

Gedächtnis als Wirklichkeit nieder. Ein solches Bewusstsein als offenkundig falsch zu maßregeln, ist ebenso müßig wie den Mond anzubellen.«³⁰ Diese richtige Einsicht entbindet aber nicht von der Notwendigkeit einer ideologiekritischen Analyse von Gedächtnisphänomenen (was auch Diner betont). In einer solchen geht es nämlich nicht, wie Aleida Assmann suggeriert, um die pauschale Disqualifizierung von Gedächtniskonstruktionen als »Lüge«, sondern um die bestimmte, methodisch reflektierte Kritik der diskursiven (Aus-)Schließungen und Reglementierungen, die in Praktiken kollektiven Erinnerns wirksam sind. Mit anderen Worten: Ideologiekritik rückt die Momente des (kalkulierten) Vergessens in Prozessen kollektiven Erinnerns in den Blick. Einer Gedächtnistheorie, die sich darauf beschränkt, »Geschichte mit den Augen der Identität zu sehen«³¹, wie Assmann im Anschluss an den Historiker Christian Meier empfiehlt, läuft Gefahr, diesen Zusammenhang von Erinnerung und Macht nicht nur zu verkennen, sondern systematisch zu verwischen. Eine noch deutlichere Kritik am Assmann'schen Gedächtnisparadigma formuliert die Historikerin Cornelia Siebeck. Sie erkennt in dem

»von Aleida Assmann nicht nur konstatierte[n], sondern von ihr und Jan Assmann maßgeblich vorangetriebene[n] Paradigmenwechsel [...] die Gefahr einer Entpolitisierung und Enthistorisierung des akademischen Blicks auf gedächtniskulturelle Phänomene [...], zumal Aleida Assmann historisch-politische zunehmend durch anthropologische bzw. therapeutische [...] Perspektiven ersetzt.«³²

Diese Perspektivverschiebung kommt m. E. nicht von Ungefähr, geht es den Assmanns doch vielfach gar nicht um die kritische Analyse von Erinnerungsdiskursen, sondern darum, selbst normative Akzente innerhalb bestimmter, namentlich: deutscher erinnerungskultureller bzw. gedächtnispolitischer Debatten zu setzen.³³ Der Begriff des nationalen Gedächtnisses dient ihnen dabei nicht als »offene Analysekategorie«³⁴, um den Zusammenhang von Mythos und Nation zu erhellen, sondern als theoretischer Hebel für die normative Aufwertung nationaler

³⁰ Diner, *Kreisläufe*, S. 126.

³¹ Assmann, *Der lange Schatten*, S. 39.

³² Siebeck, Cornelia, »In ihrer kulturellen Überlieferung«, in: Lehmann/Öchsner/Sebald, *Formen und Funktionen sozialen Erinnerns*, S. 76-77.

³³ Den Eindruck teilen auch die Historiker Jan Ferdinand und Felix Denschlag. Über Aleida Assmanns Auseinandersetzung mit dem deutschen Gedächtnis an Nationalsozialismus und Holocaust schreiben sie: »Es geht Aleida Assmann [...] im Sinne der staatlichen Gedenkpolitik weniger um die historischen Ereignisse an sich oder um das Wie und das Was der Erinnerung, sondern in erster Linie um die Grundlegung einer deutschen Identität, in der die Negation der schlimmen Vergangenheit und die Affirmation der guten Gegenwart miteinander verbunden werden. Die Vergangenheit dient als Kontrastfolie, um das gegenwärtige Deutschland als vorbildliche und moralisch überlegene Nation darzustellen. Dafür werden die Opfer als Bindemittel vereinnahmt.« Denschlag, Felix; Ferdinand, Jan; *Die Konvertierung der Vergangenheit*, in: Phase 2. Zeitschrift gegen die Realität, Herbst 2018, Nr. 56, Leipzig 2018, S. 45.

³⁴ Siebeck, Cornelia, »In ihrer kulturellen Überlieferung«, in: Lehmann/Öchsner/Sebald, *Formen und Funktionen sozialen Erinnerns*, S. 75.

Identität. Wie der Historiker Felix Denschlag richtig feststellt, folgen die Begriffsbildungen der Assmanns

»in erster Linie einem praktischen Interesse [...]: In Zeiten von Vertrautheitsschwund und Orientierungsverlust durch soziale Beschleunigung soll Identität sein und durch das ›kollektive Gedächtnis‹ gewährleistet werden.«³⁵

Analytisch hat das Konzept des kollektiven Gedächtnisses m. E. nur dann Sinn, wenn es auch – kritisch – den Macht- und Konfliktdimensionen in kulturellen Prozessen der Vergangenheitsverarbeitung Rechnung trägt. Der Akzent läge in einer solchen ›agonistischen‹ Gedächtnistheorie nicht auf der (angeblich begrüßenswerten) sozialen und kulturellen Integrationskraft nationaler »Mytho-Motorik«³⁶, sondern auf der Frage, *was (und wer)* in kollektiven Gedächtnishaushalten *wie, aus welchen Gründen und im Dienste welcher (und wessen) (Gegenwarts-)Interessen* übergangen und historisch unsichtbar gemacht wird. Cornelia Siebeck resümiert:

»Wenn der akademische Gedächtnisdiskurs nicht selbst ein Bestandteil identitätspolitischer Diskurse sein will, so muss er sich von seinem Untersuchungsgegenstand ebenso entschieden wie konsequent distanzieren. Um an Distanz zu gewinnen ist jedoch mitnichten ein Mehr an Gedächtnistheorie gefragt, sondern vielmehr die (Re-)Artikulation gedächtniskultureller Phänomene mit einem theoretisch reflektierten Begriff des Sozialen, Historischen und Politischen.«³⁷

Diese Empfehlung beherzigend, möchte ich im Folgenden einen etwas anders gelagerten, *historisch-materialistischen* Zugang zur Gedächtnisproblematik vorstellen, einen Zugang, der es ermöglicht, Gedächtnisphänomene in ihrer *politischen* Dimension zu erfassen: die Geschichtsphilosophie Walter Benjamins.

Geschichte und »echte Erinnerung« bei Walter Benjamin

»Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet«, schreibt Walter Benjamin, »muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. Das bestimmt den Ton, die Haltung *echter Erinnerung* [Herv. d. Verf.]«³⁸ Mit deutlichen Anklängen an die Freud'sche

³⁵ Denschlag, *Vergangenheitsverhältnisse*, S. 89.

³⁶ Assmann, *Der lange Schatten*, S. 41.

³⁷ Siebeck, Cornelia, »In ihrer kulturellen Überlieferung«, in: Lehmann/Öchsner/Sebald, *Formen und Funktionen sozialen Erinnerns*, S. 85.

³⁸ Benjamin, *Berliner Chronik, Gesammelte Schriften, Bd. VI*, S. 486.

Psychoanalyse artikuliert Benjamin hier einen tiefen Vorbehalt gegenüber dem, was sich dem Bewusstsein spontan als Vergangenheitsbild darbietet. Das Gedächtnis, schreibt er, sei nicht das »Instrument zur Erkundung der Vergangenheit«, sondern deren »Schauplatz«. Nur durch eine Arbeit »sorgsamster Durchforschung³⁹«, so Benjamin, mag es dem um historische (Selbst-)Erkenntnis bemühten Subjekt gelingen, der »wahren Werte, die im Erdinnern stecken«, habhaft zu werden: »[der] Bilder, die von allen früheren Zusammenhängen losgebrochen als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht [...] stehen.«⁴⁰

Um herauszufinden, was eine solche »Durchforschung« auf dem erweiterten Terrain *kollektiver* Gedächtnisbildung bedeuten kann, empfiehlt sich ein genauerer Blick in die geschichtsphilosophischen Überlegungen Benjamins. Einen Schlüsseltext stellt hier die (unvollendet gebliebene⁴¹) Schrift *Über den Begriff der Geschichte*⁴² dar, in der Benjamin sich kritisch – vor dem Hintergrund von Nationalsozialismus und Krieg – mit den geschichtstheoretischen Traditionen des 19. Jahrhunderts – namentlich, mit Historismus, Hegel'scher Geschichtsphilosophie sowie mit dem historischen Materialismus nach Marx (in der Lesart der deutschen Sozialdemokratie) – auseinandersetzt. Dass Benjamins *Thesen* dabei auch für eine kritische Theorie des kollektiven Gedächtnisses aufschlussreich sind, wird deutlich, wenn man sich die Weitläufigkeit des darin angelegten theoretischen Programms vor Augen führt: Benjamin geht es in seinem Text nicht nur um eine Kritik der Prämissen und Methoden der akademischen Geschichtsforschung seiner Zeit, sondern um eine grundlegende theoretische Revision – und Neubestimmung – dessen, wie moderne Gesellschaften sich zu Vergangenen in Beziehung setzen, d.h. eine kollektiv verbindliche Vorstellung von sich selbst in der Zeit konstruieren. *Über den Begriff der Geschichte* bleibt in diesem Sinne auch für Fragen im Kontext der zeitgenössischen kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung relevant.

Wie seine Überlegungen zum individuellen Gedächtnis so sind auch Benjamins *Thesen* zum Begriff der Geschichte durch einen fundamentalen Vorbehalt geprägt: Was sich in der Geschichte spiegelt, so Benjamins Intuition, seien nicht die realen historischen Erfahrungen einer Gesellschaft, sondern die Bemühungen der Herrschenden, den eigenen sozialen Machtanspruch historisch zu legitimieren. Als »an Marx geschulter Historiker«⁴³ stellt Benjamin den sozialen Antagonismus zwischen Herrschenden und Beherrschten ins Zentrum

³⁹ Ebd., S. 486.

⁴⁰ Ebd., S. 486.

⁴¹ Benjamin verfasste den Text auf seiner Flucht vor den Nazis im französischen Exil. Es handelt sich um einen der letzten Texte des Philosophen. Vgl. Konersmann, *Erstarrte Unruhe*, S. 8.

⁴² Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte, Gesammelte Schriften, Bd. I/2*, S. 691-704. Hier auch: (*geschichtsphilosophische*) *Thesen*.

⁴³ Ebd., S. 694.

seiner Geschichtskritik. Der Kulturwissenschaftler Ralf Konersmann skizziert bündig seine Prämisse:

»Mit Vorgefundenem kann sich der Leser im Buch der Geschichte nicht zufriedengeben. Er hat es mit Formen der Überlieferung zu tun, Hinterlassenschaften und Schilderungen, die die historischen Gegenstände in der bestimmten Perspektive derer wiedergeben, die sich damals wie heute haben durchsetzen können. Die Überlieferung entspricht [...] der Perspektive der Sieger.«⁴⁴

Als Sachwalter dieser Überlieferung – und als Chiffre für ein *spezifisch bürgerliches* Verständnis von Geschichte – figuriert bei Benjamin der »Geschichtsschreiber des Historismus«.⁴⁵ Statt mit kritischer Distanz (der Haltung des historischen Materialisten) begegne jener dem überlieferten Kulturbestand (»Kulturgüter«⁴⁶), so Benjamin, mit der erklärten Absicht, Vergangenes »nachzuerleben«, sich in die Vergangenheit »einzufühlen«⁴⁷. Auf diese naiv-kontemplative Haltung des Historismus führt Benjamin den herrschaftskonformen Charakter bürgerlicher Geschichtserzählungen zurück. Er fragt mokant:

»in wen sich denn der Geschichtsschreiber des Historismus eigentlich einfühlt. Die Antwort lautet unweigerlich in den Sieger. Die jeweils Herrschenden sind aber die Erben aller, die je gesiegt haben.

Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach den jeweils Herrschenden allemal zugut [...]«⁴⁸

Neben dem Prinzip der Einfühlung nennt Benjamin aber noch ein anderes charakteristisches – und nicht minder problematisches – Merkmal des Historismus: das Schema eines »eine homogene und leere Zeit durchlaufenden Fortgang[s]«⁴⁹ von Geschichte. Der Historist, so Benjamin, begnüge sich damit »einen Kausalnexus von verschiedenen Momenten der Geschichte« zu konstruieren, den er sich »durch die Finger laufen [lasse] wie einen Rosenkranz«.⁵⁰ Die Folge: Ambivalenz und Kontingenz historischer Entwicklungszusammenhänge werden negiert. Alternative geschichtliche Verlaufsmöglichkeiten – oder, bescheidener, der bloße Umstand, dass *anderes* hätte geschehen können – kommen nicht nur nicht in Betracht, sondern werden systematisch marginalisiert oder gänzlich unterschlagen. Geschichte gewinnt so unwillkürlich die Form einer kontinuierlich-

⁴⁴ Konersmann, *Erstarre Unruhe*, S. 67.

⁴⁵ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, S. 696

⁴⁶ Ebd., S. 696.

⁴⁷ Mit dem Begriff der »Einfühlung« bezieht sich Benjamin kritisch auf eine methodologische »Empfehlung« des französischen Historikers Fustel de Coulanges: »Fustel de Coulanges empfiehlt dem Historiker, wolle er eine Epoche nacherleben, so solle er alles, was wir vom spätern Verlauf der Geschichte wissen, sich aus dem Kopf schlagen.« Ebd., S. 696.

⁴⁸ Ebd., S. 696.

⁴⁹ Ebd., S. 701.

⁵⁰ Ebd., S. 704.

linearen – mal mehr, mal weniger – affirmativen Vorgeschichte des je gegenwärtigen Status quo.⁵¹

Ausgehend von dieser Fundamentalkritik entwirft Benjamin das Modell einer *materialistischen* Geschichtsschreibung, die emphatisch für das Erbe und die Hoffnungen derer Partei ergreift, die sich historisch *nicht* haben durchsetzen können: der ›Verlierer der Geschichte‹. Worauf Benjamin abzielt, ist ein radikaler Perspektivwechsel: Statt, wie der Geschichtsschreiber des Historismus, einen neutralen, objektiven Blickpunkt außerhalb der Geschichte für sich zu reklamieren (in Wahrheit freilich, so Benjamins These, schreibt der Historist Geschichte vom Standpunkt und nach Maßgabe der Interessen der jeweils Herrschenden), plädiert Benjamin dafür, Geschichte ›parteilich‹, aus Perspektive jener – und in Solidarität mit jenen⁵² – zu schreiben, die »heute am Boden liegen«.⁵³ »Das Subjekt historischer Erkenntnis«, schreibt er, »ist die unterdrückte, kämpfende Klasse selbst.«⁵⁴ Um Missverständnissen vorzubeugen: Benjamins Intention ist es dabei *nicht*, den Geschichtsmythen der Sieger einen alternativen historischen Mythos der Besiegten entgegenzusetzen. Von einer Geschichtsschreibung, die den (vielmals vergeblichen) historischen Kämpfen der Unterdrückten retrospektiv die Form einer heroischen Gegenerzählung aufzuprägen versucht, hält er wenig.⁵⁵ Der historische Materialismus habe ja gerade, betont Benjamin an anderer Stelle, mit der (mythischen) Vorstellung zu brechen, dass »Geschichte [...] etwas [sei], das sich erzählen lasse.«⁵⁶ Gegen das bürgerliche Primat der Geschichtserzählung mit ihren impliziten Sinn- und Fortschrittsunterstellungen plädiert Benjamin für eine Form der Vergangenheitsbetrachtung, die Geschichte in ihrer Widersprüchlichkeit und Diskontinuität vergegenwärtigt.⁵⁷ Was es bedeuten kann, solcherart aus Perspektive der Unterdrückten auf Vergangenes zu blicken, macht Benjamin anhand seiner von einer Zeichnung Paul Klees inspirierten Metapher vom »Engel der Geschichte« anschaulich:

»Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. [...] Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert [...]«⁵⁸

⁵¹ Vgl. Steffen, König, »Das Ende der Geschichte?«, in: Fischer/Fuhrmann u.a., *Zwischen Ignoranz und Inszenierung*, S. 132f.

⁵² Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte, Gesammelte Schriften, Bd. I/2*, S. 700.

⁵³ Ebd., S. 696.

⁵⁴ Ebd., S. 700.

⁵⁵ Vgl. Mosès, *Der Engel der Geschichte*, S. 143.

⁵⁶ Benjamin, *Gesammelte Schriften, Bd. I*, S. 1240.

⁵⁷ »Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten«, heißt es programmatisch in einer Notiz zum Passagen-Werk. Vgl. Benjamin, *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften, Bd. V*, S. 596.

⁵⁸ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte, Gesammelte Schriften, Bd. I/2*, S. 697f.

Betrachten wir die eigene Gegenwart im Horizont dieses »Trümmerhaufens« – statt im versöhnlichen Licht bürgerlicher Erfolgs- und Fortschrittsnarrative –, dann, so Benjamin (optimistische) Prognose, »wird uns als unsere Aufgabe die Herbeiführung des wirklichen Ausnahmezustands vor Augen stehen.«⁵⁹ Erinnerung ist für Benjamin eine Praxis, die ihren Ort – und Zweck – im Jetzt hat. Vergangenes erinnern – oder, wie er es ausdrückt, »Eingedenken«⁶⁰ – heißt für ihn nicht, sich suggestiv in die Vergangenheit zurückzusetzen (»Einfühlung«), sondern, umgekehrt, ausgewählte Momente der Vergangenheit zu *aktualisieren*, d.h. sie so in die Gegenwart »hineinzuholen«, dass sie über die Struktur gegenwärtiger gesellschaftlicher Konflikte Aufschluss geben können.⁶¹ Der Literaturwissenschaftler Stéphane Mosès präzisiert:

»[D]ieses geschichtliche Erinnern [hat] nichts Speicherndes; es belädt nicht die Gegenwart mit einer Summe von Begebenheiten, die zu bewahren ihre Bestimmung wäre. Vielmehr verhält es sich so, als überspränge das politische Bewusstsein der Gegenwart Jahrhunderte, um einen Augenblick der Vergangenheit aufzugreifen, in dem es sich wiedererkennt, und zwar nicht um dieses Augenblicks feierlich zu gedenken, sondern um ihn zu reanimieren, um ihn neues Leben zu geben und nach Möglichkeit heute das an ihm zu vollenden, was ehemals unerfüllt geblieben oder versäumt worden ist.«⁶²

Benjamin erkennt in den enttäuschten, unabgegoltenen Ansprüchen der »gewesenen Geschlechter« einen »Hoffnungsfunken«, den es für die Gegenwart erneut »anzufachen« gelte.⁶³ Hier wird die theologische Dimension seines Denkens deutlich. »Die Vergangenheit«, schreibt Benjamin, »führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen ist.«⁶⁴ Anspruch des historischen Materialisten muss es sein, diesen verborgenen Index – diese Spuren einer anderen, besseren Geschichte – aus der Masse des überlieferten Kulturbestands (»Trümmer«) herauszupräparieren. Zugleich gibt Benjamin aber zu bedenken: So wenig Geschichte »grundsätzlich atheologisch« zu begreifen sei, »so wenig [dürfen] wir sie in unmittelbar theologischen Begriffen zu schreiben versuchen [...]«⁶⁵ Anders ausgedrückt: So wenig Geschichte als eine bloß zufällige »Abfolge von Begebenheiten« vorgestellt und

⁵⁹ Die Metapher des »Ausnahmezustands« kann als Seitenhieb Benjamins gegen die deutsche Sozialdemokratie gedeutet werden. Ihr wirft er vor, den Aufstieg des Faschismus naiv als »Ausnahmeerscheinung«, als vorübergehende Anomalie in der historischen Entwicklung Europas, relativiert zu haben – für Benjamin ein Indiz dafür, dass die Sozialdemokratie den geschichtlichen Bezug zur Arbeiterklasse verloren hat: Wer »die Tradition der Unterdrückten« kennt, so Benjamin, der wisse, »dass der »Ausnahmezustand«, in dem wir leben, die Regel ist. [...] Das Staunen darüber, daß die Dinge, die wir erleben, im zwanzigsten Jahrhundert »noch« möglich sind, ist *kein* philosophisches.« Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte, Gesammelte Schriften, Bd. I/2*, S. 697f.

⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 704.

⁶¹ Benjamin, *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften, Bd. V*, S. 588.

⁶² Mosès, *Der Engel der Geschichte*, S. 138.

⁶³ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte, Gesammelte Schriften, Bd. I/2*, S. 694f.

⁶⁴ Ebd., S. 693.

⁶⁵ Benjamin, *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften, Bd. V*, S. 589.

rekapituliert werden darf, so wenig darf der historische Materialist der Versuchung erliegen, sie »unmittelbar theologisch« – also nach dem Schema eines kontinuierlichen Aufstiegs vom Niederen zum Höheren mit einer garantierten Befreiungs- oder Erlösungsperspektive am Ende – zu konstruieren. Zu dem Anspruch, »Geschichte gegen den Strich zu bürsten«⁶⁶, gehört für Benjamin immer beides: das Eingeständnis, dass es keine Garantie auf den finalen Sieg der Unterdrückten gibt (das Phantasma der deutschen Sozialdemokratie), bei gleichzeitiger Insistenz, dass dieser Sieg dennoch möglich und nötig ist, Geschichte offen ist und bleibt – für Veränderung.

»Echte Erinnerung« ist nach Maßgabe Benjamins demnach immer *Gegenerinnerung*, ist immer gegen die konformistische Übereinkunft gerichtet, dass die Welt, wie sie ist, die beste aller historisch möglichen sei. »In jeder Epoche«, heißt es in These VI apodiktisch, »muss versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen.«⁶⁷ Dass dieses Modell von Erinnerung sich fundamental von dem Assmann'schen Gedächtnisparadigma unterscheidet, liegt auf der Hand. Scheint es bei den Assmanns vielfach so, als ließen sie die Frage nach dem Zusammenhang von Gedächtnis und Herrschaft gleichsam systematisch außer Acht – um so Raum für die Apologie kultureller (nationaler) Identität zu gewinnen –, so macht Benjamin sie konsequent zum Drehpunkt seiner Geschichts- und Gedächtnistheorie. Seine Begriffe ermöglichen es, Gedächtnisbildungen als das zu beschreiben und zu kritisieren, was sie – neben ihrer Funktion als Medien kollektiver Selbstvergewisserung – immer auch sind (und waren): Ideologie.

Die hier vorgestellten Benjamin'schen Denkfiguren sollen mir im Folgenden als theoretisches »Prisma« für die Analyse von Thomas Heises Filmen dienen. Ich sage bewusst »Prisma«, um einem möglichen Missverständnis mit Blick auf den nachfolgenden Teil meiner Arbeit vorzubeugen. Ziel der Analysen ist es *nicht*, Thomas Heises dokumentarfilmisches Schaffen systematisch in einen bestimmten kritisch-theoretischen Denk- und Traditionszusammenhang einzuordnen (ein solches Projekt würde den Rahmen dieser Studie ohne Frage sprengen). Vielmehr ist es mein Anspruch, *einige* Begriffe Benjamins so auf Heises Filmpraxis zu beziehen, dass sie ein Licht auf die besondere filmische *Form und Wirkung* der darin anzutreffenden Vergangenheitskonstruktionen werfen, kurzum: Aussagen darüber ermöglichen, wie und inwieweit Heises Filme »Geschichte anders schreiben«. Nicht mehr, aber

⁶⁶ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte, Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, S. 696.

⁶⁷ Ebd., S. 695.

auch nicht weniger soll in dem nachfolgenden zweiten Teil meiner Arbeit geleistet werden. Eröffnen möchte ich mit einer kurzen Einführung in das filmische Schaffen Thomas Heises.

Teil II: Analysen

Warten auf Geschichte. Der Dokumentarfilmer Thomas Heise

»Dem Gedächtnis der Namenlosen«, heißt es bei Benjamin, »ist die historische Konstruktion geweiht.«⁶⁸ Kaum ein Regisseur der jüngeren deutschen Filmgeschichte hat sich dieser Forderung so energisch und ausdauernd gewidmet wie der Dokumentarfilmer Thomas Heise. Sei es aus bewusster Intention, sei es, wie Heise selbst wohl sagen würde, weil der Zufall es so wollte: Die Frage nach dem »Anteil der Namenlosen« an der Geschichte (an der realen wie an der überlieferten) zieht sich wie ein roter Faden durch Heises gesamtes dokumentarfilmisches Œuvre. Bereits in seinem 1980 im Rahmen seines Studiums an der HFF⁶⁹ produzierten Erstling klingt sie deutlich im Titel an: »Wozu denn über *diese Leute* einen Film?« Die Frage hatte ein Dozent an den jungen Heise gerichtet⁷⁰, nachdem dieser ihm das Sujet für seine »erste filmpraktische Übung«⁷¹ vorgestellt hatte. *Wozu denn über DIESE LEUTE einen Film?* gibt einen Einblick in den Alltag zweier kleinkrimineller Jugendlicher aus Ostberlin, den »Weber-Brüdern«; der Film folgt ihnen in die Kneipe, zum Jugendtreff am »Wasserturm«, zum Kaffeekränzchen mit der Mutter. Es geht um Motorrad- und Mopeddiebstähle, Einbrüche in »Kaufhallen«, die Beziehung zum Vater, zu Freunden und Partnerinnen. Heise unterlässt es, die Auskünfte der Jugendlichen moralisch zu bewerten oder anderweitig einzuordnen, er beurteilt nicht, er stellt zur Disposition. Annett Gröschner schreibt über *Wozu denn über DIESE LEUTE einen Film?*:

»In dieser Übung ist in 32 Minuten auf verblüffende Weise schon alles das angelegt, was Thomas Heises Filme bis heute unverwechselbar macht: die Anlage als offenes Kunstwerk, Geschichten ohne Anfang und Ende, die Verweigerung von Antworten und keine Möglichkeit für die Zuschauer, endgültige Schlüsse aus dem Gesehenen ziehen zu können.«⁷²

⁶⁸ Benjamin, *Gesammelte Schriften Bd. I*, S. 1241.

⁶⁹ Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, heute: Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

⁷⁰ Vgl. Gröschner, Annett, »Wozu denn über diese Leute einen Film?«, in: Dell/Rothöhler, *Über Thomas Heise*, S. 20.

⁷¹ Ebd., S. 20.

⁷² Ebd., S. 20.

Dokumentarfilme, die sich die Freiheit nehmen, uneindeutig zu sein, sind für einen Staat, der Wert auf Linientreue legt, immer eine Provokation. Umso mehr, wenn sie von ›Leuten‹ handeln, die von der vorgegebenen ›Linie‹ abweichen.⁷³ Mit *Wozu denn über DIESE LEUTE einen Film?* hatte Heise einen Blick unter die ideologische Sichtbarkeitsschwelle der DDR geworfen – auf eine Realität, die von dem Ideal der ›sozialistischen Menschengemeinschaft‹ kaum weiter entfernt sein konnte. »Das war nicht die Jugend, die einem Publikum gezeigt werden sollte, und schon gar nicht von einem jungen Regisseur. So hatte man sich die Widerspiegelung der Verhältnisse durch die Kunst nicht vorzustellen.«⁷⁴ Wenig überraschend wurde der Film bald nach seiner Fertigstellung »für Vorführungen gesperrt.«⁷⁵ Auch die ein paar Jahre darauf gemeinsam mit Peter Badel realisierten Filme *Volkspolizei* und *Das Haus* – heute die, wie Heise schreibt, »wahrscheinlich einzig vorhandenen Dokumentationen von Verwaltungs- und Polizeialltag in der DDR« – erhielten keine Vorführfreigabe und wanderten bis auf weiteres »in den Keller«.⁷⁶

Man könnte hier in Anlehnung an ein Modell Aleida Assmanns von einem exemplarischen Fall der Trennung von »Speicher- und Funktionsgedächtnis« sprechen, wie er in dieser Rigidität wohl nur in Diktaturen denkbar ist. Was sich für die Interessen der Machthabenden ideologisch »funktionalisieren« lässt, erhält einen Platz im staatlichen Funktionsgedächtnis (Kultur- und Bildungseinrichtungen); was ihnen zuwiderläuft, wird in die Unsichtbarkeit des Speichergedächtnisses (Archive, Depots, Dachböden, Keller etc.) verbannt. Zum Theorem von Funktions- und Speichergedächtnis gehört aber auch, dass sich die Grenzziehungen zwischen beiden Arealen, abhängig von den je gegebenen historischen Umständen, verschieben können, sukzessive, durch kulturellen Wandel, oder ad hoc, durch einen Wechsel des politischen Regimes.⁷⁷ Heise zog aus dieser Eventualität einen interessanten Schluss. Er formulierte für sich die Maxime:

»Wenn Du wusstest, dass etwas in den Keller geht, wusstest du ja auch, dass es irgendwann wieder herauskommt. Und dann muss es ja immer noch bestehen. Es kann sein, dass es nicht gelingt, aber zumindest muss man das mitdenken [...]«⁷⁸

Ob Heise tatsächlich wissen konnte, dass seine Filme je »aus dem Keller herauskommen« würden, sei dahingestellt. Fakt ist: Seine Wette auf die Zukunft ging auf. Mit der »Vereinigung«

⁷³ Vgl. ebd., S. 21.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 19.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 19.

⁷⁶ Heise, Thomas, »Archäologie hat mit Graben zu tun«, Booklet zu *Material*, R: Thomas Heise, DVD, Edition Filmmuseum, Goethe-Institut und Dokumentarfilminitiative NW 2011, S. 9-15.

⁷⁷ Vgl. Assmann, *Der lange Schatten*, S. 54ff.

⁷⁸ Zit. n. Zutavern, Julia, »»Es ist alles nur ein Film« Gedächtnissimulation und Erinnerungspolitik in Bar-luschke – Psychogramm eines Spions«, in: Ebbrecht/Hoffmann/Schweinitz, *DDR Erinnern Vergessen*, S. 38.

von Bundesrepublik und DDR war der Bann, mit dem seine Arbeiten bisher belegt gewesen waren, – formal – gebrochen.

Der Wende kommt in Heises künstlerischer Biografie eine ambivalente Rolle zu. Einerseits eröffneten sich ihm mit dem Ende der DDR ungeahnte Produktions- und Präsentationsmöglichkeiten (die er dankbar ergriff); andererseits war mit der Wiedervereinigung ein geschichtliches Urteil über die DDR-Gesellschaft – das bisherige Themenreservoir von Heises Filmen – gesprochen, das bis auf weiteres wenig Raum für Widerspruch zu bieten schien. Buchstäblich über Nacht war die Gegenwart, an der Heise sich bislang abgearbeitet hatte, zu einem ›abgeschlossenen Kapitel deutscher Zeithistorie‹ erstarrt. Die DDR war Geschichte, ein mahnendes Beispiel für die Irrungen von Totalitarismus und Teilung, ansonsten: ein marginaler historischer Tatbestand. Dass mit der »SED-Diktatur« auch ein lebensweltlicher Sinn- und Erwartungshorizont von mehr als sechzehn Millionen ehemaligen DDR-Bürger:innen untergegangen war – wie immer autoritär und verbrecherisch das Regime als solches auch gewesen war –, interessierte nicht. Kurzum: Auch nach 1990 hatten weite Teile der gesellschaftlichen Wirklichkeit der DDR noch immer den Charakter einer Blackbox.⁷⁹ Heise reagierte auf die veränderte historische Lage auf seine Art. Hatte er sich vor ›1989/90‹ vor allem darauf konzentriert, Fragmente seiner politischen und sozialen Gegenwart für eine ungewisse Zukunft zu sammeln⁸⁰ (um, wie er einige Jahre später schrieb, »wenn die Diktatur einmal nicht mehr ist, Zeugnis von ihr abzulegen«⁸¹), so ging er nun dazu über, in der gesamtdeutschen Gegenwart die Überreste einer verschütteten Vergangenheit – der Vergangenheit der DDR und ihres Endes – zu bergen. Gegenüber der Frage, ›was ist‹, gewann mehr und mehr die Frage, ›was ist geblieben‹, in seinen Arbeiten an Gewicht. Der ›Chronist‹ wurde zum ›Archäologen‹. Heises Langfilm-Debüt, *Eisenzeit* von 1991, steht exemplarisch für diese Fokusverschiebung. Der Kulturwissenschaftler Vrääth Öhner erinnert an die besonderen Entstehungsumstände des Projekts:

⁷⁹ Der Soziologe Thomas Ahbe vergleicht das erinnerungskulturelle Erbe der DDR mit einem »Eisberg«, von dem immer nur kleine, ausgewählte Elemente über der »Wasseroberfläche«, also über der medialen Wahrnehmungsschwelle lägen. Unter Rekurs auf eine Systematik des Historikers Martin Sabrow verweist er auf die anhaltende Wirkmächtigkeit des sogenannten »Diktaturgedächtnisses« in Hinblick auf die DDR-Vergangenheit, einer »staatlich privilegierten«, und von (vor allem) staatlichen Akteur:innen systematisch reaktualisierten Vergangenheitsversion, die vor allem den Diktatur- und Unrechtscharakter der DDR akzentuiert, darüber aber andere z.B. alltags- und mentalitätsgeschichtliche Aspekte marginalisiert. Vgl. Ahbe, Thomas, »Die ostdeutsche Erinnerung als Eisberg«, in: Goudin, *Erinnerungsdiskurse*, S. 27ff.

⁸⁰ Tobias Ebbrecht beschreibt dieses Moment in Heises Praxis sehr anschaulich in seinem Artikel Ebbrecht, Tobias, »Archives fort the Future«, in: *Imaginations. Journal of Cross-Cultural Image Studies*, Issue 8-1, <http://imaginations.glendon.yorku.ca/?p=9485>, 21.05.2017, 22.03.2022.

⁸¹ Heise, Thomas, »Archäologie hat mit Graben zu tun«, Booklet zu *Material*, R: Thomas Heise, DVD, Edition Filmmuseum, Goethe-Institut und Dokumentarfilminitiative NW 2011, S. 9-15.

»Im Jahr 1981 hatte Heise den Film unter dem Arbeitstitel *Anka und...* als Dokumentarfilm über eine Generation von Jugendlichen geplant, die in Eisenhüttenstadt, der ersten sozialistischen Stadt der DDR aufgewachsen waren und weder die Ideale der DDR noch die ihrer Eltern teilen mochten: mit dem Ergebnis, dass die Arbeit am ersten Drehtag von der Abteilung für innere Angelegenheiten beendet wurde.«⁸²

Mit der Wende bot sich Heise die Möglichkeit, die Arbeit an dem Film wieder aufzunehmen, wenn auch unter grundlegend anderen politischen – und auch privaten – Rahmenbedingungen. So war abseits der weltgeschichtlichen Zäsur auch im unmittelbaren Nahbereich des Projekts Einschneidendes passiert: Zwei der Protagonisten des Films, Tilo und Mario, waren an dem Konflikt mit Familie und Staat zerbrochen. Sie hatten Ende der 1980er Selbstmord begangen. Was ursprünglich als Porträtfilm über das Leben dreier Jugendlicher in einer sozialistischen Musterstadt angelegt gewesen war, wurde so, vor dem Hintergrund dieses doppelten Bruchs, der Wende auf der einen Seite und des Verlusts von Tilo und Mario auf der anderen, zu einem filmischen Requiem, in dem sich Politisches und Privates auf eindringliche Weise verbanden. »Es scheint als unternähme Heise mit der Kamera eine Zeitreise zurück und als könne man in der Vergangenheit nur noch die Dinge und Räume vorfinden, aus denen die Menschen verschwunden sind«⁸³, heißt es in einem Essay über Heises Film. Gleich weit entfernt von wohlfeiler »Ostalgie« wie von deren Gegenstück, einer DDR-Erinnerung nach dem commodierten Modell des »Diktaturgedächtnisses«, präsentierte Heise mit *Eisenzeit* 1991 einen Film über die DDR, der die Erfahrungen der Menschen, die in ihr lebten, ernstnahm, einen Geschichtsfilm, der, wie Öhner schreibt, an die Vergangenheit erinnerte, nicht »um die Gegenwart zu legitimieren, sondern, um die Intensität dieser Leben für die Zukunft zu bewahren.«⁸⁴

Ein knappes Jahrzehnt nach *Eisenzeit* begab Heise sich erneut in erinnerungskulturelles Grenzland: Straguth, ein kleiner, knapp zweihundertfünfzig Einwohner:innen zählender Ort in Sachsen-Anhalt, unweit von der Kleinstadt Zerbst, an einem Nebenfluss der Elbe gelegen – er bildete den Schauplatz von Heises 2003 erschienenem Film *Vaterland*. Wie *Eisenzeit* kann auch *Vaterland* zu den unfreiwilligen Langzeitprojekten des Filmemachers gezählt werden. Ursprünglich als Beitrag für den vierzigsten Jahrestag der DDR 1989 geplant,⁸⁵ lag das Projekt

⁸² Öhner, Vrääh, »Gedächtnis der Lebensweisen: Zu *Eisenzeit* und *Vaterland* von Thomas Heise.«, in: Ebbrecht/Hoffmann/Schweinitz, *DDR Erinnern Vergessen*, S. 61.

⁸³ Suckow, Michael, »Eisenzeit«, in: Dell/Rothöhler, *Über Thomas Heise*, S. 36.

⁸⁴ Ebd., S. 61.

⁸⁵ Eine Rolle, die, wie Öhner anmerkt, dann dem Kurzfilm *Imbiss Spezial* – über die Geschehnisse in einem Bahnhofslokal in Berlin-Lichtenberg am Abend des 7. Oktober 1989 – zufallen sollte. Vgl. Öhner, Vrääh, »Gedächtnis der Lebensweisen: Zu *Eisenzeit* und *Vaterland* von Thomas Heise.«, in: Ebbrecht/Hoffmann/Schweinitz, *DDR Erinnern Vergessen*, S. 68.

mit der Wende bald auf Eis.⁸⁶ Dass Heise sich für Straguth als Setting (und Protagonisten) seines Jubiläumsfilms entschied, hatte nicht zuletzt einen persönlichen Grund. Heises Vater, der spätere Philosoph Wolfgang Heise, war hier 1944 in einem Lager der Nazis (»Lager für jüdische Mischlinge«) interniert gewesen. Zwangsrekrutiert in der »Organisation Todt«, einer paramilitärischen Baueinheit des NS-Regimes, musste er u.a. bei dem Bau eines Fliegerhorsts für die deutsche Luftwaffe unweit von Straguth mitarbeiten. In der Nachkriegszeit hatte das Gelände der sowjetischen Armee als Militärflughafen gedient. Als Heise Anfang der 2000er Jahre die Arbeit an dem Projekt wieder aufnahm, erinnerte kaum noch etwas an die mehr als vierzigjährige Präsenz der sowjetischen Soldaten in dem Ort, von der Anwesenheit der NS-Zwangsarbeiter gar nicht zu reden. Nationalsozialismus, Kalter Krieg, Einheit – Schicht und Schicht legt Heise in *Vaterland* das mentale Erbe dieser verschiedenen deutschen Vergangenheiten frei, mal der Fährte der Lagererfahrung seines Vaters folgend, mal den sowjetischen Militärstützpunkt der 1980er erkundend, mal in Oral-History-Manier die Bewohner:innen von Straguth zu ihren Erinnerungen an Wende und Wiedervereinigung befragend. Wir lernen Moni kennen, die arbeitslos ist und nur noch selten das Haus verlässt; wir treffen einen jungen Familienvater, der stolz ist, dass seine dreijährige Tochter so »gut funktioniert«, und wir machen Bekanntschaft mit dem Straguther Urgestein Otto Nahto, dem Besitzer der örtlichen Kneipe, der seinen Lebensbericht mit der lakonischen Feststellung beschließt, dass er »dolle Probleme nie gehabt« habe. In *Vaterland* werden wir Zeug:innen einer filmischen »Geschichte von unten«, die sich konsequent »in Schleifen« bewegt.

»Unendlich langatmig ist das und grausam deprimierend. ›Warum [sic!] denn über diese Leute einen Film?« hieß Thomas Heises erste dokumentarische Arbeit. Tja, warum?«⁸⁷, lautet das vernichtende Fazit einer kurzen Kritik zu *Vaterland*. Dass der Rezensent den Titel von Heises Erstling auf die ProtagonistInnen – er nennt sie »Ossis« – in *Vaterland* ummünzt, ist durchaus bezeichnend. War es in Heises Jugend ein weltanschauliches Kriterium, das darüber bestimmte, über wen (wie) Dokumentarfilme gedreht werden sollten und über wen nicht, so ist es heute ein soziales, Klassen- an Stelle von Parteizugehörigkeit. Dass es müßig ist, die eigene Kunst am Zeitgeist zu orientieren, erst recht, wenn sie von Leuten handelt, die symbolisch »am Rand«⁸⁸ stehen, war Heise schon früh klar gewesen. 1993 bemerkte er in einem Interview: »Man muss

⁸⁶ Vgl. Öhner, Vrääth, »Gedächtnis der Lebensweisen: Zu *Eisenzeit* und *Vaterland* von Thomas Heise.«, in: Ebbrecht/Hoffmann/Schweinitz, *DDR Erinnern Vergessen*, S. 68.

⁸⁷ Redaktionskritik, <https://www.cinema.de/film/vaterland,1313623.html>, keine Angabe zum Veröffentlichungsdatum, Zugriff: 12.08.2022.

⁸⁸ Die Metapher der »sozialen Randgruppe« lehnt Heise ab: »Es handelt sich um die Klientel von Arbeitern. Für den Mittelstand ist das natürlich Rand. Aber bei Rand bin ich allergisch, der Rand dehnt sich inzwischen.« Zit. n.: Gröschner, Annett, »Wozu denn über diese Leute ein Film?«, in: Dell/Rothöhler, *Über Thomas Heise*, S. 21.

generell darauf hinarbeiten, dass man sich im Grunde nicht für die Gegenwart interessiert, sondern für die Betrachtung der Vergangenheit aus der Zukunft heraus.«⁸⁹ Ein Satz, der gewiss auch Walter Benjamin gefallen hätte. Er könnte wie ein programmatisches Credo über Heises gesamtem Werk stehen – von seinen frühen regimekritischen Arbeiten in der DDR, über seine Auseinandersetzungen mit Wende- und Nachwendezeit in den 1990ern und 2000er Jahren bis hin zu seinem jüngsten – mit Blick auf die Themen Erinnerung und Geschichte wohl ambitioniertesten – Film *Heimat ist ein Raum aus Zeit*.

Im Folgenden werde ich zwei Filme aus diesem Werk einer genaueren Analyse unterziehen, wobei mir das oben zitierte Credo Heises als eine Art methodischer Leitfaden dienen soll. Was heißt es, ein Geschehen wie den Systemwechsel von 1989 oder die Transformation der ostdeutschen Gesellschaft in den 1990ern in der Fluchtlinie eines spekulativen ›anderen‹ Endes der Geschichte – »aus der Zukunft heraus« – zu rekonstruieren? Welche ›anderen‹ historischen Entwicklungsmöglichkeiten bringt eine solche Betrachtung zum Vorschein? Wie setzt man sie filmisch in Szene? Diesen und anderen Fragen möchte ich mich in den folgenden zwei Kapiteln anhand der Filme *Material* und *Heimat* gezielter widmen. Beginnen werde ich mit Heises ›Wendefilm‹ *Material* von 2009.

Analyse 1: *Material*

Material war zur Zeit seines Erscheinens ein (im besten Sinne) *unzeitgemäßer* Film; nicht, weil er sich mit der Wende einem historischem Stoff widmete (mitnichten: die Wende war so aktuell wie nie, man feierte das zwanzigste Jubiläum von ›1989‹), sondern, weil der Film in Frage stellte, dass dieser Stoff (als Stoff, als ›Material‹) historisch erledigt, ›bewältigt‹ war. 2009, im Jahr des Kinostarts und der Fernseherstausstrahlung von *Material*, herrschte in Deutschland erstmals ein gewisser erinnerungskultureller Konsens über den historischen Status des Wendejahrs. Die unterschiedlichen seit 1990 flottierenden geschichtlichen Deutungsangebote waren zu einem, wie es bei den Assmanns wohl hieße, »nationalen Gedächtnis«⁹⁰ geronnen, welchem fortan eine zentrale identitätsstiftende Funktion im (gesamt)deutschen Erinnerungshaushalt zukommen sollte. Der Mauerfall – und in der Folge, die Deutsche Einheit –, so die Übereinkunft, wären nicht einfach ›passiert‹, sondern seien ›friedlich-revolutionär‹, in

⁸⁹ Zit. n. Zutavern, Julia, »›Es ist alles nur ein Film.‹ Gedächtnissimulation und Erinnerungspolitik in Bar-luschke – Psychogramm eines Spions«, in: Ebbrecht/Hoffmann/Schweinitz, *DDR Erinnern Vergessen*, S. 38.

⁹⁰ Assmann, *Der lange Schatten*, S. 36ff.

einem historisch beispiellosen zivilgesellschaftlichen Kraft- und Widerstandsakt erstritten worden.⁹¹

Material widersprach dieser Deutung. Heise präsentierte der deutschen Öffentlichkeit 2009 einen ›Wendefilm‹, der sich dem »Erinnerungsort 1989«⁹² konsequent von dessen Rändern her näherte. Sein Interesse galt den Ereignissen in der Peripherie des Geschehens, nicht den ›Meilensteinen‹ (Montagsdemos, Mauerfall, Einheit), sondern jenen marginal(isiert)en Wendemomenten, in denen die Konturen eines *anderen* Endes von ›1989‹ sichtbar wurden – jenseits von Wiedervereinigung, D-Mark und »Aufbau Ost«. *Material*, schrieb Heise später, sei ein Dokumentarfilm, der »auf der Wirklichkeit des Möglichen besteht.«⁹³

Nicht nur mit Blick auf den konsolidierten erinnerungskulturellen Konsens, auch in *praktischer* Hinsicht hatte Heise den Produktions- und Veröffentlichungszeitraum seines Films klug gewählt. »Das ging nur 2009 wegen des runden Jahrestags«, bemerkte der Regisseur 2020 in einem Interview, auf die erweiterten Fördermöglichkeiten im Jahr 2009 anspielend.⁹⁴ Anlässlich des Mauerfalljubiläums hatte die deutsche Kulturstiftung des Bundes ein Sonderförderprogramm eingerichtet⁹⁵, aus dem sich ein Teil der Mittel für die Produktion von *Material* speiste. Weiters konnte Heise die Fernsehsender Arte und ZDF für die Finanzierung des Projekts gewinnen.⁹⁶ Einziges Manko: Er musste mit einem Nacht-Sendeplatz für die Fernseherstaussstrahlung Vorlieb nehmen. Seine Kinopremiere feierte *Material* im Februar 2009, im Rahmen der Berlinale (Programmsektion »Internationales Forum des Jungen Films«).⁹⁷ Weitere Festivalbeteiligungen folgten, u.a. bei dem renommierten Festival

⁹¹ Martin Sabrow zeichnet bündig die Durchsetzungsgeschichte des Revolutionsgedächtnisses nach: »Während sich die Erinnerung an den gewaltlosen Machtübergang 1999 auf einem von verschiedenen Institutionen getragenen ›Geschichtsforum 1949 – 1989 – 1999‹ in Berlin noch hinter das fünfzigjährige Jubiläum der doppelten deutschen Staatsgründung zurückgedrängt sah und zum 15. Jahrestag des Mauerfalls nicht wenige ehemalige Bürgerrechtler das Deutungsmuster der Friedlichen Revolution noch aus einer Defensivposition heraus gegen eine Welle der Ostalgie glaubten verteidigen zu müssen, erlangte der Terminus mit wachsendem Abstand zu den Ereignissen immer stärker öffentliche Geltungsdominanz. 2009 wurden in Leipzig und Berlin stolz und pompös ›20 Jahre Friedliche Revolution‹ gefeiert.« Sabrow, Martin, »Mythos 1989«, in: Sabrow u.a., *1989 – Eine Epochenäsur*, S. 27.

⁹² Sabrow, Martin, »Mythos 1989«, in: Sabrow u.a., *1989 – Eine Epochenäsur*, S. 19.

⁹³ Heise, Thomas, »Archäologie hat mit Graben zu tun«, Booklet zu *Material*, R: Thomas Heise, DVD, Edition Filmmuseum, Goethe-Institut und Dokumentarfilminitiative NW 2011, S. 9-15.

⁹⁴ Runow, Tanja, *Musik und Fragen zur Person. Der Filmemacher Thomas Heise im Gespräch*, Interview mit Thomas Heise, <https://www.deutschlandfunk.de/musik-und-fragen-zur-person-der-filmemacher-thomas-heise-100.html>, 09.02.2020, 00:08:13-00:08:30.

⁹⁵ Vgl. Weißlbauer, Robert, *Im Kino: »Material« von Thomas Heise*, <https://www.tip-berlin.de/kino-stream/im-kino-material-von-thomas-heise/>, 14.05.2009, 14.08.2022.

⁹⁶ Heise, Thomas, »Archäologie hat mit Graben zu tun«, Booklet zu *Material*, R: Thomas Heise, DVD, Edition Filmmuseum, Goethe-Institut und Dokumentarfilminitiative NW 2011, S. 9.

⁹⁷ Ein in ästhetisch-programmatischer Hinsicht durchaus passender Rahmen, lag dem Forum-Programm doch die These zugrunde »dass der Blick für die großen Zusammenhänge und die präzise Erkundung kleiner Situationen sich gegenseitig bedingen.«

International du Documentaire de Marseille, auf dem Heise für seinen Beitrag den Hauptpreis erhielt.⁹⁸ Auch andernorts äußerte sich das Fachpublikum überwiegend lobend bis begeistert über den Film. »Den immer wieder auf allen Kanälen runtergedudelten Mauereinrissen setzt der Filmmacher eine Bildfolge entgegen, die von weitaus höherer Ambivalenz gekennzeichnet ist«, befand Sascha Keilholz 2009 in seiner Rezension von *Material* auf critic.de.⁹⁹ Robert Weißlbauer schrieb in tip Berlin: »Als Doku über die Wende und ihr Echo ist das so provokant wie Heises Arbeiten über ostdeutsche Familien (von ›Stau – Jetzt geht’s los‹ bis ›Kinder. Wie die Zeit vergeht‹) mit ihrem unaufgeregten Blick auf rechte Jugendmilieus.«¹⁰⁰ Der Filmkritiker Ralf Schenk beschrieb Heises Film in einem umfangreicheren Essay als »eine Beschwörung jenes Gefühls von Freiheit, das in der DDR zwischen Herbst 1989 und Frühjahr 1990 für ein paar Wochen von einem utopischen Traum zur greifbaren Realität geworden zu sein schien.«¹⁰¹ Im Fernsehen suchte man nach dem Film in den Folgejahren vergebens. Präsentiert wurde er überwiegend in Museen und Kinematheken.¹⁰² 2013 etwa war *Material* im Zeughauskino in Berlin im Rahmen einer Reihe über die »Wechselwirkungen zwischen Kino und Zeitgeschichte« (Titel: »Umbrüche: Film als zeitgenössischer Akteur«) zu sehen. Ein Jahr darauf beschloss der Film eine umfangreiche Werkschau zu Thomas Heise im Österreichischen Filmmuseum in Wien.

Material ist im Kanon angekommen. Man könnte auch sagen: Heises Film ist etwas zuteilgeworden, was er nach Maßgabe der eigenen geschichtskritischen Intentionen eigentlich ablehnen muss: ein Ehrenplatz im deutschen Wendegedächtnis. Wohl um auch noch anderen, weniger ›staatstragenden‹ Lektüren seines Films eine Chance zu geben, entschied sich der Regisseur 2017 dazu, *Material* auf der Online-Videoplattform Vimeo zu veröffentlichen.¹⁰³ Interessierte können sich hier auch außerhalb von Museum oder Seminar – ›for free‹ – davon überzeugen, dass Heises ›Wendefilm‹ bis heute nichts von seiner ›Unzeitgemäßheit‹ verloren

Vgl. https://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2009/06b_berlinale_themen_2009/forum_09.html, keine Angabe zum Veröffentlichungsdatum, 14.08.2022.

⁹⁸ Vgl. <https://www.filmportal.de/nachrichten/preise-fuer-deutsche-filme-in-marseille-jerusalem-giffoni-und-paernu>, 28.07.2009, 14.08.2022.

⁹⁹ Keilholz, Sascha, *Material – Kritik*, <https://www.critic.de/film/material-1699/>, 14.05.2009, 14.08.2022.

¹⁰⁰ Weißlbauer, Robert, *Im Kino: »Material« von Thomas Heise*, <https://www.tip-berlin.de/kino-stream/im-kino-material-von-thomas-heise/>, 14.05.2009, 14.08.2022.

¹⁰¹ Schenk, Ralf, *Von Brussig bis Brecht*, <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39833/die-ddr-im-neuen-deutschen-film>, 12.03.2009, 14.08.2022.

Auf DVD war *Material* erst ab 2011 erhältlich, als Teil einer Doppel-DVD (erschieden in der Edition Filmmuseum, in Zusammenarbeit mit dem Filmmuseum München, dem Goethe-Institut und der Dokumentarfilminitiative NW), die daneben auch noch die Filme *Wozu denn über diese Leute einen Film?*, *Das Haus* (1984) und *Volkspolizei* (1985) sowie einen längeren Essay Heises über das Filmmachen in DDR und vereinigter Bundesrepublik enthält. Vgl. *Material*, DVD, Edition Filmmuseum, Goethe-Institut und Dokumentarfilminitiative NW, 2011

¹⁰³ Thomas Heise, *Material*, <https://vimeo.com/239337048>, 22.09.2017, 23.03.2022.

hat. Bezogen auf den Film, spricht das für Qualität; was es über ›die Zeit‹ – und die Aktualität des deutschen Wendegedächtnisses – aussagt, steht auf einem anderen Blatt.

Ich möchte der ›erinnerungskulturellen Unzeitgemäßheit‹ von Thomas Heises *Material* in der nachfolgenden Analyse genauer auf den Grund gehen. Heise, so meine These, präsentiert mit *Material* das Modell einer filmischen ›Möglichkeitsgeschichte von ›1989‹, die gezielt für die Kontingenz, die Offenheit und Möglichkeitsbreite des Wendegeschehens zu sensibilisieren versucht. Indem der Film es systematisch unterlässt, die Umbrüche von 1989 in der Fluchtlinie der Deutschen Einheit zu rekonstruieren (nach dem Muster des Revolutionsmythos), öffnet er den Blick für die abgebrochenen Entwicklungslinien des Wendejahres, und stiftet so eine Erinnerung an ›1989‹, die zugleich auch eine kritische Bestandsaufnahme der (deutschen) Gegenwart – von 2009 bis heute – ermöglicht. In meiner Analyse des Films werde ich in zwei großen Schritten vorgehen. Zunächst soll die formale Struktur von *Material* genauer untersucht werden: Was sind die bestimmenden Konstruktionsprinzipien der Montage? Wie / inwieweit gelingt es Heise, seine Bilder für eine eigenständige Lektüre zu öffnen? Inwiefern unterscheidet sich der Film in seiner Struktur von anderen Kompilationsfilmen? etc. Diese Fragen werden den ersten Teil der Analyse bestimmen. Im zweiten Schritt werde ich mich gezielter der Frage nach dem besonderen ›geschichtskritischen Gehalt‹ von *Material* zuwenden: Inwieweit bürstet der Film die dominanten deutschen erinnerungskulturellen Erzähl- und Deutungsmuster von ›1989‹ »gegen den Strich«? Um diese Frage beantworten zu können, wird es zunächst nötig sein, den erinnerungskulturellen Bezugshorizont des Films – namentlich das Narrativ der Friedlichen Revolution – ausführlicher vorzustellen. Im zweiten Teil der Untersuchung werde ich dann in einer Reihe von Detailanalysen herauszuarbeiten versuchen, inwieweit *Material* von der Deutungsperspektive des Revolutionsmythos abweicht und ›andere‹ Lektüren des Wendegeschehens ermöglicht bzw. nahelegt.

Ungeschriebenes lesbar machen

Die erste Einstellung in *Material* zeigt eine Brachfläche. Es muss sich um ein stillgelegtes Industriegelände handeln, irgendwo in der Peripherie einer mittelgroßen, vermutlich ostdeutschen Stadt. Im Hintergrund ist ein großes backsteinernes Fabrikgebäude zu erkennen, einige unsanierte Altbauten, ansonsten: Geröll, Schutt, Matsch und Wiese. (Allein der demontierte Trabant im Bildvordergrund mag dem:der kundigen Zuschauer:in einen Hinweis darauf liefern, wo wir uns befinden.) Das glatte Gegenteil einer »blühenden Landschaft«: Statt

eines Orts, der Zukunft atmet, sehen wir ein Areal, das langsam an seiner Vergangenheit zu ersticken droht. Allein die Geräuschkulisse konterkariert die Tristesse ein wenig: Helles Lachen und Rufe sind zu hören. Eine Gruppe von Kindern erschließt sich aufgeregt das Gelände; bemächtigt sich spielend dessen, was an diesem Ort verstreut und begraben liegt. »Immer bleibt etwas übrig, ein Rest, der nicht aufgeht. Dann liegen die Bilder herum und warten auf Geschichte«, kommentiert Heise aus dem Off das Geschehen. Dann – in schmalen weißen Lettern auf schwarzem Grund, der Titel: *Material*.¹⁰⁴

Noch bevor das historische Sujet von *Material* eingeführt ist, gibt der Film metaphorisch Auskunft über seine besondere Programmatik und Methode: Wer Aufschluss über die Vergangenheit zu gewinnen versucht, der muss sich der großen Masse dessen zuwenden, was ›links und rechts‹ des Kanons liegen geblieben ist, dem Abhub der Geschichte. Im Falle von *Material* bedeutet das: sich auf eine Reise an die ›erinnerungskulturelle Peripherie‹ (des neuen) Deutschlands zu begeben, in die Vergangenheit der anderen Hälfte der wiedervereinigten Republik.

Material ist eine Montage aus »unveröffentlichten Resten vergangener Filme« Heises aus den Jahren 1988 bis 2008: Outtakes, entstanden im Laufe einer bis dato über zwanzigjährigen Filmmacherkarriere, Bilder aus abgeschlossenen und »abgebrochenen Arbeiten«, nebst einigen »neuen 35mm-Aufnahmen.«¹⁰⁵ Dass es sich dabei um Dokumente aus dem Umfeld der Wende in der DDR bzw. Ostdeutschland handelt, ist im Film nicht immer unmittelbar ersichtlich. Abgesehen von einigen Inserts und Kommentaren, leistet der Film im Grunde kaum Hilfestellungen bei der Lektüre (und Dechiffrierung) des präsentierten Materials. Wir sind buchstäblich in das Geschehen ›hineingeworfen‹, ohne Überblick und Orientierung, vielmals auch ohne zeitliche und räumliche Koordinaten. Nach den sattem bekannten medialen Ikonen des Mauerfall-Gedenkens – Menschenmassen am Brandenburger Tor, Trabbi-Kolonnen an den Berliner Grenzposten, spontane Umarmungen zwischen West- und Ostdeutschen an der Mauer etc. – suchen wir vergebens. Stattdessen: eine Sammlung von Bruchstücken, einige zuordenbar, andere scheinbar völlig arbiträr: die Räumung der Mainzer Straße am 12. November 1990¹⁰⁶ in Berlin, die Proben zu Heiner Müllers *Germania – Tod in Berlin* 1988 am Berliner Ensemble¹⁰⁷,

¹⁰⁴ *Material*, 00:00:00-00:02:33.

¹⁰⁵ Heise, Thomas, »Archäologie hat mit Graben zu tun«, Booklet zu *Material*, R: Thomas Heise, DVD, Edition Filmmuseum, Goethe-Institut und Dokumentarfilminitiative NW 2011, S. 9.

¹⁰⁶ *Material*, 00:02:54-00:07:32. Wie gesagt: Die einzelnen Sequenzen sind vielfach weder datiert noch (eindeutig) verortet. Die Angaben in Klammern sind das Ergebnis eigener Recherche. Zur Mainzer-Straße-Sequenz: Vgl. Miessner, Robert, »Wo ist vorne«? Thomas Heise über seinen Dokumentarfilm *Material*, Interview mit Thomas Heise, <https://taz.de/!604971/>, 09.11.2009, 23.03.2022.

¹⁰⁷ *Material*, 00:07:32-00:24:50.

die Alexanderplatz-Demonstration am 4. November 1989¹⁰⁸, Reden von Vertreter:innen der SED-Parteibasis vor dem Sitz des Zentralkomitees am Abend des 8. November 1989 (einschließlich einer spontanen Rede des seinerzeitigen SED-Generalsekretärs Egon Krenz),¹⁰⁹ eine Serie von Interviews mit Gefängniswärtern und -insassen der Strafvollzugsanstalt Brandenburg¹¹⁰ (Winter 1989¹¹¹), eine Einwohner:innenversammlung in Berlin-Hessenwinkel (Dezember 1989)¹¹², die (abgefilmte) Fernsehübertragung einer Volkskammersitzung¹¹³ (vom 28. September 1990¹¹⁴), die (in einer gewalttätigen Auseinandersetzung zwischen linken Aktivist:innen und jugendlichen Rechtsextremen gipfelnde) Premiere von Heises zweitem Langfilm *Stau – Jetzt geht's los* in einem Kino in Halle am zweiten Jahrestag der Deutschen Einheit (3. Oktober 1992)¹¹⁵, und schließlich: Szenen von der Demontage des Palasts der Republik¹¹⁶ 2008.¹¹⁷

Dass sich dieses Nacheinander von mehr oder weniger bedeutenden historischen Momentaufnahmen zu einer zusammenhängenden filmischen Reflexion über die Wendezeit fügt – einer Reflexion, wohl gemerkt, bei der die Integrität jeder einzelnen Sequenz gewahrt bleibt –, verdankt sich der besonderen Montagetechnik Heises. »Die Montage«, schreibt der Filmwissenschaftler Simon Rothöhler in seiner Analyse des Films:

»synthetisiert die Sequenzen nicht zu einem komponierten Panorama ›1989‹, sondern stellt sie ohne Rücksicht auf die Chronologie und die Bedeutsamkeit der Ereignisse nebeneinander – ein Verfahren, das bei jedem neuen Block einen Abstoßungseffekt erzeugt; harte Schnitte trennen die übergeordneten Einheiten voneinander und akzentuieren die jeweiligen Materialgrenzen.«¹¹⁸

Man könnte auch sagen: Die Montage hat in *Material* nicht die Funktion, die ausgewählten Bilder und Bildsequenzen zu einem homogenen und in sich geschlossenen Ganzen zu ›verschmelzen‹, sondern dient dazu, sie für eine unvoreingenommene, selbstständige historische Lektüre zu erschließen, sie ›lesbar‹ zu machen. Die These lässt sich anhand eines

¹⁰⁸ *Material*, 00:24:55-00:34:42.

¹⁰⁹ *Material*, 00:34:42-00:56:26.

¹¹⁰ *Material*, 01:03:14-01:40:33.

¹¹¹ Vgl. Suchsland, Rüdiger, »Was ist der bessere Knast?« *Der ostdeutsche Dokumentarfilmer Thomas Heise über irrwitzige Situationen und schlaflose Nächte im Herbst '89*, Interview mit Thomas Heise, <https://www.heise.de/tp/news/Was-ist-der-bessere-Knast-1997626.html>, 09.11.2009, 23.03.2022.

¹¹² *Material*, 01:45:47-01:53:08.

¹¹³ *Material*, 01:53:08-02:10:43

¹¹⁴ Genau genommen: Der letzten regulären Sitzung des Gremiums wenige Tage vor dessen endgültigem Obsolet-werden mit Inkrafttreten des Einigungsvertrags: Vgl. Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S.120. Vgl. auch Kowalczuk, *Endspiel*, S. 534.

¹¹⁵ *Material*, 02:12:09-02:26:42.

¹¹⁶ *Material*, 02:34:32-02:39:41.

¹¹⁷ Vgl. Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 120.

¹¹⁸ Vgl. Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 97.

Gedankens Walter Benjamins weiter präzisieren. In einer Notiz zum Passagen-Werk schreibt Benjamin:

»Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren, sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.«¹¹⁹

Zweierlei ist an dieser Notiz auffallend: zum einen, dass Benjamin sich (analog zu Heise) von den ausrangierten, verworfenen und abgesonderten Elementen der Geschichte (»Lumpen«, »Abfall«) ein größeres historisches Erkenntnispotential zu versprechen scheint als von den kanonisierten; zum anderen, dass er es ablehnt, dieses Material schlicht in das ›Inventar‹ des bürgerlichen Bildungskanons einzusortieren, und stattdessen dafür plädiert, es in einen neuen praktischen Gebrauchszusammenhang zu stellen, es zu *verwenden*. Montage, so ließe sich schlussfolgern, steht bei Benjamin für ein Verfahren der experimentellen ›Re-Aktivierung‹, der Wieder-Verwendbarmachung von geschichtlich Obsoletem. Die Bedeutung des Historischen für das Heute, so die Prämisse, erschließt sich nicht durch ehrfurchtsvolle Kontemplation, sondern allein, indem man es neuen, zeitgemäßen Formen des kulturellen Gebrauchs zuführt. Ralf Konersmann schreibt über Benjamins Montagebegriff:

»Neu gestellt und gefügt gewähren die Bildfragmente Einblick in ein Archiv bis dahin ungekannter Verbindungen und Zusammenhänge, ein Archiv, wie Benjamin sagt, ›der unsinnlichen Ähnlichkeit‹. Botschaften werden lesbar, die niemals abgesandt wurden, die keinen Verfasser haben und sich doch dem Kundigen erschließen. ›Was nie geschrieben wurde, lesen‹ – dieser Satz, [...] steht wie ein Wahlspruch über Benjamins Philologie.«¹²⁰

Diesem »Wahlspruch« folgt auch die Montage in Heises *Material*. Sie unterwirft das ausgewählte Archivgut keiner vorgefassten historischen Deutung, sondern macht es – in seiner historischen Vieldeutigkeit – lesbar.

Formal steht *Material* in der Tradition des sogenannten Kompilationsfilms. Der dokumentarische Kompilationsfilm kann mit dem Filmhistoriker Jay Leyda definiert werden als Dokumentarfilm, der »am Schneidetisch unter Verwendung von bereits vorhandenem Aufnahmematerial, das irgendwann in der Vergangenheit entstanden ist«, hergestellt wurde.¹²¹ Er weist darin, wie u.a. Tobias Ebbrecht betont, einen auffälligen (formalen) Bezug zu

¹¹⁹ Benjamin, *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften, Bd. V*, S. 574.

¹²⁰ Konersmann, *Erstarrte Unruhe*, S. 169.

¹²¹ Leyda, *Filme aus Filmen: Eine Studie über den Kompilationsfilm*, S. 7.

Benjamins Konzept einer ›fragmentarisierten‹ Geschichtsschreibung auf Basis von »Bildern« (an Stelle von »Geschichten«¹²²) auf:

»Walter Benjamins Beschreibungen der Geschichte und der Geschichtsschreibung eröffnen Assoziationen [...] zur Gattung des dokumentarischen Kompilationsfilms: Der Dokumentarist, der sich selbst als Chronist versteht, sammelt jene Teile, Bruchstücke und Dokumente aus Wochenschauen oder Spielfilmen und setzt diese ›Zitate‹ zu einem neuen Film zusammen. Kleine und große Ereignisse aus der Vergangenheit werden mit Hilfe der Montage miteinander verbunden.«¹²³

Ebbrecht gibt zugleich aber zu bedenken (und hier erweist sich, dass der Kompilationsfilm dem Benjamin'schen Geschichtsbegriff letztlich nur formal nahesteht):

»Doch der Kompilationsfilmer, der auf die Geschichte von ihrem scheinbaren Ende her blickt, gestaltet diese nach Prinzipien des Fortschreitens. Fragmente, Leerstellen, Auslassungen und Fehlleistungen ordnen sich nach den Prinzipien von Kausalität und Linearität.«¹²⁴

Die Montage erfolgt im Kompilationsfilm in der Regel nach einer den Bildern äußerlichen Logik, nicht nach Maßgabe ihres je spezifischen dokumentarischen Gehalts, sondern gemäß ihrer Eignung, einen bereits vorhandenen historischen Wissensbestand zu beglaubigen und plausibel zu illustrieren. Mit anderen Worten: Die Bilder haben im Kompilationsfilm nicht den Status von eigenwertigen Erkenntnisobjekten, sondern dienen dazu, die dem Film zugrundeliegende Argumentation visuell zu bekräftigen. Nicht selten ist die Montage dabei derart suggestiv, dass die truth claims, die der Film erhebt, nicht mehr hinterfragt, geschweige denn an dem präsentierten Material kritisch überprüft werden können. Es lässt sich hier mit Roland Barthes eine strukturelle Verwandtschaft zu den Darstellungskonventionen des Historismus erkennen: »Im historischen Diskurs«, schreibt die Filmwissenschaftlerin Eva Hohenberger mit Verweis auf Barthes,

»[...] wird die Realität eines Ereignisses unter anderem durch die Benennung von Quellen und Zeugnissen akzentuiert sowie durch den Verzicht auf Zeichen, die auf die Aussageinstanz der Geschichtsdarstellung verweisen: ›Die Historie scheint sich selbst zu erzählen.«¹²⁵

Analoges kann auch für den Kompilationsfilm festgestellt werden. Die Montage erzeugt die Suggestion eines gleichsam transparenten, unvermittelten Zugriffs auf die geschichtliche Vergangenheit, ganz so als blickten wir durch den Film auf die ›Wahrheit‹ des historischen Ereignisses selbst. Ebbrecht konstatiert:

¹²² Benjamin, *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften, Bd. V*, S. 596.

¹²³ Ebbrecht, »Jenseits der Dialektik der Bilder«, in: Ebbrecht/Hoffmann/Schweinitz, *DDR Erinnern Vergessen*, S. 173.

¹²⁴ Ebd., S. 173.

¹²⁵ Hohenberger, *Die Gegenwart der Vergangenheit*, S. 8.

»Die dokumentarisch markierten Bilder werden [...] in den ›Illusionseindruck des Kinos‹ eingebaut. Sie werden Teil einer ›Erschaffung einer zweiten Natur, deren Produziertheit nicht mehr durchschaut wird und sich darum so hervorragend zur Produktion von Mythologien eignet.«¹²⁶

Hinzukommt, dass Kompilationsfilme vielmals aus einem kanonisierten Bilderfundus schöpfen und so einer problematischen ›Routinisierung‹ von Vergangenheitsvorstellungen Vorschub leisten. Der Filmemacher Harun Farocki spricht in diesem Zusammenhang sehr treffend von einer Reduktion von Bildern auf »Bildsignale«¹²⁷: Im Zuge ihrer fortgesetzten Wiederverwendung erstarren die in Kompilationsfilmen verarbeiteten Archivbilder zu abstrakten Chiffren, ikonischen Bildzeichen, die nicht selten etwas gänzlich anderes *symbolisieren* als sie faktisch *dokumentieren*.¹²⁸ Martin Steinle argumentiert, dass die andauernde Re-Kompilierung von Archivmaterial in Fernsehen und Kino sogenannte

»›Superzeichen‹ [produziere], die vom eigentlichen Kontext losgelöst durch die Medien vagabundieren. Dabei führen die Bilder ein Eigenleben, sind wie die Gedächtnisorte ›Orte des Überschusses‹ [...]: immer zugleich über- und unterdeterminiert.«¹²⁹

Woher (und von wem) die Bilder stammen, mit welcher Intention sie aufgenommen und wofür sie faktisch benutzt wurden, was ihre je eigene Gebrauchs- und Überlieferungsgeschichte ist, bleibt in Kompilationsfilmen in der Regel im Dunkeln. Farocki beschreibt die problematisch ›mythisierenden‹ Effekte dieses Verfahrens am Beispiel von deutschen Fernsehdokumentationen über den Nationalsozialismus:

»Erst die Straßenschlachten, dann die Aufmärsche, der Partei- und Militär-Karnevalismus, dann Lager und Krieg. Diese Bildfolge hat inzwischen eine Entlastungsfunktion. Sie ist rituell geworden wie ein Gebet – ich denke allerdings, daß es wenige Fromme gibt, die solche Bildfolgen Bild für Bild bedenken, wie es doch wohl welche gibt, die das Gewicht jedes Wortes im Vaterunser abwägen. Das Fernsehen, das die diese Bildfolgen immer wieder zeigt, ist eine Art Gebetsmühle.«¹³⁰

Statt Vergangenes visuell zu vergegenwärtigen, bringt die kompilierende Montage es sukzessive – zugunsten kurzweiliger, leicht konsumierbarer Bildserien – zum Verschwinden.

¹²⁶ Ebbrecht, Tobias, »Jenseits der Dialektik der Bilder«, in: Ebbrecht/Hoffmann/Schweinitz, *DDR Erinnern Vergessen*, S. 176.

¹²⁷ Farocki, Harun, »Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen«, in: Schwarte, *Auszug aus dem Lager*, S. 309.

¹²⁸ Wiedenmann, Nicole (2004): »›So ist das, was das Bild dokumentiert, das Gegenteil dessen, was es symbolisiert.« Holocaustfotografie im Spannungsfeld zwischen Geschichtswissenschaft und Kulturellem Gedächtnis«, in: Crivellari/Kirchmann/Sandl/Schlögl (Hrsg.), *Die Medien der Geschichte*, S. 317-349.

¹²⁹ Steinle, *Das Archivbild*, S. 304.

¹³⁰ Farocki, Harun, »Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen«, in: Schwarte, *Auszug aus dem Lager*, S. 302. Farocki erinnert an die lateinische Wortherkunft von ›Kompilation‹: »Kompilationsfilm [...] In der Filmwissenschaft ist das kein pejoratives Wort, aber das Wort compilare heißt unter anderem auch ›plündern.« Farocki, Harun, »Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen«, in: Schwarte, *Auszug aus dem Lager*, S. 300.

Dass auch andere Formen der Kompilation von rekontextualisiertem Film- und Videobildern möglich sind – Verfahren, die gewissenhaft »die Eigenheit jeder Einstellung«¹³¹ bedenken –, dafür liefert Heise mit *Material* ein ebenso eindruckliches wie aufschlussreiches Beispiel. Die Montage folgt hier einer konstellativen, an den spezifischen Qualitäten des Materials orientierten Logik. Die bewährten Ordnungsparameter, die die dokumentarfilmische Darstellung von Geschichte strukturieren und auf denen die Illusion der Abgeschlossenheit und Transparenz des darin erzeugten Geschichtsbilds beruht – Linearität, Kausalität, Kontinuität, aber auch das Primat des »großen Ganzen« vor dem Kleinen und Kleinteiligen, des makroskopischen vor dem mikroskopischen Blick etc. –, werden in *Material* systematisch außer Kraft gesetzt. Anstelle eines in sich geschlossenen, sinnfällig strukturierten Ganzen, in dem alle Hinweise auf die Materialabhängigkeit der präsentierten Geschichte getilgt sind, präsentiert Heise uns ein »offenes Geschichtsbild«¹³², das die Materialität seiner Bilder nicht nur nicht verschleiert, sondern, wie Rothöhler zutreffend konstatiert, »auf unterschiedlichen Ebenen die Eigenrechtlichkeit des Materials gegenüber der Ordnung der Geschichtsschreibung«¹³³ akzentuiert. Die Bilder sollen gewissermaßen selbst – im Dialog miteinander – Auskunft über ihre Bedeutung und ihren Ort im Ereigniskomplex Wende geben, selbst Einspruch erheben gegen die kulturell dominanten Narrative zu DDR und Einheit. Aufgabe und Ziel der Montage ist es, den hierfür erforderlichen »Resonanzraum« zu schaffen. Zwei Kategorien dokumentarischer Bilder lassen sich in *Material* unterscheiden,

1. zunächst solche, die politische Schlüsselereignisse im Zusammenhang mit der Wende – bzw. Ereignisse, die als solche wahrgenommen wurden und bis heute werden – dokumentieren: Zu nennen wären in diesem Kontext etwa Heises Bilder von der Alexanderplatz-Demonstration vom 4. November 1989, die Aufnahme einer spontanen Rede Egon Krenz' im Anschluss an die SED-Parteikonferenz vom 8. November 1989, die Fernsehaufzeichnung einer Volkskammersitzung vom 28. September 1990. All diesen Bildzeugnissen ist gemein, dass sie Geschehnisse wiedergeben, die relativ mühelos, ungeachtet ihrer konkreten filmischen Kontextualisierung, in der Ereignischronologie des Wendejahres 1989 verortet und mithin als »historisch bedeutsam« decodiert werden können. Eine Besonderheit dieser Aufnahmen in *Material* ist, dass sie vielmals »randständige Aspekte«, Aspekte abseits des historischen Ereigniszentrums, in den Blick rücken. Augenfällig wird dies etwa bei Heises Aufnahmen von Günter Schabowskis Rede vor den Demonstrierenden am

¹³¹ Ebd., S. 302.

¹³² Heise, Thomas, »Archäologie hat mit Graben zu tun«, Booklet zu *Material*, R: Thomas Heise, DVD, Edition Filmmuseum, Goethe-Institut und Dokumentarfilminitiative NW 2011, S. 9-15.

¹³³ Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 97.

Alexanderplatz 1989, die – sieht man einmal von einigen eigentümlich kadrierten Profilansichten des Redners ab – vor allem auf das Geschehen vor der Bühne und die Gesichter und Gesten des Publikums fokussieren.

2. Die zweite Kategorie umfasst Bilder, die, für sich genommen, keinen unmittelbaren Bezug zur ›Sinnwelt‹ Wende aufweisen, und dessen historische Bedeutung sich erst im Kontext der Montage erschließt. Beispiele wären etwa die Videodokumentation der Proben am Berliner Ensemble, die Ansichten der Strafvollzugsanstalt Brandenburg, aber auch die Aufnahmen der Krawalle während der Premiere von Heises *Stau* 1992 in Halle. Im Kontext eines Dokumentarfilms über die Wende wirken diese Bilder auf den ersten Blick arbiträr. Zu ›Dokumenten der Wendezeit‹ werden sie erst im Wechselspiel mit den Aufnahmen aus der erstgenannten Gruppe.

Heise stellt sie wie selbstverständlich mit letzteren in eine Reihe, ganz so als bestünde an ihrer historischen Relevanz und Erklärungskraft kein Zweifel – auch dies ist eine Konsequenz aus seiner ›Achtung‹ vor der ›Eigenrechtlichkeit‹ seines Materials: Statt seine Bilder gemäß etablierter Relevanzkriterien zu hierarchisieren, versammelt er sie gleichmäßig auf einer gemeinsamen Sinn- und Bedeutsamkeitsebene – mit dem Effekt, dass sich das (unterstellte) Relevanzgefälle zwischen objektivierter Geschichtsschreibung und subjektiver Erinnerung relativiert. Die entscheidende Frage in *Material* lautet nicht, welches Bild dem ›Sinn- und Ereigniszentrum von 1989‹ näher steht (Heise weiß, dass die Suche nach einem solchen Zentrum müßig ist), sondern, was das eine mit dem anderen Bild historisch verbindet: Wie verhalten sich die Bilder des Alexanderplatzes vom 4. November 1989 zu den Aufnahmen eines Polizeieinsatzes in Berlin-Friedrichshain im November 1990 oder dem Anblick randalierender Rechtsextremer am zweiten Jahrestag der Deutschen Einheit in Halle 1992? Was *Material* konstruiert und – im Vollzug der Montage – zugleich selbst erforscht, sind Relationen, Resonanzverhältnisse zwischen unterschiedlichen historischen Bildern, Stand- und Sehepunkten. Der Ort, an dem sich in Heises Film Geschichte ›kristallisiert‹, ist nicht das einzelne Dokument. Es sind die Spannungsfelder *zwischen* den Bildern. Rothöhler:

»*Material* zeigt die Wende nicht von einem einmal gewählten mikrogeschichtlichen Standpunkt aus, sondern stellt eine Konstellation aus peripheren Geschichten und Nahaufnahmen des ›Ereigniskerns‹ her. [...] All das verbindet *Material* zu einer Geschichtsschreibung, die ereignisgeschichtliche Hierarchien zur Disposition stellt, um eine eigene Perspektive auf die [offene] Verlaufsform der Wende zu gewinnen.«¹³⁴

¹³⁴ Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 113.

Wenngleich Heise dabei auch durchaus – und durchaus prononciert und kontrovers – Position bezieht (wie ich im nachfolgenden Kapitel zeigen werde), so erhebt er doch an keiner Stelle seines Films den Anspruch, uns zurück zu den »Ursprüngen der Historie« von ›1989‹ zu führen. Auch in diesem Sinne präsentiert Heise in seinem Film – zuvorderst – ›Material‹: Geschichte begegnet uns darin immer als medial Vermitteltes; nicht als definitive, letztgültige Darlegung dessen, ›wie es eigentlich gewesen ist‹, sondern als ein – für verschiedene Zugriffe und Lektüren offenes – »Aggregat von Bruchstücken«¹³⁵, das »in der Gegenwart und für die Gegenwart eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit erlaubt« (indem es z.B. zu einer Reflexion über den gedächtnispolitischen Status der Wende anregt), das jedoch nicht für sich reklamiert, transparent Aufschluss über »das ›Eigentliche‹ der geschichtlichen Vergangenheit«¹³⁶ zu geben. Einfacher ausgedrückt: Heise postuliert keine ›Wahrheiten‹, sondern formuliert ein Erkenntnisangebot. Der ›Sinn‹ der präsentierten Bilder bleibt offen. Ihn aufzuspüren – oder richtiger, ihn aus den vorhandenen Elementen zusammenzusetzen –, ist Aufgabe der:des Rezipient:in. Aus dieser Offenheit, aus dieser ›Form gewordenen‹ Skepsis gegenüber den Sinn- und Wahrheitsansprüchen von Geschichte, gewinnt der Film seine Aktualität. Ebbrecht:

»Nur durch das Akzeptieren der Unmöglichkeit retrospektiver Sinngebung, die gleichzeitig nicht die notwendig bleibenden Versuche des Verstehenwollens preisgibt, ist ein aus der Beschäftigung mit der Vergangenheit als unabgeschlossene folgender kritischer Bezug auf die Gegenwart möglich.«¹³⁷

Heise nimmt auf diesen Aspekt seines Films reflexiv Bezug, wenn er in Minute 01:00:18 bemerkt: »Man kann sich die Geschichte länglich denken. Sie ist aber ein Haufen.«¹³⁸ In einem Interview führt Heise die Haufen-Metapher weiter aus:

»Gerade der Haufen. Ich will jetzt nicht sagen, in der Scheiße ist's gemütlich. Aber man kann lange drin herumwühlen und Entdeckungen machen. Das hat damit zu tun, dass Dinge, die vergangen sind, versunken, immer noch da sind.«¹³⁹

¹³⁵ Zit. n. Ebbrecht, *Geschichtsbilder*, S. 26.

¹³⁶ Für den Historiker Achim Landwehr steht der Begriff ›Material‹ – konträr zur Metapher der Quelle – für einen Geschichtsbezug im (kritischen) Bewusstsein der ›materialen‹ Bedingungen und Grenzen historischer Erkenntnis: Während im Begriff der Quelle, so Landwehr, die (methodologisch fragwürdige) Vorstellung eines unverfälschten, unvermittelten Zugriffs auf Vergangenheit (analog zum Begriff des Ursprungs) mitschwingt, trüge ›Material‹ der Tatsache Rechnung, dass historisches Wissen immer auf konkreten, vielfältig interpretierbaren – und in ihrer Erklärungskraft begrenzten – Artefakten beruhe; dass es nicht ›geborgt‹, sondern aus ausgewählten Elementen *konstruiert* wird. Vgl. Landwehr, Achim, *Historisches Material*, in: Frietsch/Rogge, *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens*, S. 184–188.

¹³⁷ Ebbrecht, *Geschichtsbilder*, S. 48.

¹³⁸ *Material*, 01:00:18.

¹³⁹ Miessner, Robert, »Wo ist vorne«? Thomas Heise über seinen Dokumentarfilm *Material*, Interview mit Thomas Heise, <https://taz.de/!604971/>, 09.11.2009, 23.03.2022.

Entgegen der zeitgenössischen Tendenz zur Historisierung der Wende insistiert Heise in seinem Film *Material* auf unterschiedlichen Ebenen auf der Aktualität und Unabgeschlossenheit von ›1989‹. *Material* ist eine Einladung an den:die Betrachter:in, sich in den vergessenen Materialbestand der Wende neuerlich ›einzuwühlen‹, Position zu der Tatsache zu beziehen, dass »die Dinge, die vergangen sind [...] immer noch da sind«. Erinnert sei hier noch einmal an die programmatische erste Einstellung des Films: Die Kinder erkennen in dem Schutt, in dem sie spielen, kein abgeschlossenes Faktum, sondern eine Aufforderung, neue Fakten zu schaffen: *Material* für einen Neuanfang.

›1989‹ re-visited oder Wie dokumentiert man eine Möglichkeit?

Was bedeutet dieser ›Neuanfang‹ nun konkret in Hinblick auf das deutsche Gedächtnis an die Ereignisse von ›1989‹? Oder anders formuliert: Inwiefern erschien Heises *Material* 2009 – in erinnerungskultureller Hinsicht – *zur Unzeit*? Um diese Frage beantworten zu können, ist zunächst ein genauerer Blick auf die erinnerungskulturelle Diskurslage im Jubiläumsjahr 2009 nötig. Welche Erzähl- und Deutungsmuster bestimmten seinerzeit das öffentliche Sprechen über – und die offizielle Erinnerung an – die Wende? Für welche Art von Geschichtserzählung steht die Chiffre der Friedlichen Revolution? Diesen Fragen soll im folgenden Kapitel ausführlicher nachgegangen werden. Im zweiten Schritt werde ich mich erneut der Analyse von Heises *Material* zuwenden, und in einer Reihe von Close Readings nachzuzeichnen versuchen, wie und an welchen Stellen sich der Film vom Revolutions- und Einheitsmythos absetzt und eine ›eigene‹ Version des geschichtlichen Ereignis- und Bedeutungshorizonts von ›1989‹ formuliert.

Exkurs: Die Friedliche Revolution als Erzählung

Gedächtnisbildung wäre nicht denkbar ohne Jubiläen. Jubiläumsjahre periodisieren und strukturieren den gesellschaftlichen Bezug auf Vergangenes, und ermöglichen so, dass sich Vergangenheitsvorstellungen verstetigen und kulturelle Verbindlichkeit gewinnen können.¹⁴⁰ 2009 war für Deutschland ein solches Jubiläumsjahr. Zwei Dekaden waren seit der Wende vergangen. »[D]as öffentliche Gedenken hat[te] sich von Jahrfünft zu Jahrfünft immer weiter intensiviert.«¹⁴¹ ›1989‹ war in den Rang eines nationalen »Erinnerungsorts« aufgestiegen, der historische Orientierung, Sinn und Identität stiften sollte. Die Frage lautete nicht mehr: Was ist

¹⁴⁰ Vgl. Assmann, *Das Unbehagen*, S. 217.

¹⁴¹ Sabrow, Martin, »Mythos 1989«, in: Sabrow u.a., *1989 – Eine Epochenäsur*, S. 9.

geschehen? Wie wollen wir uns zu diesem Ereignis, dessen Konsequenzen wir noch nicht überblicken können, verhalten? (Inwiefern erlauben die Geschehnisse jenes Jahres überhaupt die Konstitution eines einheitlichen nationalen ›Wir‹?), sondern: Was bedeutet ›1989‹ für *uns* als »geeinte« Nation? Mit anderen Worten: Die Wende interessierte 2009 nicht mehr als (widersprüchliche, an subjektive Stand- und Sehepunkte gebundene) *Erfahrung*, sondern als (sinn- und gemeinschaftsstiftende) *Erzählung*.

Was aber war der Inhalt dieser Erzählung? Welche Geschichte erzählte man sich, wenn man 2009 »stolz und pompös«¹⁴² von ›1989‹ als dem Jahr der Friedlichen Revolution sprach? Auf ereignisgeschichtlicher Ebene ist die Sachlage relativ klar. Dem Historiker Sebastian Klinge zufolge waren die meisten der 2009 erschienenen, populär- und geschichtswissenschaftlichen Darstellungen von ›1989‹ entlang folgender Daten strukturiert: Die Kommunalwahlen vom 7. Mai 1989, die Montagsdemos in Leipzig (ab dem 4. September), die Feierlichkeiten anlässlich des vierzigsten Jahrestags der DDR am 7. Oktober, die Demonstration am 9. Oktober in Leipzig, die Alexanderplatz-Demonstration am 4. November, und schließlich der Fall der Berliner Mauer am Abend des 9. November 1989.¹⁴³ Etwas komplizierter verhält es sich mit der *narrativen Dimension* der Revolutionserzählung, also den Sinnbeziehungen der einzelnen Ereigniselemente untereinander. Auch hierzu liefert Klinge einen Hinweis. In seiner Studie *Wir und 1989* legt er plausibel dar, dass es sich

»[...] bei der *Friedlichen Revolution* vor allem um eine klassisch moderne Erzählung von Emanzipation und Souveränität handelte, an deren Ende der souveräne Bürger und der demokratische Staat als Erfüllung der Moderne standen.«¹⁴⁴

Die Emanzipationserzählung kann in Anschluss an die metahistorische Narratologie des Historikers Hayden White dem Genre der Romanze zugeordnet werden. »Die Romanze«, schreibt White,

»[...] ist ein Drama vom Triumph des Guten über das Böse, der Tugend über das Laster, des Lichtes über die Finsternis und des endlichen Sieges der Menschen über die Welt, in die er infolge des Sündenfalls verbannt wurde.«¹⁴⁵

Einem solchen ›romantischen‹ Erzählmuster folgten 2009 auch die erinnerungskulturellen Diskurse zu ›1989‹: Die Disposition ist ein Zustand der politischen und gesellschaftlichen

¹⁴² Sabrow, Martin, »Mythos 1989«, in: Sabrow u.a., *1989 – Eine Epochenäsur*, S. 27.

¹⁴³ Vgl. Klinge, *1989 und wir*, S. 170-193. Klings Studie ist eine an der Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours orientierte Diskursanalyse unterschiedlicher, populär- und geschichtswissenschaftlicher Publikationen sowie medialer Events (Jubiläumsreden, Debatten im Feuilleton, Reenactments in Film und Fernsehen etc.) zur Wendezeit aus dem »Erinnerungsjahr 2009«. Im Zentrum seiner Untersuchung steht die Frage nach der Aktualisierungslogik von Geschichtspolitik im Jahre 2009.

¹⁴⁴ Klinge, *1989 und wir*, S. 170.

¹⁴⁵ White, *Meta-History*, S. 22.

Stagnation, die bleierne Normalität des DDR-Alltags. Der Skandal um die Kommunalwahlen bewirkt, dass dieser Zustand unerwartet in Bewegung gerät (»Der erste Sargnagel«¹⁴⁶). Eine Opposition formiert sich. Die Gesellschaft spaltet sich entlang des Gegensatzes von Gut gegen Böse: auf der einen Seite eine engagierte Zivilgesellschaft, die mutig Freiheit und demokratische Teilhabe für sich einfordert; auf der anderen ein moralisch bankrott, totalitäres Regime, das auch vor der Anwendung manifester militärischer Gewalt nicht zurückschreckt, um seine Macht zu sichern. Von hier aus spitzt sich der Konflikt entlang mehrerer Etappen (Montagsdemos, Jubiläumsfeierlichkeiten etc.) sukzessive zu, bis eine »Entscheidung« unvermeidlich wird und die Revolutionäre endlich nach Wochen und Monaten des Kampfes den verdienten historischen Sieg einfahren können: den Triumph der (bürgerlichen) Freiheit über die (sozialistische) Diktatur.¹⁴⁷

Beredtes Zeugnis von dieser Erzähllogik legten 2009 u.a. die Diskussionen über die weichenstellende Bedeutung der Demonstrationen in Leipzig am 9. Oktober 1989 ab (»Tag der Entscheidung«¹⁴⁸). Das beschriebene Freiheitspathos erfuhr darin eine zusätzliche Steigerung durch die wiederholte Hervorhebung des »Heldenmuts« der Leipziger Bevölkerung¹⁴⁹ – angesichts des Risikos einer »chinesischen Lösung« (also einer gewaltvollen Niederschlagung des Protests durch Volkspolizei und Nationalarmee, analog zum Tian'anmen-Massaker in China im Sommer desselben Jahres). Damit verbunden war noch ein zweiter Aspekt, der 2009 wiederholt thematisiert wurde: der der Gewaltlosigkeit der Geschehnisse von »1989«. Zwar war es vereinzelt zu Auseinandersetzungen zwischen Demonstrierenden und Polizei gekommen, die befürchtete »chinesische Lösung« war jedoch ausgeblieben.¹⁵⁰ Dieser Umstand – der weitgehend gewaltlose Charakter des Systemwechsels, der sich bereits in den direkten Anchlussereinerungen in den frühen 1990ern in dem Beiwort »friedlich« niederzuschlagen begann, – erhielt 2009 einen besonderen erinnerungskulturellen Zuschnitt: Er sollte nicht nur

¹⁴⁶ So der Titel eines 2009 erschienenen Artikels auf Focus Online über die letzten Kommunalwahlen in der DDR. Vgl. Klinge, *1989 und wir*, S. 171.

¹⁴⁷ Vgl. Klinge, *1989 und wir*, S. 170ff.

¹⁴⁸ Titel eines Texts von Eckert, Rainer, »Der 9. Oktober. Tag der Entscheidung in Leipzig«, in: Henke, Klaus-Dietmar (Hrsg.): *Revolution und Vereinigung 1989/90. Als in Deutschland die Realität die Phantasie überholte*. München: DTV 2009, Zit. n. Klinge, *1989 und wir*, S. 183.

¹⁴⁹ Vgl. Klinge, *1989 und wir*, S. 187. Der Heldenproblematik war in den 1990ern bereits eine Debatte über eine mögliche Aufnahme des Beiworts »Heldenstadt« in den Stadtnamen Leipzig vorangegangen. Den Ehrentitel »Heldenstadt« hatten die Sowjets nach dem Zweiten Weltkrieg Städten verliehen, deren Bevölkerungen sich am Kampf gegen den Nationalsozialismus beteiligt hatten. Übertragen auf die Konstellation von »1989«, erfuhr der Begriff daher eine doppelte geschichtspolitische Aufladung: Er bedeutete einerseits eine »Weiterführung sowjetischer Geschichtspolitik«, fungierte andererseits aber auch als »Signum beispielhaften antitotalitären Widerstands«. In Übereinstimmung mit der in Deutschland weit verbreiteten Totalitarismus-Doktrin implizierte er, so gesehen, auch eine problematische Relativierung der Differenz zwischen Nationalsozialismus und real existierendem Sozialismus. Vgl. Klinge, *1989 und wir*, S. 187.

¹⁵⁰ Vgl. Kowalczyk, *Endspiel*, S. 401ff.

den Eindruck des »Wundersamen« der Friedlichen Revolution bekräftigen¹⁵¹, sondern darüber hinaus auch als Ausweis für die besondere *Zivilität* der an der Revolution beteiligten Akteur:innen fungieren. Die Errungenschaften von ›1989‹, so der (problematisch) romantische Subtext des Revolutionsmythos¹⁵², waren die historische Leistung eines ›Volkes‹, das erwachsen geworden war.

Das einzige Datum, das in den Darstellungen von 2009 aus der romantischen Erzähllogik des Revolutionsnarrativs herausfiel, war, wie auch Klinge betont, der 9. November 1989. Dem Fall der Berliner Mauer kam im zeitgenössischen erinnerungskulturellen Diskurs ein besonderer semantischer und narrativer Status zu. Anders als die bisherigen Ereignisse in der Chronologie von ›1989‹ erschien der Mauerfall darin nicht als (unmittelbare) Folge eines Prozesses demokratischer Selbstermächtigung, sondern als – gleichsam schicksalhafter – ›historischer Glücksfall‹; als das Verdienst eines geheimnisvollen Deus ex machina, dessen plötzliches Erscheinen angemessen nur mit einem Wort hatte beschrieben werden können: »Wahnsinn!«¹⁵³ Klinge zufolge wechselte die Darstellung damit in ein anderes narratives Register:

»Folgt den Erzählungen der *Friedlichen Revolution* größtenteils den tropologischen Regeln der Romanze, handelte es sich beim Mauerfall eher um eine Komödie. Hayden White beschreibt diesen erzähltechnischen Archetyp als eine einstweilige ›Erlösung aus dem Zustand der Entzweiung, in dem sich die Menschen in der Welt befinden‹, getrieben von ›Hoffnung‹ und ›Aussicht auf gelegentliche Versöhnungen‹, die sich zum Ausklang der meist ›dramatischen Berichte von Wechsel und Veränderung‹ in Form von ›festlichen Anlässen‹ darstellen. [...] Aus dieser Erzähltypologie heraus lässt sich auch die etwas ahistorische Verknüpfung von Mauerfall und der erst ein knappes Jahr später vollzogenen Wiedervereinigung erklären.«¹⁵⁴

Dieses komödiantische Element bestimmte auch die *visuelle* Erinnerung an den 9. November. In ihrer Analyse von Mauerfall-Bildern aus dem Jahr 2009 gelangen die Historiker Benjamin Nölting, Carolin Schröder und Sören Marotz zu dem Schluss:

»Die Wertung, die in diesen Bildern steckt, ist praktisch durchgehend positiv bis euphorisch. Die friedliche Revolution der DDR-Bürgerinnen und -Bürger war geglückt. Viele neue Möglichkeiten zeichneten sich ab: Reisefreiheit, freie Wahlen, Wirtschafts- und Währungsunion. Der Aufbruch in eine neue Zeit stand bevor, alles schien möglich zu sein. 20 Jahre nach den Ereignissen rund um

¹⁵¹ »Der 9. Oktober erhielt 2009 nicht selten den Beinamen ›Das Wunder von Leipzig‹.« Vgl. Klinge, *1989 und wir*, S. 183.

¹⁵² Wie es tatsächlich um die Friedensliebe und Zivilität (nicht nur) der Ostdeutschen bestellt war, erwies sich spätestens mit den Pogromen in Hoyerswerda und Rostock 1991 und 1992. Betrachtet man die Ereignisse von 1989/90 in Kontinuität mit den rassistisch motivierten Gewalt- und Mordserien in den Jahren nach der Wiedervereinigung, relativiert sich der Eindruck der Gewaltlosigkeit der Wende erheblich. Vgl. Lierke/Perinelli, *Erinnern stören*.

¹⁵³ Zur »Semantik des Mauerfalls als Glücks- und Unfall« vgl. Klinge, *1989 und wir*, S. 314-329.

¹⁵⁴ Klinge, *1989 und wir*, S. 318.

den Mauerfall zeigt sich die Wirkmacht dieses Bilddiskurses, der von der international besetzten zentralen Gedenkfeier rund um das Brandenburger Tor bis zu Nachdrucken der damaligen Tageszeitungs-Sonderausgaben reicht.«¹⁵⁵

Der 9. November 1989 bildete 2009 den assoziativen Link zwischen den zwei für das deutsche Wendegedächtnis dominanten historischen Deutungsmustern: Revolution und Wiedervereinigung. ›1989‹ und ›1990‹ verschmolzen so zu einem ereignisgeschichtlichen Kontinuum, mit dem Effekt, dass sich das Narrativ der Friedlichen Revolution bis heute vielfach wie eine Art Vorspiel zur Deutschen Einheit liest. Die, wie Klinge schreibt, »etwas ahistorische« chronologische Verknüpfung beider Momente ging 2009 einher mit einer besonderen diskursiven Figur: dem Wortpaar »Freiheit und Einheit«. Das Motiv der ›revolutionär von unten‹ errungenen bürgerlichen Freiheit und jenes der ›wiedergewonnenen Einheit‹ Deutschlands bildeten in den Revolutionserzählungen von 2009 einen Sinn-Komplex: ›Freiheit‹ stand nicht nur für die Emanzipation von einem autoritären Regime, sondern auch für die Wiedererlangung nationaler Identität. Umgekehrt verwies ›Einheit‹ auf die endgültige Überwindung der DDR und die erfolgreiche Integration ihrer vormaligen Bürger in die liberale Demokratie der Bundesrepublik.¹⁵⁶ Die selbstbewusste Inanspruchnahme demokratischer Souveränität, der Slogan der ostdeutschen Opposition »Wir sind *das* Volk!«, ging so fließend in das Bekenntnis zu einem ungeteilten Deutschland über: »Wir sind *ein* Volk!«. Eine besonders ›gedrängte‹ Variante dieser Diskursfigur findet sich in der Jubiläumsrede des seinerzeitigen Bundespräsidenten Horst Köhler:

»[D]er Drang nach Freiheit, nach Meinungsfreiheit, nach Demokratie lässt sich nicht dauerhaft unterdrücken und wegschließen. Es kam der Herbst 1989, es kam die Wiedervereinigung.«¹⁵⁷

Die Chiffre der Friedlichen Revolution stand 2009 mithin (und steht bis heute¹⁵⁸) für eine Rekonstruktion der Geschehnisse von 1989 *von ihrem Ende her*: als legitimierender romantisch-komödiantischer Prolog zur finalen Wiedervereinigung von Ost- und

¹⁵⁵ Nölting, Benjamin u.a., »Von ›blühenden Landschaften‹, dem ›Jammertal Ost‹ und ›Neuland‹. Der Einigungsprozess im Spiegel von Bildern und ihrer Diskurse, in: Kolmorgen u.a., *Diskurse der deutschen Einheit*, S. 201f.

¹⁵⁶ Klinge, *1989 und wir*, S. 170.

¹⁵⁷ Zit. n. König/Steffen, »Das Ende der Geschichte«, in: König/Steffen u.a., *Zwischen Ignoranz und Inszenierung*, S. 142.

¹⁵⁸ Eines der prominentesten Beispiele für die Wirkmächtigkeit dieser Deutung ist freilich das (noch immer im Bau befindliche) Freiheits- und Einheitsdenkmal auf dem Vorplatz des (»wieder aufgebauten«) Berliner Schlosses. Sie bestimmte aber auch das jüngste Mauerfall-Jubiläum. 2019 konstatierte Martin Sabrow: »Die öffentliche Erinnerung wurde *und wird auch in diesem Jubiläumsjahr* [Herv. d. Verf.] von einem zeithistorischen Narrativ beherrscht, das die Öffnung der Grenzen am 9. November 1989 vom Blickwinkel der deutschen Vereinigung vom 3. Oktober 1990 betrachtet und auf die zielstrebige Geschlossenheit des atemberaubenden Revolutionsgeschehens abhebt.« Sabrow, Martin, »Mythos 1989«, in: Sabrow u.a., *1989 – Eine Epochenäsur*, S. 20.

Westdeutschland. Über den besonderen Status des »Einheitsmythos« als strukturierendes Element deutscher Zeitgeschichtsschreibung und -erinnerung schreibt Martin Sabrow:

»[...]Im nationalstaatlichen Kontext erscheint die deutsche Vereinigung als ein zeitgeschichtlicher Fluchtpunkt, auf den alles Handeln davor zulief; »entschlossen, die Einheit Deutschlands in Frieden und Freiheit als gleichberechtigtes Glied der Völkergemeinschaft in freier Selbstbestimmung zu vollenden« und »in dankbarem Respekt vor denen, die auf friedliche Weise der Freiheit zum Durchbruch verholfen haben, die an der Aufgabe der Herstellung der Einheit Deutschlands unbeirrt festgehalten haben und sie vollenden«, seien Bundesrepublik und DDR zusammengekommen, heißt es in der Eingangsformel des Einheitsvertrags. Die mythische Qualität dieser Erzählung stellt eine zeitgeschichtliche Herausforderung dar. Sie unterwirft das Geschehen davor ihrer Lesart und verschluckt in ihrer teleologischen Sogkraft andere historische Optionen.«¹⁵⁹

Diese Darstellungen sind freilich nicht unwidersprochen geblieben. Die behauptete Kontinuität zwischen »1989« und »1990« problematisierend, erinnerte Sabrow 2010 daran, dass

»[k]eine einzige der sich im Sommer 1989 rasant ausbreitenden Oppositionsgruppen die Beseitigung der DDR und ihre Wiedervereinigung mit der Bundesrepublik an[gestrebt], [...] für die Abschaffung des Sozialismus und die Übernahme des westlichen Wirtschaftssystems [gekämpft] oder [...] auch »nur« gezielt auf den Sturz der Machthaber hin[gearbeitet hätte].«¹⁶⁰

Die »deutsche Frage« wurde zwar vereinzelt diskutiert, hatte aber nicht den Status eines politischen Kernanliegens.¹⁶¹ Die Bestrebungen der Opposition zielten mehrheitlich auf anderes. Dieser Umstand fand 2009 allenfalls am Rande des (hegemonialen) erinnerungskulturellen Diskurses Erwähnung. Zu einer grundlegenden Infragestellung der behaupteten Kohärenz der historischen Bewegungsrichtung von »1989« (Montagsdemos – Mauerfall – Einheit) kam es jedoch nicht.¹⁶²

Abseits der Kontinuitätsproblematik ist aber noch ein anderer Aspekt diskussionswürdig: die Frage, ob sich mit Blick auf die Ereignisse im Sommer und Herbst 1989 überhaupt mit Recht von einer Revolution sprechen lässt. Brüchig wird die Revolutionsthese etwa, wenn man die strukturellen Rahmenbedingungen der Wende stärker in Rechnung stellt. Angesichts der massiven politischen und ökonomischen Krise, in der sich der Ostblock Ende der 1980er befand, relativiert sich das Narrativ des heroischen Volksaufstands in der DDR. Der Staat war wirtschaftlich am Ende und politisch isoliert. Zur ungebrochenen Fortsetzung der alten Kontroll- und Beschwichtigungsstrategien fehlten der politischen Führung zusehends die

¹⁵⁹ Sabrow, Martin, »Mythos 1989«, in: Sabrow u.a., *1989 – Eine Epochenäsur*, S. 20.

¹⁶⁰ Vgl. Sabrow, Martin, *Der vergessene »Dritte Weg«*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte. DDR 1990*, APuZ 11/2010, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/32883/der-vergessene-dritte-weg/>, 04.03.2010, 08.03.2023.

¹⁶¹ Kowalczyk, *Endspiel*, S. 407f.

¹⁶² Vgl. Klinge, *1989 und wir*, S. 318ff.

Mittel¹⁶³, zur gewaltsamen Niederschlagung des Protests und zur Unterbindung des massenhaften Exodus von DDR-Bürger:innen in den Westen die internationalen Partner.¹⁶⁴ Darüber hinaus war die Opposition in der DDR (so eindrucksvoll die einschlägigen Medienbilder heute auch erscheinen mögen) zeit ihres Bestehens eine politische Minderheit geblieben, deren Engagement und Mut zweifellos beträchtlich waren, der es ›aus eigener Kraft‹ aber kaum gelungen wäre, einen ganzen Staat aus den Angeln zu heben.¹⁶⁵ »Der Untergang des SED-Staates«, schreibt Martin Sabrow, »folgte weniger aus der Niederlage gegen einen erstarkten Gegner [...], sondern besiegelte vor allem eine innere Auflösung aus eigener Schwäche.«¹⁶⁶ Mit anderen Worten: Die Opposition trug – ohne Zweifel – einen gewichtigen Teil zur finalen »Implosion«¹⁶⁷ des SED-Regimes bei. Von einer revolutionären Überwindung desselben kann jedoch keine Rede sein.

Noch fraglicher erscheint die Revolutionsthese, wenn man die Umbrüche von 1989 an den politischen Zielvorstellungen ihrer Hauptakteur:innen misst, namentlich: an dem Ziel einer Demokratisierung der DDR und einer Neubegründung des Sozialismus *von unten*. Bedenkt man, dass ein nicht geringer Teil der Oppositionellen den Sozialismus nicht abschaffen, sondern politisch und ökonomisch modernisieren wollte, dann kann mit Blick auf ›1989‹ allenfalls von

¹⁶³ Ilko-Sascha Kowalczyk gibt einen bündigen Überblick über die desolate ökonomische Situation, in der sich die DDR im Herbst 1989 befand. Er zitiert aus Papieren des SED-Politbüros: »Die Arbeitsproduktivität sinke seit Jahren, die DDR habe fast in allen Bereichen den Anschluss zum Weltmaßstab verloren und werde sich in den kommenden Jahren kaum im Mittelfeld behaupten können. Die Sozialpolitik sei durch westliche Kredite finanziert, der Kaufkraftüberhang in der Bevölkerung sei dramatisch. Der gesamte volkswirtschaftliche Produktionsprozess sei ineffektiv. Die Staatspläne erwiesen sich schon seit Jahren als Makulatur. Die Verschuldung liege so hoch, dass die DDR nach Bekanntwerden dieser Daten international nicht mehr als zahlungsfähig gelten würde.« Kowalczyk, *Endspiel*, S. 432-433.

¹⁶⁴ Kowalczyk verweist exemplarisch auf eine Rede Erich Mielkes vor Generälen der NVA am 21. Oktober 1989: »Offenbar wollte er [Mielke] vor der Illusion warnen, sie [die Generäle] könnten gegen den Willen Moskaus mit Gewalt die zerfallende Ordnung des SED-Staates retten. Er sprach mehrmals von ›Besonnenheit‹ und ›politischer Klugheit‹, ohne allerdings einen Weg zu zeigen, wie die SED der Unruhe im Lande Herr werden könnte.« Kowalczyk, *Endspiel*, S. 424-425. Sabrow führt noch weitere mögliche Gründe für das Ausbleiben gewaltsamer Maßnahmen seitens der SED an. So betont er etwa, dass der zivilgesellschaftliche Protest – anders als im Sommer 1953 – kein »fundamentaler«, sondern ein »systeminterner« war. Einen politischen Gegner, der die eigene Position nicht fundamental ablehne, sondern sie zu »reformieren« versuche, so Sabrows These, schalte man nicht gewaltsam aus; man versuche ihn mit diplomatischen Mitteln auf die eigene Seite zu ziehen. Vgl. Sabrow, Martin, *Warum die friedliche Revolution nicht gewaltfrei war*, <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/wendejahr-1989-warum-die-friedliche-revolution-nicht-gewaltfrei-war>, 06.10.2019, 23.03.2022.

¹⁶⁵ Sabrow: »Tatsächlich stellte die politische Opposition bis in den Sommer 1989 hinein zahlenmäßig in Bezug auf den Machterhalt keine imposante Größe dar: Die 150 Basisgruppen, 600 Führungsfunktionäre, 2.400 Aktivisten und 60 unbelehrbare Feinde des Sozialismus, die das MfS auflistete, konnten einem gegen den inneren Feind hochgerüsteten Staat kaum gefährlich werden.« Sabrow, Martin, »Mythos 1989«, in: Sabrow u.a., 1989 – *Eine Epochenäsur*, S. 21.

¹⁶⁶ Sabrow, Martin, »1989 als doppelte Zäsur«, in: Marcowitz/Reiner, *Ein ›neues‹ Deutschland? Eine deutsch-französische Bilanz 20 Jahre nach der Vereinigung*, S. 178.

¹⁶⁷ Vgl. Sabrow, Martin, »1989« als Erzählung, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte. Das Letzte Jahr der DDR*, Nr. 35-37/2019, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/295464/1989-als-erzaehlung/>, 23.08.2019, 08.03.2023.

einem (gescheiterten) Revolutionsversuch die Rede sein. Was die Schriftstellerin Christa Wolf am 4. November noch hoffnungsvoll (und in Abgrenzung zu den rhetorischen ›Wende‹-Manövern der SED-Führung) als »revolutionäre Erneuerung«¹⁶⁸ beschworen hatte¹⁶⁹, war fünf Tage später bekanntlich Geschichte. Was darauf folgte, ist bekannt: die endgültige politische Delegitimierung des Sozialismus, die finale Auflösung der DDR im Zuge der Wiedervereinigung, und schließlich der Anfang einer aggressiven ökonomischen Modernisierungsoffensive in Ostdeutschland (und -europa). Gemessen an dem, wofür die Opposition im Sommer 1989 auf die Straße gegangen war, hatte die Revolution ihre Ziele nicht nur grandios verfehlt, sie war beendet, noch bevor sie überhaupt Gestalt hatte gewinnen können. Angesichts dieser Widersprüche verwundert es nicht, dass sich der Revolutionsbegriff nie flächendeckend hat durchsetzen können – weder im Westen noch im Osten der Republik. Trotz anhaltender gedächtnispolitischer Bemühungen, ›1989‹ als das Jahr der ersten erfolgreichen deutschen Revolution im nationalen Gedächtnis zu verankern, hat sich als alltagssprachliche Chiffre für das Datum ein eher nüchterner, politisch relativ farbloser Begriff etabliert: Wende.¹⁷⁰

Geschichte im Konjunktiv: Das erste Sprechen

Heises Dokumentarfilm *Material* steht in mehrerlei Hinsicht quer zum Narrativ der Friedlichen Revolution. Das gilt in Hinblick auf die dem Narrativ zugrundeliegende Kontinuitätsfiktion (Montagsdemos – Mauerfall – Einheit), das gilt aber auch – grundsätzlicher – in Hinblick auf den dem Jahr ›1989‹ zugesprochenen erinnerungskulturellen Status als *Revolutionsjahr*. Zwar finden wir in Heises Film einige der für diese Charakterisierung typischen Motive und Deutungsfiguren wieder. Sie bilden darin jedoch nicht die Bausteine einer pathosgesättigten Revolutionserzählung, die geradlinig von den ersten Protesten zur Deutschen Einheit führt, sondern fügen sich zu einer melancholischen Geschichte der Wende *im Konjunktiv: als einer*

¹⁶⁸ Zit. n. Sabrow, Martin, »1989« als Erzählung, in: Aus Politik und Zeitgeschichte. Das Letzte Jahr der DDR, Nr. 35-37/2019, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/295464/1989-als-erzaehlung/>, 23.08.2019, 08.03.2023.

¹⁶⁹ Vgl. Sabrow, Martin, »1989« als Erzählung, in: Aus Politik und Zeitgeschichte. Das Letzte Jahr der DDR, Nr. 35-37/2019, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/295464/1989-als-erzaehlung/>, 23.08.2019, 08.03.2023.

¹⁷⁰ Egon Krenz hatte 1989, wie u.a. Kowalczuk in seiner Studie bemerkt, das Schlagwort der »Wende« geprägt, allerdings mit der Intention, dem Protest in der DDR rhetorisch die revolutionäre Spitze abubrechen und den politischen Führungsanspruch der SED zu bekräftigen. »Mit der heutigen Tagung werden wir eine *Wende* [Herv. d. Verf.] einleiten, werden wir vor allem die politische und ideologische Offensive wieder erlangen.« Zit. n. Kowalczuk, *Endspiel*, S.427. Die hohe Akzeptanz gegenüber dem Wort ›Wende‹ als »Bezeichnung für die Ereignisse des Herbstes und Winters 1989/90« führt Martin Sabrow auf die »semantische Nutzungsbreite [des Begriffs zurück], mit der sich die Hoffnung auf eine gezielte Einhegung des Umbruchs ebenso zum Ausdruck bringen ließ wie die euphorische Reverenz vor der Erfüllung eines politischen Traums.« Sabrow, »Mythos 1989«, in: Sabrow u.a., *1989 – Eine Epochenäsur*, S. 26.

historischen Chance, die verpasst wurde. Ich möchte dieser These im Folgenden in einer Reihe von Close Readings ausführlicher nachgehen.

Der erste vernehmbare Satz in *Material* ist eine Einladung zum Dialog. »Ich möchte mit euch reden«, dröhnt es aus dem Megafon eines Polizeiwagens. Beamte in schwerer Montur machen sich bereit zum Einsatz. Ein Aufwärts-Schwenk: Wir sehen eine Gruppe Jugendlicher auf dem Dach eines Wohnhauses stehen. Erneut: »Ich möchte mit euch reden!« Die nächste Einstellung zeigt, wie es wirklich um die Dialogbereitschaft der Exekutive steht: Ein Wasserwerfer rollt durchs Bild. Obwohl die Straße geräumt und weit und breit keine Gefahr – welcher Art auch immer – in Sicht ist, schießen fortgesetzt Wasserfontänen aus seinem Tank. Ein Mann wendet sich flehend an die Beamten in dem Fahrzeug: »Hört endlich auf! Hört endlich auf!« Er fällt auf die Knie. Keine Reaktion.¹⁷¹

Dass es sich hierbei um Footage von der Räumung der Mainzer Straße in der Nacht des 12. November 1990 in Berlin-Friedrichshain handelt (einige Wochen nach dem Inkrafttreten des Einigungsvertrags) – eines der bis dato brutalsten Polizeieinsätze gegen die autonome Besetzer:innenszene in Berlin und eine der ersten gemeinsam beschlossenen Maßnahmen des ›vereinigten‹ Berliner Senats¹⁷² –, wissen wir nicht. Die Information ist für Rezeption und Einordnung der Szene aber zunächst auch unerheblich. Entscheidender ist, dass Heise seinem ›Wendefilm‹ Bilder voranstellt, die einen rasch und *gewaltsam* aufgelösten Konflikt zwischen Staat und Zivilgesellschaft dokumentieren – und solcherart die These von der Gewaltlosigkeit des Wendeprozesses prononciert in Frage stellen. Die Eröffnungssequenz von *Material* folgt, so gesehen, eher den tropologischen Regeln der Satire als denen der Romanze. Für Hayden White stellt die Satire einen Sonderfall unter den etablierten Erzählmustern der Geschichtsschreibung dar. Kernmerkmal satirisch verfasster Vergangenheitserzählungen sei es, dass »sie die normalen Erwartungen an den Ausgang des Schauspiels, wie anders (als Romanzen, Komödien oder Tragödien) strukturierte Fabeln sie erzeugen, gerade enttäuschen.«¹⁷³ Solcherart ›ent-täuschend‹ ist auch die Wirkung der Räumungsszene in *Material*. Die »normalen Erwartungen« der:des Zuschauer:in werden schroff durchkreuzt: Anstelle von Menschen, die friedlich die Wiedererlangung ihrer nationalen Einheit und Freiheit feiern, sehen wir die Exekutivorgane des Staates, die brutal die bürgerliche Eigentumsordnung

¹⁷¹ *Material*, 00:02:54-00:07:32.

¹⁷² Vgl. Bartlitz/Hochmuth/Koltermann/Saß, *Traum und Trauma*.

¹⁷³ White, *Metahistory*, S. 22.

durchsetzen. Für Heise steht die Episode für nicht weniger als den finalen Triumph der Ordnung über die Anarchie:

»Vor das Material von 1988 muss das von der Räumung der Mainzer Straße 1990, weil das der Moment ist, wo Ordnung wiederhergestellt wird. *Nach der Anarchie ist der erste Akt des neuen Deutschlands, Utopie zu zerschlagen*. [Herv. d. Verf.] Und zwar mit massiver militärischer Gewalt. Das ist genau das, was stattgefunden hat in der Mainzer Straße. Deswegen ist das vorn.«¹⁷⁴

Anarchie und Ordnung, Ausnahme und Regel, Möglichkeit und Wirklichkeit, Utopie und Realität, »das erste Sprechen [...] und das Wieder-in-Schweigen-Verfallen«¹⁷⁵, diese Polarisierungen ziehen sich leitmotivisch durch den gesamten Film. Er beginnt mit dem Regelfall: Devianz begegnet der Staat mit Repression. »Der Apparat reagiert auf Ungewöhnliches [...] gewöhnlich«, heißt es beiläufig in der Anschlusssequenz.¹⁷⁶ Diesen Regelfall konfrontiert Heise im Folgenden mit Szenen eines radikalen historischen Ausnahmefalls: Die Macht des Staates – der DDR – ist gebrochen; seine Bürger:innen erkennen ihre historische Chance, überwinden ihre Sprachlosigkeit und ergreifen selbstbewusst gegen die Repräsentanten des Regimes das Wort. *Material* ist der Versuch einer filmischen Rekonstruktion dieses Ausnahmefalles, dieses »ersten Sprechens nach langem Schweigen«.¹⁷⁷ Wie nähert sich der Film diesem Momentum?

Politologisch kann die Situation der DDR am Vorabend der Wende – mit Antonio Gramsci – als »Interregnum« beschrieben werden. Unter Interregnum versteht Gramsci historische Konstellationen, in denen evident ist, dass

»[...]die herrschende Klasse den Konsens verloren hat, das heißt [...] die großen Massen sich von den traditionellen Ideologien entfernt haben, nicht mehr an das glauben, woran sie zuvor glaubten usw. Die Krise besteht darin, *dass das Alte stirbt und das Neue nicht zur Welt kommen kann* [...]«¹⁷⁸

Eine solche Konzeption von »1989« – als eine ihrem Potential nach explosive, (vorläufig) aber noch »blockierte« revolutionäre Situation – begegnet uns auch am Anfang von Heises *Material*. Dabei trifft sich der Film in einigen Punkten mit dem Deutungsmuster des Revolutionsgedächtnisses: Die DDR-Gesellschaft löst sich aus ihrer jahrzehntelangen Erstarrung. Sie gerät in Bewegung und schickt sich an, ihr eigener Souverän zu werden. In

¹⁷⁴ Miessner, Robert, »Wo ist vorne«? Thomas Heise über seinen Dokumentarfilm *Material*, Interview mit Thomas Heise, <https://taz.de/!604971/>, 09.11.2009, 23.03.2022.

¹⁷⁵ Heise, Thomas, »Archäologie hat mit Graben zu tun«, Booklet zu *Material*, R: Thomas Heise, DVD, Edition Filmmuseum, Goethe-Institut und Dokumentarfilminitiative NW 2011, S. 9-15.

¹⁷⁶ *Material*, 00:17:15.

¹⁷⁷ Heise, Thomas, »Archäologie hat mit Graben zu tun«, Booklet zu *Material*, R: Thomas Heise, DVD, Edition Filmmuseum, Goethe-Institut und Dokumentarfilminitiative NW 2011, S. 10.

¹⁷⁸ Gramsci, *Gefängnischriften/Writings from Prison*, S. 354.

Material hat diese plötzliche Dynamisierung der DDR-Verhältnisse jedoch nicht die Form einer einheitlichen, geradlinigen und zwingenden ›Bewegung vom Dunkel ins Hell‹, sondern wird zunächst relativ nüchtern als Konsequenz aus einer allgemeingesellschaftlichen Krise beschrieben – mit einer Fülle möglicher Entwicklungsrichtungen. Das Alte mag im Niedergang begriffen sein, ob damit aber ein Neuanfang einhergeht, ein revolutionärer zumal, ist offen. Als Anschauungsmaterial für diese erste ›Lagebeschreibung‹ dient Heise ein Fragment aus dem eigenen Arbeitsalltag jener Zeit: ein kleines, unscheinbares Video-Dokument des Ostberliner Theaterbetriebs Ende der 1980er.

Szenenwechsel, Berliner Ensemble, 1988: Wir blicken zusammen mit einem etwas zerknirscht und fahrig anmutenden Fritz Marquardt (seinerzeit Regisseur am BE) auf das Modell eines opulent ausgestatteten Bühnenraums. Abgesehen von einem knapp formulierten Insert, das der Aufnahme vorangestellt ist (›Berlin 1988/89‹), gibt der Film keine Auskünfte zu Ort und Kontext der Szene. Nur einige Stichworte werden geliefert: Von ›Zuschauern‹, ›Schauspielern‹ und ›Intendanten‹ ist die Rede, aber auch von Funktionären der Partei (›*diese* Gesichter‹), die, ginge es nach Marquardt, am BE wohl am besten Hausverbot erhalten sollten. Kurzum: Es geht um Theater – und um Politik.¹⁷⁹

Die Szene ist ein Ausschnitt aus einer von Heise 1988 angefertigten (und unvollendet gebliebenen) Videodokumentation der Proben zu Heiner Müllers (in der DDR zeitweilig verbotenen) Stück *Germania – Tod in Berlin* am Berliner Ensemble.¹⁸⁰ Heise war seinerzeit Mitarbeiter am BE. Dass es der Regisseur selbst ist, der hier in Direct-Cinema-Manier die Vorgänge hinter den Kulissen des renommierten Ostberliner Schauspielhauses dokumentiert, erfahren wir erst später (im Kontext einer eigentümlichen Begegnung Heises mit dem ZK- und Politbüro-Mitglied Günter Schabowski). Vorläufig konzentriert sich die Aufmerksamkeit aber auf einen, wie es scheint, mittelschweren Disput zwischen Marquardt und dessen Bühnenbildner Karl Kneidl. Die Männer diskutieren das Für und Wider des geplanten, offenbar ungewöhnlich ausladenden Bühnenbilds für Müllers Stück. Die Problematik ist nur in Ansätzen zu erfassen. Kneidl resümiert: ›Es ist nicht grundsätzlich so, dass hier Bühnenbild ist. Von Hause aus ist hier der Zuschauerraum. Und in den sind wir rein gegangen.‹¹⁸¹ Was auf den ersten Blick wie ein banales technisches Problem anmutet – die instabil gewordene Grenze zwischen Zuschauer- und Bühnenraum –, wird unversehens zur Metapher für die politische

¹⁷⁹ *Material*, 00:07:30-00:14:35.

¹⁸⁰ Heise, Thomas, ›Archäologie hat mit Graben zu tun‹, Booklet zu *Material*, R: Thomas Heise, DVD, Edition Filmmuseum, Goethe-Institut und Dokumentarfilminitiative NW 2011, S. 9-15.

¹⁸¹ *Material*, 00:11:50.

Ausgangslage von ›1989‹: Das traditionelle Aktiv-Passiv-Verhältnis zwischen Regierenden und Regierten, Staat und Gesellschaft ist ausgehebelt. Der Bühnenraum hat sich in den Zuschauerraum verlängert. Den Zuschauer:innen ist überraschend die Chance zugefallen, aus ihrer Passivität hervorzutreten, zu Akteur:innen zu werden. Vorerst aber, so scheint es, verharren sie noch etwas ratlos auf ihren Plätzen. In der Sequenz im Anschluss dominieren vor allem Unsicherheit und Skepsis:

Marquardt: »Entweder kommt das mit Anstand vorne raus oder es kippt nach hinten so weg, dass ich jedenfalls nicht in der Lage sein werde, das vorzuführen [Herv. d. Verf.]. Das weiß ich. [...]

Dann war der Fehler, dass man überhaupt unter diesen Bedingungen sich einbildet, das machen zu können.«

Mitarbeiter I: »Bloß dann, Fritz, brauchen wir den ganzen Quatsch nicht. [...]

Mitarbeiter II: »Du musst den Apparat akzeptieren.«¹⁸²

Dass es auch hier um Mehr als um Fragen des Bühnenbilds und der weiteren Organisation des Probeplans geht, ist schnell klar. »Heise hat einen jener Momente erwischt«, schreibt der Soziologe Dirk Baecker,

»die man in der Theorie komplexer Systeme einen fraktalen, selbstähnlichen Moment nennt, einen Moment also, der auf der mikrologischen Ebene des Gesprächs unter den Leuten ebenso viel Strukturkraft hat wie auf der makrologischen Ebene der politischen Strategie.«¹⁸³

Pars pro toto: An einem kleinen zufälligen Einzelmoment macht Heise das strukturelle Dilemma der DDR-Gesellschaft am Vorabend der Wende anschaulich. Die Situation verlangt nach Veränderung, nach der Überwindung des Gefälles zwischen Zuschauer:innen und Bühne. Allein, der (strauchelnde) Apparat beharrt weiter auf seinem Machtmonopol.

Das letzte Wort in dieser seltsam doppelbödigen Sequenz hat übrigens der Bühnenbilder Karl Kneidl. Er plädiert für einen pragmatischen Umgang mit der Situation: »Am besten wir gehen mal vors Modell und arbeiten mal an der Szene.«¹⁸⁴ Noch so ein Satz, in dem Mikro- und Makroebene sich verzahnen; eine Einladung zu Aktion und Experiment, und das Stichwort für die nächste große Etappe in *Material*: Heise wechselt vom Theater auf die Straße, in das Zentrum einer – in der Geschichte der DDR – einzigartigen öffentlichen Manifestation von Widerspruch und Protest: die Demonstration auf dem Berliner Alexanderplatz am 4. November 1989.

Der so konstruierte Konnex ›Theater-Straße‹ ist dabei nicht nur in metaphorischer Hinsicht sinnfällig, sondern auch mit Blick auf den realhistorischen Anteil des BE am

¹⁸² *Material*, 00:18:50-00:19:20.

¹⁸³ Baecker, Dirk, »Material«, in: Dell/Rothöhler, *Über Thomas Heise*, S. 108.

¹⁸⁴ *Material*, 00:21:10.

Oppositionsgeschehen in der DDR. Die Initiative zur Alexanderplatz-Demonstration ging von Ostberliner Theatermacher:innen aus¹⁸⁵, was in der Montage im Anschluss auch vereinzelt (in Form einiger Nahaufnahmen, u.a. von der Schauspielerin und Brecht-Enkelin Johanna Schall¹⁸⁶) anklingt. Heise montiert ein Mosaik politischer Geschäftigkeit: Ein Café, irgendwo in Berlin. Letzte Vorbereitungen vor dem großen Auftritt. Heiner Müller gibt ein Interview. Das (rhetorische) Umschwenken der SED in den vorangegangenen Wochen charakterisiert er als »Eingeständnis«¹⁸⁷. Manuskripte werden gesichtet. Letzte Korrekturen werden vorgenommen. Dann – eine Begegnung mit einem Vertreter der neuen alten Staatspartei: Günter Schabowski. Der Gefilmte versucht sich das Vertrauen der Männer hinter der Kamera zu erplaudern: »[...] Wie heißen Sie? [...] Sind sie auch Schauspieler?« Der Mann hinter der Kamera: »Thomas Heise« Schabowski: »[...] Schön, sich gegenseitig kennenzulernen.«¹⁸⁸ Schabowskis gibt sich bürgernahe, ist aber sichtlich angespannt. Mit nur wenigen, klug montierten Detailaufnahmen skizziert Heise ein Bild der historischen Lage: Die Krise hat sich weiter vertieft. Der Machtverlust der politischen Elite ist nicht mehr zu leugnen. Diejenigen, die bislang nur passiv zugesehen haben, schicken sich an, in den Gang der Geschehnisse einzugreifen.

In der nachfolgenden Szene, der Aufzeichnung von Schabowskis Redebeitrag im Rahmen der Kundgebung, spürt Heise diesem Momentum weiter nach. Wichtiger als der Auftritt des sichtlich überforderten Funktionärs (»Die SED bekennt sich zur Umgestaltung!«) sind dem Regisseur die Vorgänge vor und im Umfeld der Bühne: die Aufgebrachtheit der Protestierenden, die Transparente (»Schabowski lass die Phrasen, Berlin bleibt auf den Straßen«), die Kameramänner der staatlichen Fernsehanstalten. Heise, der als Teil des »Vorbereitungskomitees 4.11.«¹⁸⁹ Zugang zur Bühne hat, filmt das Geschehen nur wenige Meter von Schabowski entfernt, aus einer Position, von der aus es ihm weitgehend unmöglich ist, fernsehtaugliche Aufnahmen von dem Redner oder der Menge vor der Bühne zu machen (wie die Kameramänner vis-a-vis).¹⁹⁰ Er ist schlicht zu nahe dran. Rothöhler macht auf den Effekt aufmerksam, den Heises involvierter Kamerastandpunkt für die Darstellung der Demonstrierenden hat:

¹⁸⁵ Vgl. Kowalczyk, *Endspiel*, S. 446.

¹⁸⁶ *Material*, 00:26:55.

¹⁸⁷ *Material*, 00:26:48.

¹⁸⁸ *Material*, 00:27:36-00:28:03.

¹⁸⁹ Vgl. Suchsland, Rüdiger, »Was ist der bessere Knast?« *Der ostdeutsche Dokumentarfilmer Thomas Heise über irrwitzige Situationen und schlaflose Nächte im Herbst '89*, Interview mit Thomas Heise, <https://www.heise.de/tp/news/Was-ist-der-bessere-Knast-1997626.html>, 09.11.2009, 23.03.2022.

¹⁹⁰ *Material*, 00:29:05-00:32:13.

»Während ›das Volk‹ gewöhnlich in der Totale gezeigt wird [...] und dabei im ›teleskopischen‹ Blick [...] der makrogeschichtlichen Einheit ›Wende‹ als homogener Akteur eines Aufstandes mit bereits feststehender Bewegungsrichtung [›Wiedervereinigung‹] erscheint, liefert *Material* den mikrogeschichtlichen Gegenschuss, zeigt das ›revolutionäre Subjekt‹ als Ansammlung gemeinsam rebellierender Subjekte.«¹⁹¹

Wieder sind es die randständigen, scheinbar irrelevanten Details der Situation – einschließlich ihrer besonderen akustischen Dimension¹⁹² –, denen Heises Aufmerksamkeit und Archivierungseifer gilt. Dabei unterlässt er es, ein – in Hinblick auf Stimmung und/oder Dramaturgie – einheitliches, kohärentes Bild der Lage zu komponieren. Neugierig wandert die Kamera von einer Situation zur nächsten. Mal sehen wir einen Polizeihubschrauber, der bedrohlich seine Runden über der Menge dreht, mal eine Demonstrantin, die ein Transparent mit dem Schriftzug »öffentliche Abrechnung mit dem Stalinismus« in die Höhe streckt, mal eine Gruppe von Volkspolizisten, die das Geschehen misstrauisch aus der Ferne observieren. Heise führt uns an einen Punkt, an dem die Bewegungsrichtung des Wendegeschehens (noch) undeutlich und diffus ist, an dem der finale Kollaps des SED-Regimes und eine Vertiefung des losgetretenen Demokratisierungsprozesses in der DDR ebenso möglich scheinen wie eine Niederschlagung des Protests im Modus der befürchteten »chinesischen Lösung.«

Mit der Zuspitzung der gesamthistorischen Lage verringern sich zusehends auch die Zeitabstände zwischen den Sequenzen. Lag zwischen den Aufnahmen aus dem BE und der Alexanderplatz-Sequenz noch schätzungsweise ein ganzes Jahr, so schreitet der Film mit der Folgesequenz zeitlich nur um einige Tage in der Wende-Chronologie voran: »8. November 1989, 14 Uhr 50 und folgend.«, datiert Heise hinter der Kamera die Aufnahme.¹⁹³ Zu sehen ist eine Frontalansicht des Marx-und-Engels-Denkmal vor dem Palast der Republik. Dass nur einen Tag später die Mauer fallen – und das Schicksal der DDR in einem ganz anderen als dem erhofften Sinne besiegelt sein wird –, spielt noch keine Rolle. Es geht um anderes, dringlicheres. Wieder finden wir uns mitten im Geschehen wieder: Menschen versammeln sich vor dem Haus am Werderschen Markt in Berlin, dem Sitz des Zentralkomitees der SED. Aus Lautsprechern tönt die Stimme Schabowskis: »In vielen Fällen wurde diskutiert.« Dann – angespanntes

¹⁹¹ Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 112.

¹⁹² Heise bemerkt, dass der Ton in der Fernsehübertragung technisch perfekt auf die Redner:innen abgestimmt gewesen sei, die Umgebungsgeräusche, namentlich das Pfeifen und Klatschen der Demonstrierenden, darin jedoch kaum zur Geltung gekommen wären – eine Soundkulisse, die, so Heise, »nichts mit der Realität [des 4. November] zu tun« gehabt hätte. Vgl. Staging difficult pasts: Thomas Heise im Gespräch, Kooperationsprojekt zwischen FU Berlin, CLA Minnesota und Vierte Welt Berlin, <https://www.youtube.com/watch?v=EhSeJOWukdk>, 01:40:25, 11.05.2021, 23.03.2022.

¹⁹³ *Material*, 00:34:52.

Warten. Schabowski verliest die Namen der neuen Mitglieder des Politbüros.¹⁹⁴ Am 8. November hatte das Zentralkomitee der SED den vollständigen Rücktritt des bestehenden Politbüros beschlossen. Allein, abgesehen von »ein paar neuen Gesichtern« (wie u.a. dem SED-Reformer Hans Modrow)¹⁹⁵ stimmte das neue Gremium, das man kurz darauf wählte, personell weitgehend mit dem alten überein. Heises Aufnahmen dokumentieren, was im Anschluss an die ZK-Sitzung des 8. November 1989 geschah: Mitglieder der Parteibasis nutzen die Gelegenheit für eine spontane Kundgebung. In seltsam gewundenen, mal technokratisch, mal eigentümlich blumig anmutenden Formulierungen (»Ich stehe mit schmerzendem Herzen vor dem Scherbenhaufen meiner Parteiarbeit.«) üben sie Kritik an der Führung ihrer Partei:

»Wir fangen doch schon wieder falsch an. Auch mit dem Satz, dass *wir* [Herv. d. Verf.] die Wende eingeleitet hätten. [...] Ja, aber, verdammt nochmal, wenn nicht endlich Schluss gemacht wird mit dem Stalinismus in der Partei, wenn nicht endlich ein Statut für alle gilt, wie denkt *ihr* [Herv. d. Verf.], wird Vertrauen zurückerobert?!«¹⁹⁶

Mal ist vorsichtig selbstkritisch von ›Wir‹ die Rede, mal wieder anklagend von ›Ihr‹. Mal bekennt man sich stolz zur Parteizugehörigkeit, mal distanziert man sich. Anstelle klar konturierter Gegensätze – hier Partei, dort ›Volk‹ – präsentiert *Material* einen hochgradig ambivalenten, krisenhaften Moment der *Auflösung (oder Pluralisierung?)* alter politischer Zugehörigkeiten. Der ›Demos‹ spricht nicht nur nicht mit ›einer‹ Stimme (»Wir sind das Volk!«), sondern fächert sich auf in eine Vielzahl von Einzelstimmen, die mal konvergieren, mal divergieren, mal mit-, mal durcheinander sprechen, bei aller Heterogenität aber eines teilen: das Ringen um einen neuen politischen Denk- und Handlungshorizont. In diesem Ringen verortet *Material* das eigentliche ›Wunder‹ von ›1989‹. Es ist *nicht* der Fall der Mauer (und die damit in den Bereich des historisch Möglichen gerückte Option der Wiedervereinigung); es ist die Tatsache, dass die Zuschauer:innen sich aus ihren Sitzen erhoben haben und ein Mitspracherecht am Ausgang des Geschehens beanspruchen – sei es auch nur für einen kurzen Augenblick. In einem Interview erinnert sich Heise an seine Wahrnehmung der Situation vor dem ZK:

»Die Basis akzeptierte ihre Führung so nicht mehr. Das war neu. Die hätten die möglicherweise auch aus dem Gebäude geholt. Das musste beendet werden, mit Rednern wie dem, der sagt: ›Liebe Genossen, ich bitte darum, dass Ruhe einkehrt, unsere Macht ist die Disziplin.‹ Die Opposition wird von unten mit der Maueröffnung kaltgestellt. Es ging darum, den Arsch zu retten, und sei es für drei

¹⁹⁴ *Material*, 00:35:57-00:41:07.

¹⁹⁵ Vgl. Kowalczyk, *Endspiel*, S. 454.

¹⁹⁶ *Material*, 00:49:13-00:50:05.

Wochen. Für mich war das eine Putschsituation. Drei Tage später wäre von der Führung niemand mehr da gewesen. Und wir hätten möglicherweise wirklich noch was anderes erlebt.«¹⁹⁷

Diese Polemik begegnet uns (in subtilerer Form) auch in der abschließenden Mise-en-scene der ZK-Sequenz. Die Redezeit der Parteibasis ist zu Ende. Egon Krenz tritt ans Mikro. Mit jovialem Gestus wendet er sich an die Menge:

»Ich gestehe, diese Art der Fortsetzung der ZK-Tagung ist auch für mich etwas Neues, aber ich verstehe, dass ihr [...] den Kurs der Erneuerung unserer Partei voll unterstützen wollt! [...] Was aber, Genossen und Genossinnen, wollen wir? Wir wollen einen Sozialismus, der wirtschaftlich effektiv ist, der politisch demokratisch ist, der moralisch sauber ist, und in allem dem Menschen zugewandt ist!«¹⁹⁸

Diese letzten Worte Krenz' lässt Heise – erstmals gestattet er sich einen unmissverständlichen Kommentar und einen symbolischen Vorgriff auf das Kommende – im furiosen kakophonen Finale von Charles Ives' *Orchestral Set Nr. 2*¹⁹⁹ untergehen. Die Zeit der Wunder ist vorbei. Nach den Fluchtbahnen einer möglichen ›anderen‹ Geschichte der Wende suchen wir in den Bildern, die folgen, vergebens.

Gelte es an dieser Stelle in *Material* eine erste ›Zwischenbilanz‹ zu ziehen, so wäre vor allem auf *eines* hinzuweisen: die Weigerung des Films, sich dem Wendegeschehen aus einer Perspektive ex post, d.h. von seinem Ende her zu nähern. Man könnte es etwas salopp als die ›Default-Einstellung‹ moderner Geschichtsschreibung bezeichnen: Historische Perioden werden tendenziell so rekonstruiert und erinnert, dass sie stimmig mit ihren jeweiligen Ergebnissen, ihrem Endpunkt korrespondieren. Die Perspektive ex post evoziert so den Eindruck der historischen Folgerichtigkeit – und letztlich auch Legitimität – der Ausgänge des Geschehens. »Der landläufigen Darstellung der Geschichte«, schreibt Benjamin,

»liegt die Herstellung einer Kontinuität am Herzen. Sie legt auf diejenigen Elemente des Gewesenen Wert, die schon in seine Nachwirkung eingegangen sind. Ihr entgehen die Stellen, an

¹⁹⁷ Miessner, Robert, »Wo ist vorne«? Thomas Heise über seinen Dokumentarfilm *Material*, Interview mit Thomas Heise, <https://taz.de/!604971/>, 09.11.2009, 23.03.2022.

¹⁹⁸ *Material*, 00:55:10-00:57:07.

¹⁹⁹ Der Schlusssatz von Ives' Stück trägt den Titel *From Hanover Square North, At the End of a Tragic Day, The Voice of the People Again Arose*. Bei einer Vorführung von *Material* in Berlin wies Heise jüngst auf die besonderen motivischen Korrespondenzen zwischen seinem Film und dem Referenzrahmen von Ives' Stück hin: »Das ist von Charles Ives und es geht um den Untergang eines Schiffes [...] Und den sehen die Leute [...] Sie stehen schweigend vor dem Untergang dieses Schiffes, und dann fangen sie an darüber zu sprechen, und danach, wenn das Schiff untergegangen ist, verfallen sie wieder ins Schweigen, und das ist das, was der Charles Ives mit seiner Musik erzählt, und das erzählt der Film auch.« Vgl. Staging difficult pasts: Thomas Heise im Gespräch, Kooperationsprojekt zwischen FU Berlin, CLA Minnesota und Vierte Welt Berlin, <https://www.youtube.com/watch?v=EhSeJOWukdk>, 01:10:20, 11.05.2021, 23.03.2022.

denen die Überlieferung abbricht und damit ihre Schroffen und Zacken, die dem einen Halt bieten, der über sie hinausgelangen will.«²⁰⁰

Der Mythos der Friedlichen Revolution kann als ein exemplarischer Fall einer solchen nachträglichen, von allen historischen Störmomenten befreiten Kontinuitätsfiktion beschrieben werden: Erinnert wird, was die Suggestion der Geschlossenheit und Geradlinigkeit des Geschehens – von der Teilung zur Einheit, von der Diktatur zur Demokratie – bekräftigt. Heise arbeitet dieser ›Harmonisierungstendenz‹ durch Auswahl und Montage seines Materials gezielt entgegen. Sein Interesse gilt nicht den »Kontinuitäten«, sondern den »Schroffen und Zacken« des Wendegeschehens, jenen (vergessenen, marginalisierten) Momenten, in denen die Weichen *noch nicht* gestellt sind, der Ausgang des Wendeprozesses noch offen und ungewiss ist, noch *andere* als die bekannten historischen Resultate möglich scheinen. Rothöhler erkennt in *Material* eine

»Geschichte der Wende, die [...] konsequent die Ereignisse von ihren späteren Ergebnissen abtrennt. [...] Aus den filmisch aufgesammelten Details webt *Material* ein dichtes Bild der Offenheit des Verlaufs, perspektiviert die Geschehnisse [...] in ihrer vielstimmigen Dynamik, temporären Unbestimmtheit, Richtungslosigkeit und zeigt, wie aus Akteurssicht Strukturen, die bis zu diesem Zeitpunkt nicht kontingent schienen, aufgeweicht und in neue Handlungschancen übersetzt werden [...]«²⁰¹

Man könnte mit Blick auf diesen Ansatz auch von einer systematischen Aufwertung des ›historisch Möglichen‹ gegenüber dem ›historisch Wirklichen‹ sprechen, von einer Geschichte der Wende im Konjunktiv, die nicht nur rekapituliert, was realiter geschehen ist, sondern auch – und vor allem – der nicht minder realen historischen Tatsache Rechnung trägt, *dass anderes hätte geschehen können*. Dabei unterlässt es Heise, eine Antwort darauf zu geben, was dieses ›andere‹, dieser alternative historische Verlauf der Wende hätte sein können. Dass *Material*, wie Heise selbst es ausdrückt, auf der »Wirklichkeit des Möglichen« insistiert, bedeutet nicht, dass der Film Mutmaßungen über die Wahrscheinlichkeit eines Gelingens einer ›sozialistischen Revolution‹ in der DDR anstellen oder sich in Spekulationen über alternative Ausgangsmöglichkeiten der Wende (»Was wäre, wenn?«) ergehen würde. Heise weiß: Zu einer redlichen Dokumentation der »Wirklichkeit des Möglichen« gehört auch das Eingeständnis, dass das Mögliche gegenüber dem Wirklichen am Ende immer das Nachsehen hat. Knapp und lakonisch konstatiert Heise denn auch bald das vorzeitige Ende der Utopie:

»10. November, 1989. In der Kantine mit Fritz, Karl und Matthias. Ohne Bühnenarbeiter und ohne Schauspieler fiel die Probe aus. Wir liefen an der Spree entlang, Richtung Brandenburger Tor. Von

²⁰⁰ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I/3, S. 1242.

²⁰¹ Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 117.

der Wilhelmstraße aus sahen wir über das Schussfeld nach Westen. Dort war eine Lücke im Wellblech des Bauzauns. Rechts des Brandenburger Tors standen Menschen auf der Mauer. Einige tanzten. Fritz sah die Szenerie, ging nicht weiter und murmelte: Gleich kommen die Panzer. Er trat zu. Mit den Füßen gegen das Blech des Zauns. Die Panzer kamen nicht. Wir liefen zurück zum Theater.«²⁰²

Ins Schweigen verfallen

Dem Mauerfall kommt in *Material* ein eigentümlicher Status zu. Dort, wo nach Maßgabe des Revolutionsnarrativs die Ereignisse triumphal in den Fall der Berliner Mauer gipfeln müssten, klafft in *Material* eine augenfällige Lücke. Heise wechselt von den Aufnahmen vom 8. November 1989 (Versammlung der SED-Parteibasis vor dem ZK) direkt zu der Notiz vom 10. November 1989 (»In der Kantine mit Fritz, Karl und Matthias«). Dass in der Zwischenzeit die Grenze zwischen DDR und Bundesrepublik geöffnet worden ist, wird allein durch einige beiläufig geäußerte Stichworte deutlich (»Menschen standen auf der Mauer. Einige tanzten«). Einschlägiges Footage bekommen wir nicht zu sehen. Der Mauerfall interessiert in *Material* nur insoweit, als er das Ende der möglichen »revolutionären Erneuerung« der DDR markiert – und den Anfang einer langen Phase der Restauration: des Vereinigungsprozesses.

Auch in der Darstellung der Entwicklungen nach dem 9. November setzt sich *Material* signifikant von der Erzähllogik des Revolutionsgedächtnisses ab. Wurden die Monate zwischen Mauerfall und Einheit im Jubiläumsjahr 2009 überwiegend als »fröhlich-chaotische Übergangsphase« zur lang und »beidseitig« ersehnten Wiedervereinigung von Ost und West rekapituliert (– in Kontinuität mit den Protesten im Spätsommer 1989 –), so erscheinen sie in *Material* als eine Periode der raschen Rekonsolidierung des gesellschaftlichen Regelzustands, des Verstummens von Diskurs und Kontroverse – zugunsten von Ordnung und Stabilität. Wo bisher noch die utopische Option einer geschichtlichen Ausnahmesituation aufzublitzen schien, dominiert nun das Motiv des wiederhergestellten bzw. in Wiederherstellung befindlichen Status quo. Als Metapher für diese neuerliche gesellschaftliche Erstarrung wählt Heise einen Ort, der wie kaum ein anderer für das Primat von »Zucht und Ordnung« steht: das Gefängnis.

Szenenwechsel: Dezember 1989, Strafvollzugsanstalt Brandenburg. Ein Strafvollzugsbeamter tritt vor die Kamera. »Ich möchte erstmal sagen, dass ich dankbar bin, heute überhaupt mal erstmalig die Möglichkeit zu haben, mich vor der Öffentlichkeit als Strafvollzugsangehöriger

²⁰² *Material*, 01:00:43-01:01:27.

zu artikulieren.«²⁰³ Er zeigt sich besorgt angesichts der Diffamierungskampagnen, denen – so seine Wahrnehmung – die »Schutz- und Sicherheitsorgane unserer Republik« seit einiger Zeit verstärkt ausgesetzt seien. Drei weitere Beamte kommen zu Wort. Sie äußern ähnliche Bedenken und klagen über die mangelnde gesellschaftliche Anerkennung für ihre Arbeit. Als nächstes sind die Gefängnisinsassen an der Reihe. Ihr Vorredner – er stellt sich als »gewählter Sprecher der Strafvollzugsanstalt Brandenburg«²⁰⁴ vor – eröffnet seinen Beitrag mit einer »Richtigstellung«. Er spricht von »Vorfällen«, von denen man sich distanzieren, die aber seitens der »Öffentlichkeit« nicht überbewertet werden mögen. Erst nach und nach erschließt sich, worum es in der Szene inhaltlich geht. Er fährt fort:

»Es ist eine tiefe Enttäuschung entstanden aus der Maßnahme der Amnestie, die sicherlich viele Strafgefangene in diesem Land anders erwartet haben, so auch die Strafgefangenen hier in Brandenburg. So, wie es beschlossen wurde, kann es nicht sein.«²⁰⁵

Im Dezember 1989 hatte die Volkskammer der DDR eine Amnestie beschlossen, die *politischen* Häftlingen die Möglichkeit zur vorzeitigen Beendigung ihrer Freiheitsstrafe geben sollte. Ausgeschlossen von dieser Maßnahme war die Gruppe der Schwerverbrecher.²⁰⁶ Heise präsentiert in *Material* ein seltenes Zeugnis ihres (letztlich erfolglosen) politischen Kampfes dafür, »dass jeder 'was von der Amnestie abbekommt.«²⁰⁷

Interessant ist dieses Dokument nicht nur, weil es einen –, wie Heise schreibt, »historisch einmalige[n]«²⁰⁸ – Einblick in den Alltag des DDR-Strafvollzugs (aus Akteurssicht) gibt, sondern auch, weil es eindrücklich das Ausmaß des gesellschaftlichen Demokratisierungsschubs dokumentiert, von dem die DDR im Winter 1989 erfasst war. In die Aufbruchsstimmung mischt sich jedoch zusehends Frustration, wie das Statement eines anderen Häftlings bezeugt:

»Wir sehen jeden Tag die Bilder, und es wird jeden Tag bitterer nicht daran teilnehmen zu können, jeden Tag schlimmer hier sitzen zu müssen und anzuschauen, was da draußen geschieht, und man ist absolut passiv hier drinnen[...] Das Leben läuft an uns vorbei.«²⁰⁹

Heise, so scheint es, gibt seinen Protagonisten die geforderte mediale Plattform und verhilft ihnen so zu einem Stück demokratischer Teilhabe; dies zumindest legen die Aufnahmen nahe. Dass die Dinge in Wahrheit etwas komplizierter liegen, wird im Film selbst nicht direkt

²⁰³ *Material*, 01:04:33.

²⁰⁴ *Material*, 01:15:55.

²⁰⁵ *Material*, 01:16:14.

²⁰⁶ Vgl. Dölling, *Strafvollzug zwischen Wende und Wiedervereinigung*.

²⁰⁷ *Material*, 01:28:23.

²⁰⁸ Heise, Thomas, »Archäologie hat mit Graben zu tun«, Booklet zu *Material*, R: Thomas Heise, DVD, Edition Filmmuseum, Goethe-Institut und Dokumentarfilminitiative NW 2011, S. 9-15.

²⁰⁹ *Material*, 01:19:44.

ersichtlich. Allein die visuelle Einbettung der Sequenz – Ansichten des hermetisch von der Außenwelt abgeschirmten Gefängnisareals (im Jahre 2008) – mag an der angedeuteten Lesart zweifeln lassen. In einem Interview gibt Heise, durchaus selbstkritisch, über die besonderen Produktionsumstände der Gefängnissequenz Auskunft:

»In der Nacht vom 7. auf den 8. Dezember 1989 waren da Unruhen, die Gefangenen hatten es irgendwie geschafft aus den Zellen herauszukommen und aufs Dach zu klettern. Die Situation ist dadurch beruhigt worden, dass der Gefängnisdirektor sagte: ›Ich kümmere mich darum, dass das Fernsehen kommt.‹ Und wir waren ›das Fernsehen.‹ *Wir wurden da auch benutzt.* [Herv. d. Verf.] [...]²¹⁰

Tatsächlich kamen die Aufnahmen bis zu ihrer Verwendung in *Material* nie zur Ausstrahlung.²¹¹ Ziel war es nicht, den Gefängnisinsassen eine ›Bühne‹ zur Mitteilung ihrer Anliegen bereitzustellen, sondern eine angespannte soziale Situation, die die Ordnung des DDR-Strafvollzugs gefährdete, zu entschärfen. Neben den (vergeblichen) Versuchen der Häftlinge und ihrer Wärter, an den Umbrüchen im Land zu partizipieren, dokumentieren die Aufnahmen, so gesehen, auch indirekt die (erfolgreichen) Bemühungen der Gegenseite, der kollabierenden DDR-Behörden, den angestoßenen Demokratisierungsprozess in ›geordnete‹ institutionelle Bahnen zurückzulenken – nun nicht länger gegen, sondern *mit* den Medien.

Dieses Motiv – die sukzessive Einhegung von Möglichkeiten öffentlicher Artikulation und politischer Teilhabe – wird in den Folgesequenzen weiter ausbuchstabiert, am eindringlichsten in der schon erwähnten Volkskammer-Sequenz. Wir sehen Ausschnitte aus einer – abgefilmten – Fernsehübertragung einer Sitzung vom 28. September 1990, der letzten regulären Sitzung vor dem Inkrafttreten des Einigungsvertrags und dem endgültigen Obsolet-Werden des DDR-Parlaments. Auf der Tagesordnung: Ein Antrag zu dem Thema »Frühere Mitarbeit von Abgeordneten der Volkskammer für das MfS«. Eine Parlamentarierin meldet sich zu Wort. Sie gibt zu bedenken, dass

»falls dieser Antrag hier eine Mehrheit findet, viele der Betroffenen nicht die Möglichkeit haben, vor der Öffentlichkeit, das, was sie zu ihrer Angelegenheit zu sagen haben, was sie auch entlasten könnte, öffentlich zur Verhandlung zu bringen.«²¹²

²¹⁰ Suchsland, Rüdiger, »Was ist der bessere Knast?« *Der ostdeutsche Dokumentarfilmer Thomas Heise über irrwitzige Situationen und schlaflose Nächte im Herbst '89*, Interview mit Thomas Heise, <https://www.heise.de/tp/news/Was-ist-der-bessere-Knast-1997626.html>, 09.11.2009, 23.03.2022.

²¹¹ Heise gelang es jedoch, dass ein Statement der Gefängnisinsassen im DDR-Rundfunk veröffentlicht wurde. Vgl. Staging difficult pasts: Thomas Heise im Gespräch, Kooperationsprojekt zwischen FU Berlin, CLA Minnesota und Vierte Welt Berlin, <https://www.youtube.com/watch?v=EhSeJOWukdk>, 01:16:24, 11.05.2021, 23.03.2022.

²¹² *Material*, 01:53:23-01:54:10.

Ihr Einwand wird harsch zurückgewiesen. Der Vorsitzende der CDU-Fraktion Günther Krause, der für den Antrag verantwortlich zeichnet, beharrt darauf, die Abgeordneten in einer geschlossenen Sitzung (unter Ausschluss des Fernsehens) anzuhören. Er sehe einen »besseren Weg darin, wenn die Betroffenen selbst sich ihre Öffentlichkeit entsprechend suchen können.«²¹³ Anschließend nimmt der Abgeordnete Peter Stadermann im Rahmen einer Rücktrittserklärung, weit ausholend und seltsam wirr, zu seinen Aktivitäten als Informant des MfS Stellung. Auf die Frage eines Parlamentariers, ob er sich etwas vorzuwerfen habe, antwortet er umständlich verschachtelt, aber deutlich mit Nein. (Zwei Wochen später nahm er seine Abgeordneten-Tätigkeit wieder auf, nun im Landtag von Mecklenburg-Vorpommern.²¹⁴) Die Szene kann als eine Art Kontrapunkt zu der Dokumentation der Vorgänge vor dem ZK am 8. November aufgefasst werden: Die politische Sprache – im ersten Teil des Films noch ein Medium der Verständigung und des konstruktiven Streits – ist wieder die alte. Statt Kontakt und Kollektivität zu stiften, dient sie nur noch dem individuellen Fort- und Davonkommen. »Jetzt interessiert mich das Schweigen, und wie das geschieht«²¹⁵, kommentiert Heise in einem Interview die Szene. Akzentuiert wird das Schweige-Motiv durch eine Reihe kleiner nachträglicher Manipulationen des Materials: dumpfes Surren als Sound-Kulisse, eigentümliche Re-Kadrierungen, u.a. ein formatfüllendes Zoom-in auf Krauses hastig sprechenden Mund im Profil. Abseits der Motive Sprache und (Un-)Mündigkeit verdient aber noch ein anderer Aspekt der Szene Erwähnung. Konnten wir bisher davon ausgehen, dass Heise (bzw. sein Kameramann) den dokumentierten Ereignissen physisch beigewohnt hatte und als teilnehmender Beobachter – und politischer Akteur – selbst hatte entscheiden können, welche Momente des Geschehens er (wie) dokumentierte, so begegnet er uns nun in der Rolle des unbeteiligten Zuschauers, der (analog zur Mehrheit der DDR-Bürger:innen im September 1990) die Wende nur mehr passiv am Fernseher verfolgt: Bühnen- und Zuschauerraum sind wieder geschieden. Zwischen beide hat sich die opake Fläche des Fernsehbildschirms geschoben. Rothöhler erkennt in der Szene eine Form performativer Zeit- und Medienkritik: »Heise reagiert auf den Rückzug der Geschichte in die ›Staatsapparate‹ mit der Geste des Abfilmens, die das Bildmaterial der Debatte distanziert, aber eben nicht anders öffnen kann.«²¹⁶ Die Disziplinierung der Verhältnisse spiegelt sich wider in der Disziplinierung des Dokumentarischen, das nur noch so viel über das Zeitgeschehen preiszugeben vermag wie für die angestrebte Wiederherstellung der sozialen Ordnung – und die zügige Durchführung der

²¹³ *Material*, 01:54:27-01:54:38.

²¹⁴ Vgl. Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 113.

²¹⁵ Heise, *Spuren*, S. 404.

²¹⁶ Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 119.

Wiedervereinigung – zumutbar bzw. förderlich ist. Am Ende der Szene werden die anwesenden Kameralleute höflich, aber bestimmt aus dem Plenarsaal geschickt: »Die Kameras, die das übertragen in die Wohnstuben, müssen nun leider auch abgeschaltet werden. Also, kann ich die Zuschauer nur bitten, mal eine Pause zu machen.«²¹⁷

Mit dem Satz entlässt uns Heise aus dem »Einheitsjahr 1990«. In der nachfolgenden Episode ist das Datum bereits Geschichte – ebenso wie das »Glücks- und Aufstiegsversprechen«, für das es zeitweilig einmal gestanden hatte. »Heute ist Feiertag, der 3. Oktober, 1992. Im Kino ist Premiere«, heißt es lakonisch im Off. Was folgt, ist das Dokument einer Eskalation, die Videoaufzeichnung der Premiere von Heises zweitem Langfilm *Stau – Jetzt geht's los*. Es beginnt harmlos: Ein Kinosaal, irgendwo in Ostdeutschland (wie der Dialekt der anwesenden Kinobesucher:innen verrät), wenige Minuten vor Vorstellungsbeginn. Sieht man einmal von der Tatsache ab, dass hier augenscheinlich zwei grundverschiedene Milieus zusammensitzen – auf der einen Seite kulturbeflissene Cineast:innen mit Wollpullovern und Weißweinschorlen, auf der anderen alkoholisierte Jugendliche mit kurzgeschorenen Haaren, die sich in breitem Sachsen-Anhaltinisch Beleidigungen an den Kopf werfen –, haftet der Situation nichts Bemerkenswertes an. Nach einigen Minuten jedoch kippt die Stimmung. Die Kamera gerät in Bewegung: Köpfe drängen sich im Kader, eine Glasscheibe zerbricht, vereinzelt sind Schreie zu hören. Was Auslöser der plötzlich eintretenden Unruhe ist, ist aus den verwackelten Aufnahmen, die folgen, nicht klar zu ersehen. Die letzten Einstellungen zeigen einen hell erleuchteten Kinosaal; auf der Leinwand flackert noch blass die Projektion von Heises Film. Mehrere rechte Skinheads laufen, aufgebracht mit Klappmessern, Baseballschlägern und Teilen des Kinomobiliars bewaffnet, durch den Saal, während sich das verbliebene Publikum verängstigt in einer Ecke des Raums sammelt. Dazwischen sehen wir einen entnervten Thomas Heise, der seltsam unmotiviert zu deeskalieren versucht.²¹⁸ Was ist passiert?

Zum Hintergrund: Heise war 1992 unverhofft »von der Ausländerbeauftragten von Sachsen-Anhalt«²¹⁹ eingeladen worden, einen Dokumentarfilm zum Thema Rechtsextremismus in Ostdeutschland zu produzieren. Mit den pogromartigen Ausschreitungen in Hoyerswerda im Herbst 1991 hatte das Thema rasch eine beträchtliche Medienpräsenz erlangt. Heise beabsichtigte mit seinem Film, dem dominanten Mediendiskurs, der, wie er es wahrnahm, überwiegend sensationalistischen Darstellungsmustern folgte, ein Bild aus Akteurssicht, aus

²¹⁷ *Material*, 02:10:10-02:11:03.

²¹⁸ *Material*, 02:12:10-02:26:20.

²¹⁹ Zit. n. Rebhandl, »Stau – Jetzt geht's los. (1992), Neustadt (Stau – der Stand der Dinge) (2000), Kinder – Wie die Zeit vergeht. (2007)«, in: Dell/Rothöhler, *Über Thomas Heise*, S. 50.

der Binnenperspektive der rechtsextremen Szene in Ostdeutschland entgegenzusetzen. O-Ton Heise: »Die Berichterstattung nach Hoyerswerda hatte nichts mit der Realität zu tun, und ich dachte, man muss sich mit den Jugendlichen unterhalten.«²²⁰ Um den fertigen Film, ein Porträt von sechs Neonazis aus Halle Neustadt, war nach kurzer Zeit (befördert nicht zuletzt durch die Pogrome in Rostock-Lichtenhagen im August 1992, wenige Wochen vor dem Kinostart von *Stau*) eine Debatte entbrannt. Heise, so die Vorwürfe, zeichne in seinem Dokumentarfilm ein verharmlosendes, verständnis- und mitleidheischendes Bild von seinen rechtsextremen Protagonisten, gehe auf die ideologische Seite des Phänomens nicht ausreichend ein und erwecke vereinzelt sogar den Eindruck, er hege Sympathien für die Einstellungen der Jugendlichen.²²¹ Das in *Material* verwendete Footage dokumentiert das Umschlagen der Debatte – von der Kontroverse in manifeste Gewalt. In der Annahme, Heise betreibe mit *Stau* rechtsextreme Propaganda, hatten linke Aktivist:innen die Premiere in Halle gewaltsam zu sabotieren versucht. Die Antwort seitens der anwesenden Neonazis (die Heise fahrlässiger Weise selbst eingeladen hatte) folgte prompt. Der Abend endete mit Verletzten und beträchtlichen Sachschäden.²²²

Heise schließt, wie er begonnen hat: mit einem Dokument, das »die normalen Erwartungen an den Ausgang des Schauspiels [...] enttäusch[t].«²²³ Anstelle der bekannten Ikonen, Bilder eines in Frieden und Freiheit vereinten Deutschland, sehen wir erneut das verwackelte Zeugnis einer Gewaltsituation. Diesmal jedoch ist der Antagonist kein Staat, der »Utopie zerschlägt«, sondern ein rechtsextremer Mob im Bürgerkriegsmodus. Auf die jäh abgewürgte Chance der »revolutionären Erneuerung« der DDR lässt Heise – als düster-satirisches Postskriptum – die Realität der autoritären Revolte in Ostdeutschland Anfang der 1990er folgen. Hatte er im ersten

²²⁰ Zit. n. ebd., S. 50.

²²¹ Ob die Kritik an *Stau* berechtigt ist, kann an dieser Stelle nicht erschöpfend diskutiert werden. Nur so viel: Wenngleich man Heise auch schwerlich vorwerfen kann, dass er die menschenverachtenden Einstellungen seiner Protagonisten goutiere, so herrscht in *Stau* doch eine auffällig einseitige Perspektive auf das Phänomen Rechtsextremismus vor. Das Hauptproblem scheint mir in dem konsequent »partizipatorischen Repräsentationsmodus« zu liegen, den Heise in seinem Film praktiziert. Vgl. Nichols, *Introduction*, S. 179-194. War dieser Ansatz in seinen vorangegangenen Produktionen (*Wozu denn über diese LEUTE ein Film?*, *Eisenzeit* etc.) als dokumentarische Strategie zur »Ermächtigung« sozial marginalisierter Erfahrungsperspektiven durchaus überzeugend, so führt er in *Stau* offenkundig in eine Sackgasse. Der Film porträtiert seine rechtsextremen Protagonisten – in weitgehender Übereinstimmung mit ihren apologetischen Selbstbeschreibungen – als *Opfer ihrer Lebensumstände*. Ihre Verantwortung als Täter kommt nur sehr cursorisch zur Sprache. Die Erfahrungen von den realen – vielfach migrantischen – Opfern rechtsextremer Gewalt werden gar nicht thematisiert. Kurzum: Zwar erhalten wir in *Stau* einen Einblick in die *Selbstwahrnehmung* jugendlicher Rechtsextremer (was in psychologischer und soziologischer Hinsicht aufschlussreich sein mag und filmisch überaus überzeugend gemacht ist), ein ausreichend differenziertes Bild von der Komplexität – und Gefährlichkeit – des Phänomens Rechtsextremismus liefert Heises Film jedoch nicht. Vgl. auch Stegmann, *Denn die Geschichten der Opfer sind das Wichtigste*, S. 299-304.

²²² Vgl. ebd., S. 299-304.

²²³ White, *Metahistory*, S. 22.

Drittel des Films »die Ereignisse konsequent von den späteren Ergebnissen«²²⁴ der Wende abgetrennt, um so die Kontingenz und Möglichkeitsbreite des Geschehens sichtbar zu machen, so entfaltet sich nun – am Ende von *Material* – ein Zusammenhang, in dem scheinbar völlig arbiträre, der Wende vermeintlich gar nicht zugehörige Ereignisse – Hoyerswerda 1991, Rostock 1992 etc. – als Ergebnisse und Folgen des Systemwechsels *lesbar* werden. Ob eine Revolution mit dieser Nachgeschichte das Prädikat »friedlich« verdient, darf bezweifelt werden.

Heise hatte gehofft, mit seinem Film *Stau* in die Radikalisierungsprozesse der Nachwendezeit »vermittelnd« eingreifen zu können. Mit der Verwendung des Halle-Footages in *Material*, dieser, wie Dirk Baecker schreibt, »im Film dem Film nachgetragenen Selbstreferenz des Films«²²⁵, bezieht der Regisseur, so gesehen, auch selbstkritisch zu den eigenen naiven Hoffnungen Anfang der 1990er Position. Am prägnantesten kommt dieses selbstreflexive Element in einer Einstellung im Mittelteil der Sequenz²²⁶ zur Geltung, in dem das Chaos im Kinosaal sich unversehens zu einem verblüffend sinnfälligen »dialektischen Bild« ordnet: Im Vordergrund die marodierenden, sich in einem heroischen Kampf »rechts gegen links« wählenden Neonazis, im Hintergrund die immer blasser werdende Projektion von Heises zweitem Langfilm, der weiter, der Geschehnisse im Raum nicht gewahr, für die soziale Lage seiner rechtsextremen Protagonisten zu sensibilisieren versucht – vergebens. Mit Vermittlungsangeboten, filmischen zumal, kommt man der Gewalt der Geschichte nicht bei.

Melancholie und Resignation

Material macht aus seiner pessimistischen Grundhaltung und seinem Misstrauen gegenüber den Versprechen der Wende keinen Hehl. Auch in der Schlusssequenz rückt der Film von dieser Haltung nicht ab. Berlin, 2008: Zu sehen sind Ansichten des entkernten Inneren des Palasts der Republik. Vom vormaligen Sitz des DDR-Parlaments sind nur noch die Grundmauern übrig, darunter öffnet sich ein tiefschwarzes, mehrere Fußballfelder fassendes Loch. Im Off rezitiert ein Kind einen eigentümlich verklausulierten Text über das Verhältnis von Traum und Wirklichkeit.²²⁷ Heise ist an dem vorläufigen Endpunkt seiner historischen Exploration der Wende- und Nachwendezeit angekommen. Was er vorfindet: organisiertes Vergessen. Man »bewältigt« die DDR-Vergangenheit, indem man sie entsorgt – und Platz für die Rekonstruktion

²²⁴ Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 117.

²²⁵ Baecker, Dirk, »Material«, in: Dell/Rothöhler, *Über Thomas Heise*, S. 111.

²²⁶ *Material*, 02:19:40-02:19:55.

²²⁷ *Material*, 02:35:11-02:38:04.

eines Zeichens ›nationaler Größe‹ schafft.²²⁸ Wie verhält sich der Film zu dieser Tatsache? Wie steht er zu dieser demonstrativen Preisgabe der Vergangenheit des anderen deutschen Staats – und seiner möglichen revolutionären Überwindung?

»Wechselwirkungen sind das Thema des Films *Material*. Gesucht wird die Emergenz des Sozialismus«, schreibt Dirk Baecker über Heises Film, »aber«, so beeilt er sich anzufügen, »mehr und mehr wird gefeiert, mit einem Hauch von Resignation, dass [der Sozialismus] zuweilen naheliegt, doch nie an Form gewinnt.«²²⁹ Dass Baecker zu diesem Schluss gelangt, kommt nicht von ungefähr. In der Tat rekonstruiert Heise die lange Agonie des gescheiterten ostdeutschen Revolutionsmoments mit einer auffälligen, bisweilen resignativ anmutenden Abgeklärtheit. Sentimentalität ist Heises Sache nicht. »Ich trauere nicht, ich nehme zur Kenntnis«, stellte der Regisseur jüngst mit Blick auf die Ereignisse im Wendejahr 1989 klar. Diese Haltung, dieser Gestus der nüchternen, unsentimentalen Zur-Kenntnisnahme historischer Tatsachen bestimmt den Tenor von *Material* von der ersten bis zur letzten Minute. Auch in jenen Szenen, in denen der Film sich erlaubt, von den realen Ergebnissen des Wendegeschehens abzusehen und den ›Fluchtbahnen des Möglichen‹ nachzuspüren, verabschiedet er sich nie vollends von seinem (ex-post gewonnenen) historischen Wissen: dass der Versuch der »revolutionären Erneuerung« der DDR gescheitert ist. Es wäre jedoch verfehlt, daraus den Schluss zu ziehen, *Material* stehe dem Ausgang der Ereignisse von 1989 gleichgültig gegenüber oder »feiere« ihn gar, wie Baecker meint, als den finalen Beweis für die strukturelle »[...]Unmöglichkeit des Sozialismus«²³⁰. Heises Blick mag frei von Sentimentalität sein, aber er ist gleichwohl ein melancholischer.

»Die Melancholie verrät die Welt um des Wissens willen«, schreibt Benjamin im Trauerspiel-Buch. »Aber ihre ausdauernde Versunkenheit nimmt die toten Dinge in ihre Kontemplation auf, um sie zu retten.«²³¹ Melancholie bezeichnet für Benjamin keine Stimmung, sondern eine Haltung: Es bedeutet, auf der Tatsache zu beharren, dass, solange es Geschichte gibt, das letzte Wort über die »toten Dinge« – die »Lumpen« und »Ruinen« der Vergangenheit – noch nicht gesprochen ist, wie immer »tot« sie aus Perspektive der Gegenwart auch scheinen mögen. »[N]ichts, was sich jemals ereignet hat«, so Benjamin, »[ist] für die Geschichte verloren zu

²²⁸ Ich spiele auf den 2002 getroffenen Bundestagsbeschluss zum Wiederaufbau des Berliner Schlosses an. Vgl. Siebeck, Cornelia, »Inszenierung von Geschichte in der Berliner Republik«, in: WerkstattGeschichte, Ergebnisse Verlag, Hamburg 2002, S. 45-58.

²²⁹ Baecker, Dirk, »Material«, in: Dell/Rothöhler, *Über Thomas Heise*, S. 106.

²³⁰ Ebd., S. 105.

²³¹ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels, Gesammelte Schriften, Bd. I/1*, S. 334.

geben.«²³² Der Melancholiker hält an dieser »Wahrheit«²³³ fest: Er rekonstruiert präzise, was geschehen ist, und er erinnert zugleich an das, was hätte sein können und sich künftig vielleicht doch noch einlösen mag.²³⁴ Er lässt sich auf das dialektische Wagnis ein, Historisches im Spannungsfeld von Möglichkeit und Wirklichkeit, Utopie und Faktum zu betrachten, mitsamt den kognitiven Dissonanzen – und Verstimmungen –, die eine solche Betrachtung mit sich bringt. Diese Haltung begegnet uns auch in Heises *Material*. Der Film konstatiert nüchtern das Scheitern der DDR-Revolution, vom Mauerfall über die Einheit bis zum Abriss des Palasts der Republik im Jahr 2008, er bleibt bei diesem Befund jedoch nicht stehen (wie Baecker nahelegt), sondern misst ihn an der historischen »Wirklichkeit des Möglichen«. Er weigert sich, das Verlorene preiszugeben. In einem historischen Moment, da die Vorstellung eines kollektiven Aufbruchs, eines politischen Neuanfangs so gestrig, so ›tot‹ scheint wie nur irgendetwas, setzt Heise ihr mit seinem Film ein bleibendes *melancholisches* Denkmal, das beides ist: ein Dokument des Scheiterns – und zugleich der Hoffnung.

Wie zur Bekräftigung dieses melancholischen Elements – und ganz so als gelte, es der Tristesse der Palastsequenz etwas entgegenzusetzen – ruft Heise ganz am Ende seines Films noch ein allerletztes Mal den alten Freund und Weggefährten Fritz Marquardt auf die Bühne. Der gibt überraschend ein Lied aus Kindheitstagen zum Besten: »Im grünen Wald, da, wo die Drossel singt / das munt're Rehlein durch die Büsche springt / wo Tann' und Fichte steh'n am Waldessaum / erlebt ich meiner Jugend schönsten Traum.«²³⁵ Dialektik im Stillstand: Gegen das Verschwinden der DDR-Vergangenheit und ihrer anderen möglichen Zukunft setzt Heise – als melancholischen Konter und finalen Schlusspunkt seines Films – die Reminiszenz an einen »Jugendtraum«: das Modell einer Geschichte, die offen ist – *für Möglichkeiten*.

²³² Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte, Gesammelte Schriften, Bd. I/2*, S. 694.

²³³ Ebd., S. 694.

²³⁴ Der Historiker Enzo Traverso betont: »[...] Benjamin [lehnte] die Melancholie an sich nicht ab, sondern nur als Stimmung [...] Gegen die fatalistische, passive und zynische Melancholie verteidigt er eine andere, verbunden mit der Kontemplation. der Ruinen der Vergangenheit. Der Kummer, der von diesen Relikten ausgeht, drücke das Leid unserer Vorfahren aus, den Schmerz der Geschichte, die immer auf Erlösung wartet. [...] Damit ist schließlich seine eigene Geschichtskonzeption auf den Punkt gebracht.« Traverso, *Linke Melancholie*, S. 60-61.

²³⁵ *Material*, 02:38:43-02:41:17.

Analyse 2: *Heimat ist ein Raum aus Zeit*

Ob die Deutschen heute – mehr als eine Dekade nach 2009 – ein historisches Bewusstsein für die ›Möglichkeiten‹ von ›1989‹ haben, ist fraglich. Nach Stimmen, die prononciert an die verpassten Chancen und uneingelösten Versprechen der Wende erinnerten, suchte man im vergangenen Jubiläumsjahr 2019 jedenfalls vergebens. Dominierend war wie je: die Kontinuitätsfiktion, eine Konstruktion von ›1989‹, die linear von den Montagsdemonstrationen über den Fall der Berliner Mauer hin zur Deutschen Einheit führte: ein »Glücksfall der deutschen Geschichte, den wir gemeinsam feiern«, so das Credo der 2019 gebildeten historischen Kommission »30 Jahre Friedliche Revolution und Deutsche Einheit«, die die programmatischen Leitlinien für die Jubiläumsfeierlichkeiten vorgab.²³⁶

Die These, dass etwas an ›1989‹ fundamental unerledigt – bzw. ›unvollendet‹ – geblieben war, gehörte 2019 überwiegend zu den Diskursstrategien der deutschen Rechten. Exemplarisch waren hierfür etwa die Slogans der AfD zur Landtagswahl in Brandenburg 2019: »Damals wie heute – WIR sind das Volk!« oder, noch deutlicher und aggressiver: »1989 / 2019 – Vollende die Wende!«²³⁷ Mit einer emanzipatorischen Gegenlektüre hatten diese Reminiszenzen an ›1989‹ freilich nichts zu tun. Statt an vergessene progressive Entwicklungspotentiale zu erinnern, bediente die AfD mit ihrer Version von ›1989‹ vor allem eines: regressive Sehnsüchte und rassistische Ressentiments. Dass diese Strategien verfangen, gibt natürlich zu denken: An den Rändern des offiziellen deutschen Wendegedächtnisses scheint sich – dreißig Jahre nach der Friedlichen Revolution – eine ›Erinnerungs(gegen)kultur‹ konsolidiert zu haben, die nicht nur nichts mehr von Freiheit und Einheit wissen will, sondern, so scheint es, auch vor dem Szenario einer autoritären »Revolution 2.0.«²³⁸ nicht zurückschreckt.

Was heißt es, wenn sich ein deutscher Dokumentarfilmer – im Kontext einer so sensiblen erinnerungskulturellen Konstellation – dazu entschließt, einen Film zum Thema Heimat zu drehen? Dass Heise den programmatischen Titel seines jüngsten, 2019 erschienenen Dokumentarfilms – *Heimat ist ein Raum aus Zeit* – mit Bedacht gewählt hat, darf angenommen werden. In einem Interview bemerkte der Regisseur 2019: »Einen Begriff wie Heimat muss

²³⁶ Vgl. Sabrow, Martin, *Mythos 1989. Rückblick auf ein historisches Jahr. Wem gehört die Friedliche Revolution?* In: Deutschlandarchiv, <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/300737/mythos-1989/>, 28.11.2019, 08.03.2023.

²³⁷ Vgl. Sabrow, Martin, *Mythos 1989. Rückblick auf ein historisches Jahr. Wem gehört die Friedliche Revolution?* In: Deutschlandarchiv, <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/300737/mythos-1989/>, 28.11.2019, 08.03.2023.

²³⁸ Ebd.

man sich zurückholen. [...] [W]arum sollte ich so einen Begriff irgendjemandem überlassen? Wenn ich den benutze, ist er meiner, weder rechts noch kontaminiert.«²³⁹

In der Tat erfährt der Heimatbegriff in Heises Film eine interessante Umdeutung: »Heimat« steht hier offenkundig *nicht* für das Phantasma einer verlorenen Einheit und Ursprünglichkeit, eines nationalen Idylls, das es wiederzugewinnen gelte (der Subtext einer jeden autoritären Ideologie), sondern für ein schonungslos selbstkritisches Bewusstsein der eigenen historischen Herkunft, für einen mentalen »Raum aus Zeit«, in den man sich hineinbegeben muss, um ihn zu verstehen. Wie so oft bei Reflexionen über Heimat und Heimatlosigkeit war es auch in Heises Fall eine Verlusterfahrung, die den Anstoß zur Auseinandersetzung mit dem Thema gab: die Erkenntnis, dass die, die über das jüngst Vergangene noch Auskunft hatten geben können, – die Zeug:innen –, verstummt sind. Dazu Heise:

»Als meine Mutter 2014 starb und ein Jahr später mein Bruder, habe ich festgestellt, dass nun keiner mehr da ist. Da wusste ich, dass ich jetzt was draus machen muss.«²⁴⁰

Entstanden ist ein Dokumentarfilm, der vieles zugleich ist: eine Familienbiografie über vier Generationen, eine Tour de Force durch die Verbrechensgeschichte Deutschlands im »kurzen 20. Jahrhundert«, eine Alltagsgeschichte linker Dissidenz in Weimarer Republik, Nationalsozialismus und DDR und, nicht zuletzt, ein Lehrstück über die Unerbittlichkeit der Zeit, vor der nichts sicher ist, auch die Toten nicht. Dreieinhalb Stunden lang geht Heise in *Heimat* – anhand von Briefen, Tagebucheinträgen, Notizen und Fotografien – den verschlungenen Lebenswegen der eigenen Familie nach: Wir erfahren von den Versuchen der Großeltern, zwischen zwei Weltkriegen (1918-1939) und zwei europäischen Metropolen (Wien und Berlin) eine Familie zu gründen, von der Deportation des jüdischen Teils von Heises Familie 1942, von dem Alltag der Mutter im Deutschland der Nachkriegszeit, von den Verstrickungen der Eltern in die Staatssicherheit der DDR, und schließlich von Heises eigenen privaten und künstlerischen Suchbewegungen vor und nach der Wende. Es geht um Konflikte und Krisen, um Spannungen und Sprachlosigkeiten, aber auch um die kurzen Augenblicke des Glücks, der Solidarität und des Zusammenhalts zwischen »Leuten«, die notorisch auf der falschen Seite der Geschichte standen, die Zeit ihres Lebens »heimatlos« blieben – egal unter welchem Regime. Dass *Heimat* dabei nicht nur einen Kommentar auf die deutsche Vergangenheit, sondern auch auf die (erinnerungs-)kulturelle Gegenwart der Berliner Republik formulierte, war freilich auch dem deutschen Feuilleton nicht entgangen: »Ein Geschenk zum

²³⁹ Pilarczyk, Hannah, »*Ich gehöre weder im Osten noch im Westen richtig dazu*«, Interview mit Thomas Heise, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/thomas-heise-zu-heimat-ist-ein-raum-aus-zeit-und-ignorante-westdeutsche-a-1288564.html>, 01.10.2019, 31.10.2022.

²⁴⁰ Ebd.

Mauerfall-Jubiläum!«²⁴¹ – so beschloss Bert Rebhandl begeistert seine Rezension von *Heimat* in der FAZ. Etwas nachdenklicher äußerte sich Georg Seeßlen über den Film:

»[D]amals, beim Übergang von den zweien zu dem einen Deutschland, und heute, da der Regisseur um den nahen Tod der Mutter und um die moralischen Verwüstungen des Landes weiß und, wie wir alle, keine Lösung, keinen Ausweg erkennen kann.«²⁴²

Eher irritiert dagegen Christiane Peitz im Tagesspiegel:

»Nur auf den letzten Metern beginnt der Film überdeutlich zu politisieren [...] bei den Zitaten aus Heiner Müllers Pamphlet ›Die Küste der Barbaren‹ von 1992, bei Heises Gedanken über Deutschland nach der Wende.«²⁴³

Dafür, dass der Film überwiegend als ›Wendefilm‹ rezipiert wurde – in welchem konkreten Sinne auch immer –, war Heise wesentlich mitverantwortlich. Der Film erschien am 26. September 2019, eine Woche vor dem 3. Oktober, und einen guten Monat vor den offiziellen Feierlichkeiten anlässlich des dreißigsten Jubiläums des Mauerfalls. Heise dazu fast abwehrend:

»Ich wollte nicht, dass der Film überhaupt im Herbst seinen Kinostart hat, weil mir das zu nah am 3. Oktober ist und den Leuten vor lauter Feierlichkeiten das Thema Wende dann zum Hals raushängt. Zumal die Feierlichkeiten sich vor allem auf den Mauerfall konzentrieren.«²⁴⁴

Dass *Heimat* ein »Geschenk zum Mauerfall-Jubiläum« ist, darf in der Tat bezweifelt werden. Ein sentimentaler Rückblick auf den ›langen Weg Deutschlands zu einer geachteten Demokratie‹ ist Heises Film gewiss nicht. Im Gegenteil: *Heimat*, so meine These, ist ein Film, der die Vorstellung eines positiven Sinns oder Telos von Geschichte radikal negiert. Statt das vergangene Jahrhundert – vermeintlich nüchtern – ›von seinem glücklichen Ende‹ (Mauerfall, Vereinigung) her zu bilanzieren, nimmt Heise es in *Heimat* konsequent aus der Warte derer in den Blick, die für es »bezahlt« haben, in deren Augen es nicht ›gerichtete‹ Geschichte ist, sondern (für alle möglichen katastrophischen Ausgänge) offene *Gegenwart*. Ich werde diese These im Folgenden anhand einer Reihe von Close Readings von *Heimat* weiter konkretisieren und vertiefen. Zuvor jedoch soll auf die formalen und methodischen Besonderheiten von Heises Film genauer eingegangen werden.

²⁴¹ Rebhandl, Bert, *Neuer Film von Thomas Heise: Aus dem Dunkel der Vergangenheit*, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/epochenbild-thomas-heises-film-heimat-ist-ein-raum-aus-zeit-16404930.html>, 28.09.2019, 08.03.2023.

²⁴² Seeßlen, Georg, *Kritik zu Heimat ist ein Raum aus Zeit*, <https://www.epd-film.de/filmkritiken/heimat-ist-ein-raum-aus-zeit>, 23.09.2019, 08.03.2023.

²⁴³ Peitz, Christiane, *Meine Familie, unsere Geschichte. »Heimat ist ein Raum aus Zeit« im Kino*, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/meine-familie-unsere-geschichte-4103617.html>, 26.09.2019, 08.03.2023.

²⁴⁴ Pilarczyk, Hannah, »Ich gehöre weder im Osten noch im Westen richtig dazu«, Interview mit Thomas Heise, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/thomas-heise-zu-heimat-ist-ein-raum-aus-zeit-und-ignorante-westdeutsche-a-1288564.html>, 01.10.2019, 31.10.2022.

Dialog mit den Toten

Heimat beginnt mit einer Art Vexierbild. Die Kamera fährt langsam an einer Metallstange empor, die senkrecht in einem Waldboden steckt. Ein Schild mit einem Schriftzug schiebt sich in unser Blickfeld: »Der Legende nach stand hier das Haus der Großmutter.« Die Folgesequenz aus Nahen und Halbnahen verrät, von welcher Legende die Rede ist: Jäger, Wolf, Großmutter und Rotkäppchen – als hölzerne Aufstellfiguren lugen die Märchengestalten hinter den Bäumen in diesem (sehr deutschen) Wald hervor. Ein bisschen wie bestellt und nicht abgeholt, fast verlegen, stehen sie dort um diese leere Mitte herum, wo sich ihre Wege einst – »der Legende nach« – auf so fatale Weise gekreuzt haben sollen.²⁴⁵ Mit nur wenigen Einstellungen skizziert Heise das methodische Dispositiv seines Films: Im Zentrum – der verwaiste Tat- und Ereignisort (»das Haus der Großmutter«), und um ihn herum – die Gemeinschaft der (zur Stummheit verdamnten) Zeug:innen, unruhig darauf wartend, dem Mythos *ihre Sicht der Dinge* entgegenzusetzen, den historischen »Raum aus Zeit«, der einmal ihren gemeinsamen Erfahrungs- und Handlungsraum gebildet hat, neu zu kartieren.

Um dieses Bild besser zu verstehen, empfiehlt sich ein Blick in die Schriften eines wichtigen Weggefährten und Freundes von Thomas Heise, des Dramatikers Heiner Müller. In einem Gespräch mit dem Philosophen Wolfgang Heise (von ihm und von seiner Beziehung zum Regisseur von *Heimat* wird noch die Rede sein) bemerkte Müller einmal: »Eine Funktion von Drama ist Totenbeschwörung – der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist.«²⁴⁶ Wie Walter Benjamin geht auch Müller davon aus, dass das »Werk der Vergangenheit [...] nicht abgeschlossen«²⁴⁷ ist. Die Annahme, dass die historischen Kämpfe der Unterdrückten endgültig verloren und mithin erledigt seien – »die Toten tot sind«²⁴⁸ –, hielt Müller für einen kapitalen Irrtum. Von dem Theater verlangte er, (Zeit-)Räume zu schaffen, in denen das mentale Erbe der Toten – ihre Erfahrungen, Hoffnungen, Träume und Phantasmagorien – reaktiviert werden und die

²⁴⁵ *Heimat*, 00:01:01-00:01:59.

²⁴⁶ Zit. n. Radatz, Frank, »Vom Aufstieg und Fall des Regimes der Akzeleration«, in: Nitschmann/Vaßen, *Heiner Müllers Küstenlandschaften*, S. 109.

²⁴⁷ Benjamin, *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker, Gesammelte Schriften. Bd. II*, S. 505.

²⁴⁸ Alexander Kluge hat diesen Gedanken Müllers in seiner Trauerrede auf den Autor sehr schön paraphrasiert: »Er [Heiner Müller] hat von der Schwerkraft der Toten gesprochen. Das ist eine sehr spezifische Vorstellung von Heiner Müller, dass die Lebenden nur die eine Hälfte des Wirklichen sind, die andere Hälfte sind die Toten. Und sie haben feste Plätze. Und diese bestimmten Plätze entscheiden mit über den Platz, der für die Lebenden bleibt. [...] Und er hat auch gesagt: Es ist ein Irrtum, dass die Toten tot sind.« Vgl. Alexander Kluge. Trauerrede auf Heiner Müller, <https://www.youtube.com/watch?v=OO11WPNx9zQ>, 10.01.2014, 31.10.2022, 0:57.

Gegenwart sich neu für die versäumten Möglichkeiten der Vergangenheit öffnen konnte.²⁴⁹ Dass die Toten so tot nicht sind und es lohnt, mit ihnen in einen Dialog zu treten, ist eine Intuition, die Thomas Heise mit Heiner Müller und Walter Benjamin teilt. Sein Film *Heimat* kann als Konsequenz aus dieser Intuition beschrieben werden, als Versuch, *die Toten zum Sprechen zu bringen* – nicht aus Gegenwartsverdrossenheit oder Nostalgie, sondern um der Zukunft willen, »die mit ihnen begraben worden ist.«

Die formalen Charakteristika dieses ›Beschwörungsversuchs‹ lassen sich am besten im direkten Vergleich zu Heises zehn Jahre zuvor erschienenem Film *Material* darstellen. Zwei Differenzen fallen hier in den Blick:

Erstens, ein Unterschied auf Ebene des methodischen Zugangs: Anders als in *Material*, in dem ein konkretes Ereignis (die Wende) den historischen Ausgangs- und Hauptbezugspunkt bildete, haben wir es in *Heimat* mit einem biografischen bzw. mikrohistorischen, »Subjekt-seitigen« Arbeitsansatz zu tun: einer Geschichtsschreibung aus der Warte und nach Maßgabe der Betroffenen und Zeug:innen von Geschichte (die Perspektive der Toten). Historisches wird in *Heimat* konsequent in der Mikroperspektive konkreter, geschichtlich involvierter Akteur:innen rekonstruiert. Die (struktur- und ereignisgeschichtlich orientierte) Frage ›Was ist wie geschehen?‹ läuft beständig mit der (mikrogeschichtlich orientierten) Frage parallel²⁵⁰ ›Wie wurde es subjektiv erlebt?‹ Wie wurde es *erfahren*? Wie haben Einzelne es sich individuell angeeignet und inwieweit wirft die besondere Struktur dieser Aneignungsprozesse ein Licht auf die historisch-gesellschaftlichen Realitäten jener Zeit(en)?

Zweitens, ein Unterschied auf Ebene des Verhältnisses von Bild und Sprache. Sie hängt eng mit dem besonderen Charakter von *Heimat* als Kompilationsfilm zusammen: Wir erinnern uns, Jay Leyda zufolge sind Kompilationsfilme Filme, die unter Verwendung von Materialien hergestellt wurden, die »irgendwann in der Vergangenheit entstanden«²⁵¹ sind. In der Regel handelt es sich dabei, wie in Heises *Material*, um Film- und/oder Fotodokumente, die – kraft ihres indexikalischen Charakters – den Effekt einer besonderen Unmittelbarkeit von Geschichte (›historische Authentizität‹) erzeugen.²⁵² Anders in Heises jüngstem Film: *Heimat* ist der besondere Fall eines Kompilationsfilms, in dem nicht Bild-, sondern Textzeugnisse den Link zwischen Vergangenheit und Gegenwart stiften. Von *Material* unterscheidet *Heimat* sich nicht

²⁴⁹ Vgl. Nitschmann/Flaßen, Heiner Müllers Küstenlandschaften, S. 22.

²⁵⁰ Zur Bedeutung der ›Erfahrung‹ in der Alltagsgeschichte vgl. Burghartz, Susanne, »Historische Anthropologie Mikrogeschichte«, in: Eibach, Lottes, *Kompass der Geschichtswissenschaft*, S. 212ff.

²⁵¹ Leyda, Jay, *Filme aus Filmen: Eine Studie über den Kompilationsfilm*, S. 7.

²⁵² »Die Wirkungsmacht und Autorität der Archivbilder liegt an ihrer historischen Aura, die die Inszenierung [...] bewusst betont.« Vgl. Steinle, *Das Archivbild*, S. 298.

zuletzt darin, dass ›die Toten‹ hier buchstäblich, also akustisch-hörbar ›zu Wort kommen‹; was nicht bedeutet, dass der visuellen Seite des Films im Gegenzug eine bloß unterstützende, illustrative Funktion zukommen würde. Mitnichten: Text- und Bildspur verschränken sich in *Heimat* zu komplexen, vielfältig lesbaren »Denkbildern« (Benjamin), die zu einer intellektuell ebenso reizvollen wie fordernden Lektüre der thematisierten historischen Ereignisse und Zusammenhänge einladen. Ich möchte auf die zwei hier skizzierten Punkte im Folgenden ausführlicher zu sprechen kommen, und in diesem Zuge einige Schlaglichter auf die Momente ›Form‹ und ›Material‹ von *Heimat* werfen.

Mikrogeschichte von unten

»Will man die realen Dimensionen von Geschichte begreifen, muss man Biografien lesen, und zwar die von einfachen Leuten, [...] Geschichte von denen, die Geschichte bezahlen.«²⁵³, so beschrieb Thomas Heise vor einigen Jahren, wie nach seiner Auffassung eine ›realistisch dimensionierte‹ Geschichtsschreibung – im Medium Film – aussehen müsse. Zwei Aspekte verdienen hier unsere Aufmerksamkeit: zum einen Heises Plädoyer für eine Reduzierung des historischen Untersuchungsmaßstabs: »Biografien« statt historische Großerzählungen. Zum anderen: sein Optieren für eine Geschichtsschreibung aus Perspektive von, man könnte sagen, ›system- und/oder machtfernen‹ historischen Akteur:innen (»einfache Leute«, »Leute, die Geschichte bezahlen«); neuerlich liegt die Assoziation zu Benjamins Metapher vom »Gedächtnis der Namenlosen«²⁵⁴ nahe.

Dass Heise den hier zitierten Gedanken jüngst in einem Interview zu seinem Film *Heimat* wieder aufgriff,²⁵⁵ überrascht nicht. Er fasst bündig die zentralen Merkmale der methodischen Anlage des Films zusammen. Formal entspricht Heises Vorgehen in *Heimat* der Methodik der Mikrogeschichte: Er versucht im Kleinen dem Wirken und der Wirklichkeit des großen Ganzen auf die Schliche zu kommen, wobei ›klein‹ hier zweierlei bezeichnet: die ›Kleinheit‹ des Untersuchungsmaßstabs: der soziale Mikrokosmos von Heises Familie; und die ›Marginalität‹

²⁵³ Heise, *Spuren*, S. 411. Heise bezieht sich interessanterweise auf den Publizisten Sebastian Haffner, der in der Vorrede zu seiner posthum veröffentlichten autobiografischen Schrift *Geschichte eines Deutschen* – gleichsam in Vorgriff auf die Methodologien von Mikro- und Alltagsgeschichte – konstatiert: »Ein ›historisches Ereignis‹ kann in der wirklichen Wirklichkeit, also im eigentlichsten, privatesten Leben der einzelnen Menschen, fast unregistriert bleiben – oder es kann dort Verheerungen anrichten, die keinen Stein auf dem andern lassen. [...] Wie gesagt, die wissenschaftlich-pragmatische Geschichtsdarstellung sagt über diesen Intensitätsunterschied des Geschichtsgeschehens nichts. Wer etwas darüber erfahren will, muß Biographien lesen, und zwar nicht die Biographien von Staatsmännern, sondern die viel zu raren Biographien der unbekannten Privatleute.« Haffner, *Geschichte eines Deutschen*, S. 12-13.

²⁵⁴ Benjamin, *Gesammelte Schriften Bd. I*, S. 1241.

²⁵⁵ Filmexplorer switzerland: Interview mit Thomas Heise, https://www.youtube.com/watch?v=ZJG_m2LxWvo, 24.04.2019, 18.03.2022, 05:32-05:58.

des untersuchten Kontexts: Von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen (Christa Wolf, Heiner Müller), handelt es sich bei den ProtagonistInnen in *Heimat* überwiegend um VertreterInnen von kulturell und/oder politisch marginalisierten, ›machtfernen‹ historischen Milieus (KommunistInnen, Jüdinnen und Juden, DDR-DissidentInnen). Gehen wir auf diesen Doppelaspekt von Heises Film, der Maßstabsverkleinerung auf der einen Seite, und der Hinwendung zu minoritären historischen Erfahrungsperspektiven auf der anderen²⁵⁶, genauer ein.

Das Unbehagen an der Makrogeschichte, wie es zwischen den Zeilen des eingangs zitierten Statements von Thomas Heise durchklingt, ist nicht neu. Zweifel an der Erklärungskraft – und Tiefenschärfe – der »makrohistorischen Totale«²⁵⁷ äußerte schon Walter Benjamin. In einer Notiz zum *Passagen-Werk* heißt es:

»Ein zentrales Problem des historischen Materialismus, das endlich gesehen werden sollte: Ob das marxistische Verständnis der Geschichte unbedingt mit ihrer Anschaulichkeit erkaufte werden muß? Oder: auf welchem Wege es möglich ist, gesteigerte Anschaulichkeit mit der Durchführung der marxistischen Methode zu verbinden. Die erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken. Also mit dem historischen Vulgärnaturalismus zu brechen[...]«²⁵⁸

Benjamin plädiert hier durchaus nicht dafür, die Spannung zwischen Mikro- und Makroperspektive einseitig im Sinne eines kategorischen ›Vorrangs des Kleinen vor dem Großen‹, des Konkreten vor dem Abstrakten aufzulösen. Im Gegenteil. Was ihm vorschwebt, ist vielmehr eine Form von Geschichtsschreibung, die »gesteigerte Anschaulichkeit« und »marxistische Methodik« miteinander verknüpft, die also weiter an dem Anspruch festhält, Aufschluss über die abstrakte Struktur historischer Prozesse zu geben, dabei aber nicht unterschlägt, dass Geschichte neben ihrer abstrakten auch eine konkrete, physische Seite hat, mit einem Satz: dass sie nicht unabhängig von den Menschen geschrieben werden kann (und darf), die sie erleben und machen. Benjamin schlägt als mögliche Lösung dieses »Problems«

²⁵⁶ Dieser Doppelaspekt begegnet uns auch in der Methodologie der italienischen *Microstoria*. Carlo Ginzburg schreibt: »Several years ago describing the state of prosopographical studies, Lawrence Stones distinguished two currents: one, qualitative, concentrated on the study of elites (political, cultural, etc.) and the other, quantitative, aimed at investing broader social groups. Our present proposal would combine the nonelitist perspective of the second current with the particularized analyses of the first to achieve a prosopography from below.« Ginzburg, Carlo; Poni, Carlo, *The Name and the Game: Unequal Exchange and the Historiographic Marketplace*, in: Muir/Ruggiero, *Microhistory and the Lost Peoples of Europe* 1991, S. 7.

²⁵⁷ Vgl. Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, S. 105.

²⁵⁸ Benjamin, *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften, Bd. V*, S. 575.

einen induktiven Ansatz vor, eine Konstruktion von Geschichte aus »kleinsten Baugliedern« – analog zur Filmmontage –, in der das Große sich im Kleinen spiegelt. Auf nichts anderes zielt das intellektuelle Programm der in den 1970ern u.a. von dem italienischen Historiker Carlo Ginzburg ins Leben gerufenen Schule der *Microstoria*. Die mikrogeschichtliche Analyse, schreibt Ginzburg,

»has two fronts. On one side by moving on a reduced scale it permits in many cases *a reconstitution of ›real life‹* [Herv. d. Verf.] unthinkable in other kinds of historiography, on the other side it proposes *to investigate the invisible structure* [Herv. d. Verf.] in which the lived experience is articulated.«²⁵⁹

Ähnlich »zweigleisig« verfährt auch Heise in *Heimat*. Der Untersuchungsmaßstab des Films ist konsequent an dem Erfahrungs- und Handlungsumkreis eines konkreten sozialen Mikrokosmos, Heises Familie und der Menschen in ihrem Umfeld, orientiert (mikro), was jedoch nicht bedeutet, dass der Film sich in der anekdotischen Nacherzählung einzelner Familienschicksale erschöpfen würde. Vielmehr geht es darum, aus der Lektüre ausgewählter subjektiver Einzelerfahrungen eine Vorstellung von der globalen Struktur (makro) – Ginzburg: »structures governing social relations«²⁶⁰ – zu gewinnen, in die diese Erfahrungen eingebettet sind: den sich wandelnden Macht- und Gewaltkonstellationen Deutschlands im 20. Jahrhundert.

Neben der Maßstabsfrage ist für die:den Mikrohistoriker:in, wie angedeutet, aber noch ein anderer Aspekt bedeutsam: die Wahl des historischen Blickpunkts. Das verweist uns auf den zweiten Teil von Heises methodologischer Prämisse, seinem Dafürhalten für eine Geschichtsschreibung aus Perspektive von »machtfernen«, marginalisierten historischen Akteur:innen, »einfachen Leuten«, wie der Regisseur sagt. Inwieweit trifft diese Bestimmung auf die Protagonist:innen in *Heimat* zu? Wie sind sie auf die Verhältnisse und Normen ihrer Zeit bezogen? Oder, anders formuliert: Was ist das Charakteristische ihres Status als Zeitzeug:innen? Folgende Beobachtung Heises mag hier einen Hinweis liefern:

»Mir ist irgendwann aufgefallen, dass sich bestimmte Strukturen in den Generationen wiederholen: Alle aus dieser Familie haben sich zum Beispiel Krach mit den Oberen eingehandelt – egal in welchem Regime. Es hat immer geknallt, da war prinzipiell eine Widerständigkeit vorhanden.«²⁶¹

²⁵⁹ Ginzburg, Carlo; Poni, Carlo, *The Name and the Game: Unequal Exchange and the Historiographic Marketplace*, in: Muir/Ruggiero, *Microhistory and the Lost Peoples of Europe*, S. 8.

²⁶⁰ Ebd., S. 8.

²⁶¹ Pilarczyk, Hannah, »Ich gehöre weder im Osten noch im Westen richtig dazu«, Interview mit Thomas Heise, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/thomas-heise-zu-heimat-ist-ein-raum-aus-zeit-und-ignorante-westdeutsche-a-1288564.html>, 01.10.2019, 31.10.2022.

Wie immer man zu der These einer generellen »Widerständigkeit« in Heises Familie stehen mag, eines kann man dem Personenkreis, aus dem Heise das Material für seinen Film gewinnt, gewiss nicht absprechen: dass es »Leute« sind, die »Geschichte bezahlt haben«. Angefangen bei Wilhelm und Edith, die als KommunistInnen – und, wie es im rassistisch-bürokratischen Jargon der Nürnberger Rassegesetze hieß: »deutsch-jüdische Mischehe« – die Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft nur knapp überlebten, über Wolfgang und Rosemarie, die, obwohl (oder weil) Teil der kulturellen Elite der DDR, einen jahrzehntelangen Abwehrkampf gegen SED und Staatssicherheit führten, bis hin zu Andreas und Thomas Heise selbst, deren gesamte Jugend durch die Suche nach Ausbruchsmöglichkeiten aus dem repressiven DDR-Alltag geprägt war – immer stammen die Zeugnisse, die uns Heise präsentiert, von »Leuten«, die die dominanten Normvorstellungen ihrer Zeit nicht teilten bzw. aktiv ablehnten, denen historisch entweder die Rolle von »Besiegten« oder, schlimmer, (wie im Falle des jüdischen Teils von Heises Familie, der Hirschhorns) die Rolle von Verfolgten und Opfern zugefallen ist. Auch in dieser Hinsicht folgt Heises Film *Heimat* einer mikrohistorischen Methodik: dass er Geschichte aus Sicht und nach Maßgabe von Menschen rekonstruiert, die von ihr ausgeschlossen waren.

Denkbilder

Wie geht Heise bei dieser Rekonstruktion nun konkret vor? Welcher Materialien und Mittel bedient er sich, um Zugang zu den Geschichtserfahrungen seiner Familie zu gewinnen? Die Methode der Oral-History, wie Heise sie in anderen seiner Filme mit starkem personalem Fokus praktiziert hat (*Eisenzeit*, *Vaterland*, *Mein Bruder* etc.), steht dem Regisseur hier offenkundig nicht (mehr) zur Verfügung. Seine ProtagonistInnen sind aus dem Kreis der Mitlebenden ausgeschieden. Als Ausgangspunkt für den angestrebten Dialog mit der Vergangenheit bleibt dem Regisseur allein ein Konvolut von historischen »Überresten«, O-Ton Heise: »ein paar Fotos, und eben viel Text.«²⁶²

Archivalien bilden die »Bauglieder« von Heises Film *Heimat*. In diesem sehr formalen Sinne kann der Film dem Genre des Kompilations- bzw. Archivfilms zugerechnet werden. Etwas komplizierter wird die Situation, wenn man sich ansieht, welche Art von Archivalien – wie und in welchem Umfang – in *Heimat* zum Einsatz kommt. Das Zitat verdeutlicht es (»viel Text«): *Heimat* ist der besondere Fall eines Kompilationsfilms, der seine »Historizität« nicht (vorrangig) aus Bilddokumenten schöpft, sondern aus Texten. »Vergangenheit« ist in dem Film

²⁶² Filmexplorer switzerland: Interview mit Thomas Heise, https://www.youtube.com/watch?v=ZJG_m2LxWvo, 24.04.2019, 18.03.2022, 02:47-02:51.

überwiegend *akustisch* präsent, in Form eines aus verschiedenen Textfragmenten kompilierten, von Heise selbst eingesprochenen Voice-over²⁶³, das sich von Minute 00:02:39 bis Minute 03:35:25 erstreckt, uns also über die gesamte Dauer des Films begleitet.

Von historischen *Bildern* – also Archivalien *visuellen* Charakters – macht Heise in *Heimat* nur sehr sporadisch Gebrauch. Zum Einsatz kommen: eine Auswahl von Fotografien (überwiegend Porträtaufnahmen), Fotokopien von Briefen, behördlichen Dokumenten und Kinderzeichnungen sowie Footage aus älteren Produktionen des Regisseurs (wobei letztere oftmals nicht als Archivbilder gekennzeichnet sind) etc. Mögen diese Bilder punktuell auch eine zentrale Rolle bei der Konstruktion einzelner Szenen spielen, numerisch machen sie nur einen geringen Teil der Bildspur von *Heimat* aus. Das Gros des Films besteht aus Aufnahmen, die im Verlauf des Jahres 2018 produziert worden sind.²⁶⁴ In der Montage mit den Texten entsteht so unwillkürlich eine Art ›temporaler Dissonanz‹: Die Bilder signifizieren ›Gegenwart‹, die Texte ›Vergangenheit‹. Zwar sind neben der visuellen Leitmetapher des Films – Verkehrsinfrastrukturen (Züge, Bahnhöfe, Straßenbahnen, Autobahnen und Landstraßen) – immer wieder auch historische bzw. historisch codierte Orte zu sehen: Gedenkstätten, architektonische Relikte aus der Zeit des Nationalsozialismus und der DDR; verlassene und derangierte Orte (stillgelegte Provinzbahnhöfe, Kasernen, Lagerbaracken etc.); präsentiert werden diese Orte jedoch in ihrer zeitgenössischen Gestalt im Jahre 2018, als Zeugnisse der Vergangenheit *in* der Gegenwart. Kurzum: Mag das, mit Ausnahme des Prologs²⁶⁵, durchgängig genutzte Schwarzweiß des Films auf den ersten Blick auch anderes nahelegen – visuell ist *Heimat* im Jetzt verankert.

Ganz anders verhält es sich mit der Tonspur; betrachten wir sie etwas genauer. Mit welcher Art von Text- und Tonarchivalien haben wir es hier konkret zu tun? Das Gros kann der Quellengattung des sogenannten Egodokuments oder Selbstzeugnisses zugeordnet werden: Zitiert werden überwiegend Schriften, in denen (intendiert oder nicht) ein ›Ich‹, ein historisches Ego, über sich selbst und die Beziehung zu seiner historischen Umwelt Auskunft gibt.²⁶⁶ Dabei stoßen wir auf ein – in Hinblick auf Form, Kontext, Intention, Themen, Genre etc. – überaus breites Variantenspektrum, das von Tagebucheinträgen über zeitkritische Reflexionen bis hin zu Kochrezepten reicht. Mal handelt es sich um literarisch und/oder zeitdiagnostisch

²⁶³ Nicht unterschlagen werden soll, dass neben den Archivtexten auch einige Tonarchivalien in *Heimat* Verwendung finden, u.a. der Audiomitschnitt eines Gesprächs zwischen Heiner Müller und Wolfgang Heise in Minute 02:51.40-02:59:52.

²⁶⁴ Filmexplorer switzerland: Interview mit Thomas Heise, https://www.youtube.com/watch?v=ZJG_m2LxWvo, 24.04.2019, 18.03.2022, 02:47-02:51.

²⁶⁵ *Heimat*, 00:00:24-00:02:01.

²⁶⁶ Schulze, Winfried, »Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte? Vorüberlegungen für die Tagung ›Ego-Dokumente‹«, in: Schulze, *Ego-Dokumente*, S. 11-30.

ambitionierte Texte, die erkennbar mit der Absicht verfasst wurden, der Nachwelt ›ein Zeugnis zu hinterlassen‹ (z.B. Heiner Müllers Text »Die Küste der Barbaren« von 1992²⁶⁷), mal um intime, introspektiv angelegte Erinnerungs- oder Selbstverständigungstexte, die sich, statt an eine ›abstrakte Mit- und/oder Nachwelt‹, an konkrete, den Autor:innen nahestehende Personen richten (z.B. Christa Wolfs Erinnerungen an einen gemeinsamen Kuraufenthalt mit Wolfgang Heise in den 1960ern²⁶⁸ oder Brunos Briefe an Rosemarie²⁶⁹ in Kapitel II), mal um private Gebrauchstexte mit sachlich-deskriptiven Charakter, die schlicht Alltägliches rekapitulieren etc. Bei einigen Texten erschließt sich uns ihre historische Bedeutung sofort, weil sie auf Themen und Ereignisse rekurren, die weithin bekannt bzw. Teil des (deutschen) historischen Gedächtniskanons sind (z.B. Wilhelms »häuslicher Aufsatz« von 1912 über die Kriegsfrage und die historische Feindschaft zwischen Frankreich und Deutschland²⁷⁰, die Briefe der Hirschhorns über die Zunahme des antisemitischen Terrors in Wien in den Jahren 1941/42²⁷¹ oder Rosemaries Erinnerungen an das bombardierte Dresden 1945²⁷² etc.), andere dagegen nehmen auf bekannte Ereigniszusammenhänge nur sehr beiläufig oder auch gar nicht Bezug und mögen unter zeitgeschichtlichen Gesichtspunkten zunächst unergiebig, bisweilen sogar banal erscheinen. Kurzum: Geschichte begegnet uns in diesem Konvolut als ein Patchwork verschiedenster, zuweilen auch völlig inkompatibel scheinender Erfahrungsmomente. Politisches steht selbstverständlich neben Privatem, Alltagsbeobachtungen neben geschichtsphilosophischen Reflexionen, partikulare neben allgemeinen bzw. allgemeine Relevanz für sich beanspruchenden historischen Themen. Einzige Klammer: das Primat des Subjektiven. Immer gibt das Dokument die ›höchstpersönliche‹ Weltsicht eines in eine bestimmte historische Konstellation verstrickten Individuums wieder – mitsamt den dieser Perspektive notwendig inhärenten Beschränkungen, Irrtümern und Kurzsichtigkeiten.

Bevor wir uns der Frage zuwenden, wie sich diese verschiedenen Elemente in *Heimat* – Bild-, Ton- und Textdokumente auf der einen Seite, Stadt- und Landschaftsaufnahmen auf der anderen – zu einem Ganzen fügen, ist es nötig, einen kurzen Blick auf den Aufbau des Films zu werfen. *Heimat* gliedert sich in fünf Kapitel unterschiedlicher Länge, die, für sich genommen, wie kleine biografische Miniaturen oder Porträtskizzen funktionieren. Die Reihenfolge, in der Heise seine Figuren auftreten lässt, korrespondiert dabei lose mit dem

²⁶⁷ *Heimat*, 03:24:47-03:31:56.

²⁶⁸ *Heimat*, 02:04:37-02:08:21.

²⁶⁹ *Heimat*, 01:22:01-01:53:53.

²⁷⁰ *Heimat*, 00:02:39-00:08:09.

²⁷¹ *Heimat*, 00:32:10-00:55:14.

²⁷² *Heimat*, 01:13:10-01:17:51.

zeitlichen Nacheinander der Generationen in seiner Familie: Großeltern, Eltern, Kinder. Dabei durchschreitet der Film eine Periode von hundert Jahren mit dem Jahr 1912 als Anfangspunkt und dem Jahr 2014 als vorläufigem Endpunkt. Das erste – und umfangreichste – Kapitel des Films²⁷³ handelt zunächst von Wilhelm und Edith (Heises Großeltern), etwa ab der Hälfte rückt die Generation der Söhne, Wolfgang (Vater) und Hans (Onkel), stärker in den Blick. Thematisch fokussiert das Kapitel auf die Kriegsbeteiligung Wilhelms, das gemeinsame Leben mit Edith in den Zwischenkriegsjahren, die Deportation der Hirschhorns (Ediths Familie) sowie Wolfgangs und Hans' Lagererfahrungen gegen Ende des Zweiten Weltkriegs. Kapitel II²⁷⁴ ist zunächst den frühen Erwachsenenjahren Rosemarie Barkes, Heises Mutter, gewidmet. Es geht um Rosemaries Kriegs- und Nachkriegserfahrungen (im sowjetisch besetzten Teil Deutschlands), ihre Beziehung zu Bruno, der sie (vergeblich) von einem gemeinsamen Leben in Westdeutschland zu überzeugen versucht, und schließlich um ihr Zusammenkommen mit Wolfgang in den 1950ern. Das Kapitel schließt mit der Geburt von Andreas und Thomas. In Kapitel III²⁷⁵ verschiebt sich der Fokus wieder stärker in Richtung Wolfgang. Einen thematischen Schwerpunkt bildet die sogenannte »Biermann-Affäre«, in deren Verlauf Wolfgang u.a. seines Amtes als Prorektor an der Humboldt-Universität enthoben wird. Mit Kapitel IV²⁷⁶ wechselt Heise in die Erfahrungswelt der dritten Generation. Wir erhalten einen Einblick in Andreas' und Thomas Heises NVA-Alltag in den 1970ern sowie in die Verstrickungen der Eltern mit der Staatssicherheit der DDR. Das fünfte und letzte Kapitel²⁷⁷ beginnt mit einem umfangreicheren Exkurs zu Heiner Müller, der, so erfahren wir, in einem freundschaftlich-intellektuellen Austausch sowohl mit Rosemarie wie auch mit Wolfgang Heise stand (ähnlich wie übrigens auch die Schriftstellerin Christa Wolf, die ebenfalls zwei Auftritte im Film hat). Anschließend wendet sich das Kapitel stärker Fragen und Debatten im Umkreis der Wende- und unmittelbaren Nachwendezeit zu. Besondere Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang Müllers 1992 in der Frankfurter Rundschau veröffentlichter Text »Die Küste der Barbaren«. Das Schlusswort des Films bildet eine Reflexion Heises über Rosemaries bevorstehenden Tod aus dem Jahre 2014.

Mag es, wie dieser Überblick zeigt, auch ein paar grob angedeutete Handlungs- und Entwicklungslinien sowie einige ereignisgeschichtliche Wegmarken und Orientierungspunkte (1914, 1941, 1945 etc.) in *Heimat* geben – es wäre müßig, in dem Film nach einer einheitlichen,

²⁷³ *Heimat*, 00:02:39-01:10:00.

²⁷⁴ *Heimat*, 01:10:00-02:04:22.

²⁷⁵ *Heimat*, 02:04:22-02:27:30.

²⁷⁶ *Heimat*, 02:27:30-02:48:02.

²⁷⁷ *Heimat*, 02:48:02-03:36:06.

geradlinigen narrativen Struktur oder Systematik zu suchen, dem Schema eines Familien- oder Bildungsromans vergleichbar. Das formale Paradigma des Films ist nicht die Narration, sondern das Gespräch. Nicht nur begibt Heise sich in seinem Film in ein Zwiegespräch *mit* den Toten, er initiiert – und moderiert – auch ein Gespräch *zwischen* ihnen, indem er ihre Zeugnisse so konstellierte, dass sie »in ihrer Wechselseitigkeit zur Sprache kommen«²⁷⁸; ein Spannungsfeld sich wechselseitig kommentierender (und konterkarierender) zeithistorischer Deutungen und Urteile entsteht. In einem Interview gibt Heise sehr anschaulich zu seiner Verfahrensweise Auskunft:

»Es ist ein bisschen wie bei Shakespeare [...]: Wer dran ist, hat immer Recht. Wenn jetzt jemand dran ist, dann hat der oder die Recht, und dann wird die auch entsprechend behandelt und wird auch so genommen. Ich habe das dann in dem Moment nicht in Frage zu stellen. Aber die nächste Figur kann das davor Gesagte oder Gezeigte in Frage stellen. Nicht ich, indem ich die interpretiere.«²⁷⁹

Wir kennen diese – die Integrität des einzelnen Dokuments (»Eigenrechtlichkeit«) – betonende Geste aus *Material*. Heise deutet nicht, er stellt zur Disposition. Er präsentiert sein Material unter der Prämisse, dass jedes Dokument (was es auch sei, von wem es auch stamme etc.) ein Anrecht auf eine unvoreingenommene Lektüre, auf eine Rezeption ›auf Augenhöhe‹ hat. Das spiegelt sich bereits in der Art und Weise wider, wie der Regisseur die ausgewählten Texte im Off verliest: trocken, distanziert, nur sehr vereinzelt meint man Empathie und/oder persönliche Betroffenheit herauszuhören. Das geschieht nicht aus Indifferenz oder aus einem Mangel an innerer emotionaler Beteiligung Heises, sondern aus ›Achtung‹ vor den Deutungspotentialen des präsentierten Materials, das eben nicht in diesem oder jenem ›Sinne‹ interpretiert, sondern – viel grundlegender – in seiner prinzipiellen ›Viel- und Eigensinnigkeit‹ erkannt und anerkannt werden soll.

Vor diesem Hintergrund wird auch der eigentümlich arbiträre Charakter der Text-Bild-Montage in *Heimat* verständlich. Auf die ›temporale‹ Dimension der Text-Bild-Schere habe ich bereits weiter oben hingewiesen. Die Bildspur hat in *Heimat* offenkundig nicht die Funktion, die im Off verlesenen Texte zu illustrieren, sie zu ›authentifizieren‹ und/oder anderweitig in ihrer

²⁷⁸ Heises Arbeitsansatz korrespondiert eng mit einem Gedanken des Historikers Reinhard Kosellecks. Wie Heise plädiert auch Koselleck für eine ›pluralistische‹ Geschichtsschreibung im Modus der Multiperspektivität: »Was sich in Wahrheit abgespielt hat, kann erst gesagt werden, wenn alle Parteien, einschließlich der Toten, die zum Schweigen verurteilt sind, in ihrer Wechselseitigkeit zur Sprache kommen. Die juristische Regel ›audiatur et altera pars‹ bleibt für jeden Historiker bis heute in Kraft.« Koselleck, *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte*, S. 19.

²⁷⁹ Runow, Tanja, *Musik und Fragen zur Person. Der Filmemacher Thomas Heise im Gespräch*, Interview mit Thomas Heise, <https://www.deutschlandfunk.de/musik-und-fragen-zur-person-der-filmemacher-thomas-heise-100.html>, 09.02.2020, 13:20-13:41.

Wirkung visuell zu verstärken, wie wir es aus anderen Dokumentarfilmen kennen mögen. Das Ziel der Montage besteht vielmehr darin, einen Reflexionsraum zur selbstständigen, experimentellen Erschließung der präsentierten Dokumente zu eröffnen. Die präsentierten Text-Bild-Konstellationen sind in ihrer Struktur dabei ebenso vielfältig wie assoziativ. Mal fügen Bild und Text sich zu pointierten historisch-politischen Statements, etwa wenn Heise Ansichten von Max Lingners monumentalem Wandbild »Aufbau der Republik« (1952) am ehemaligen Haus der Ministerien der DDR (heute Bundesfinanzministerium) mit einer Erinnerung an eine Konfrontation mit der Volkspolizei wenige Tage vor dem Mauerfall kurzschließt (»Es interessierte, ob [...] ich bereit wäre Rädelsführer zu nennen, was ich nicht getan habe«)²⁸⁰; mal zu poetischen Vexierbildern wie etwa in der Tram-Sequenz in Minute 00:12:41-00:18:25, in der Heise Passagen aus Ediths »Entwurf für einen Lebenslauf« aus dem Jahre 1945 verliest (»Es kommt mir heute so vor, als sei ich damals irgendwie vernebelt gewesen«) und wir im Kader parallel dazu das Heckfenster einer Wiener Tram sehen, hinter dem ein winterliches Wien im Schneegestöber verschwindet. An anderer Stelle ist es nur ein Witz oder mokanter Kommentar, den der Regisseur in der Montage von Bild und Text entstehen lässt, etwa wenn er die erotischen Fantasien Brunos auf die Ansicht eines obszönen Graffitis (»Penishai«) in einem verwaisten Provinzbahnhof treffen lässt.²⁸¹ Mal, so scheint es, entfaltet sich zwischen Bild und Text ein ganzer Kosmos inter- und paratextueller Bezüge, mal ist es nur eine vage motivische Ähnlichkeitsbeziehung, die beide Elemente miteinander teilen. Immer aber entsteht in der Montage eine *Spannung*, an der sich ein Anreiz zum selbstständigen Nach- und Mitdenken entzündet, ein Impuls zur kreativen Weiterverwendung des Gezeigten. Auf die Frage, was für ihn ein »gutes Bild« sei, antwortet Heise so lapidar wie präzise: »[e]ines, das man benutzen kann [...].«²⁸²

Mit der »Verwendbarkeit« von Bildern hat sich bekanntlich auch Walter Benjamin befasst. Im Konvolut N aus dem Passagen-Werk lesen wir dazu die apodiktische Sentenz: »Bild ist dasjenige, in dem das Gewesene mit dem Jetzt zu einer Konstellation zusammentritt. [...] Bild ist Dialektik im Stillstand.«²⁸³ Folgen wir Benjamin, dann verdienen nur solche Darstellungen den Namen »Bild«, die geeignet sind, Vergangenheit und Gegenwart dialektisch – »sprunghaft« – zueinander in Beziehung zu setzen. »Bild« steht hier für eine Konstruktion »des Gewesenen«, in der die Nachwelt sich spontan »als in ihm gemeint«²⁸⁴ erkennt. Als in einem solchen Sinne

²⁸⁰ *Heimat*, 03:15:52.

²⁸¹ *Heimat*, 01:31:02.

²⁸² Filmexplorer switzerland: Interview mit Thomas Heise, https://www.youtube.com/watch?v=ZJG_m2LxWvo, 24.04.2019, 18.03.2022, 11:41-11:47.

²⁸³ Benjamin, *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften, Bd. V*, S. 576f.

²⁸⁴ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte, Gesammelte Schriften, Bd. I/2*, S. 695.

»dialektisch« kann auch die Montage in *Heimat* beschrieben werden. Anstelle einer Geschichte, die in Geschichten zerfällt, präsentiert uns Heise mit *Heimat* das Modell einer Geschichtsschreibung in Denkbildern.²⁸⁵ Das »Werk der Vergangenheit« begegnet uns hier als ein offenes, unabgeschlossenes, eines, das schroff in den Umkreis unserer Gegenwart ragt und von uns verlangt, »weitergedacht« zu werden. Der:die Zuschauer:in ist angehalten, sich aktiv in die Denk- und Suchbewegungen des Films einzuschalten und sich so über die eigenen subjektiven Bezüge auf die thematisierten Vergangenheiten Rechenschaft zu geben, mit einem Satz: sich auf die Tatsache einzulassen, dass die Toten nicht tot sind. Was das heißen kann, soll im Folgenden anhand einer Reihe von Close Readings von *Heimat* demonstriert werden.

Geschichte im Horizont der Katastrophe

»Sie sieht jetzt zu, was ihr geschieht«, so lautet das Schlusswort in Thomas Heises Dokumentarfilm *Heimat*. Es sind die letzten Worte in einer längeren Reflexion Heises über den bevorstehenden Tod der Mutter, die, so verrät uns der Regisseur, »an diesem als *Erfahrung* [Herv. d. Verf.] interessiert ist.«²⁸⁶ Mag dieser Satz auf den ersten Blick auch lapidar erscheinen, in ihm kommt bündig die Schlüsselproblematik von *Heimat* zur Anschauung: die Schwierigkeit, sich zur eigenen Zeit anders denn als Zuschauer:in zu verhalten, sich in ihr »zu Hause«, »beheimatet« zu fühlen. War *Material* die Dokumentation eines geschichtlichen Ausnahmefalls – »Menschen machen ihre eigene Geschichte«, nach selbstgewählten Prinzipien und Normen (zumindest für einen kurzen Augenblick) –, so ist *Heimat* ein Film über den geschichtlichen Regelfall – Menschen begegnen ihrer eigenen Zeit als Fremde, als »Zaungäste der Geschichte«, dazu verurteilt, abzuwarten und auf das zu reagieren, was ihnen geschieht. Heise knüpft damit an eine bewährte Deutungsfigur aus dem kulturkritischen Kanon des vergangenen Jahrhunderts an. Auch Benjamin (der bekanntlich noch an der Erfahrungswelt des 19. Jahrhunderts Anteil hatte) beschrieb das 20. Jahrhundert als eine Epoche, in der das tradierte, lebensweltliche Wissen des bürgerlichen Subjekts – »Erfahrung« – seine orientierende Kraft, seinen Gebrauchswert als historischer Kompass, verloren hat. Unter dem Eindruck der Erschütterungen des Ersten Weltkriegs schreibt Benjamin in dem Text *Erfahrung und Armut* (1932):

»Die Erfahrung ist im Kurse gefallen und das in einer Generation, die 1914-1918 eine der ungeheuersten Erfahrungen der Weltgeschichte gemacht hat. [...] [N]ie sind Erfahrungen

²⁸⁵ Benjamin, *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften, Bd. V*, S. 596.

²⁸⁶ *Heimat*, 03:35:15-03:35:20.

gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen, durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch den Hunger, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper.«²⁸⁷

Dass überkommene historische Wissens- und Erwartungshorizonte²⁸⁸ durch die Geschichte selbst »Lügen gestraft« werden – »Erfahrung im Kurse fällt« –, ist ein Schlüsselmotiv in Heises Film. Wie Benjamin deutet auch Heise diese »Erfahrungskrise« als eine Konsequenz aus dem Trauma des Ersten Weltkriegs, wie die Montage der Eröffnungssequenz zeigt.

Berlin, 9. März 1912. Der vierzehnjährige Wilhelm Heise, Großvater des Regisseurs, legt in einem Schulaufsatz (»Achter häuslicher Aufsatz«) seine Gedanken zum Thema Krieg dar.

»Ein furchtbar wütend Schrecknis ist der Krieg [...] Brennende Gehöfte, rauchende Trümmerhaufen, blutige verzerrte Leichen, Geschrei und Gestöhne der Verwundeten, Jammer in den Familien um den verlorenen Vater, um die geliebten Söhne – hier liegt die Blüte der Menschheit, zertreten vom rauen Schritt des blindwütigen Siegers. [...]«²⁸⁹

Ruhig verliest Heise die Worte seines Großvaters im Off. Parallel dazu gleitet die Kamera langsam an einer Auswahl von Fotografien vorüber, die einen Einblick in die Jugend- und frühen Erwachsenenjahre Wilhelms geben. Zu sehen sind u.a. Aufnahmen Wilhelms als Sanitäter während des Ersten Weltkriegs, vielleicht achtzehn- oder neunzehnjährig – ein Schicksal, von dem der vierzehnjährige Gymnasiast beim Verfassen seines Aufsatzes noch nichts ahnt. Prononciert verurteilt dieser darin den Krieg, geißelt die Eitelkeit und Rachsucht der Kriegstreiber und »Wüteriche«, zeichnet ein eindrückliches Bild des Elends, das der Krieg nicht nur für die unmittelbar Betroffenen, sondern auch für die nachfolgenden Generationen bedeutet. Umso verblüffender ist die Volte im Schlussteil seines Texts. Handstreichartig wirft Wilhelm seine so klug und eindringlich dargelegten pazifistischen Thesen über Bord und hebt – noch immer ein Kind des 19. Jahrhunderts – zu einem flammenden Hymnus auf Krieg und Vaterland an:

»Manchmal jedoch ist es unmöglich, den Krieg zu vermeiden. Wenn dann ein übermächtiger Feind das deutsche Volk beleidigt hat, dann geht es wie ein Frühlingserwachen durch die Gaue des

²⁸⁷ Benjamin, *Erfahrung und Armut, Gesammelte Schriften, Bd. II*, S. 216.

²⁸⁸ Zum Zusammenhang der Begriffe »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont« vgl. Koselleck, *Vergangene Zukunft*, S. 349-375.

²⁸⁹ *Heimat*, 00:02:47-00:04:12.

Vaterlandes [...] Dann Deutsches Volk erwache! Dann wird auch der sonstige Gegner des Krieges ein echter wahrer Patriot!«²⁹⁰

Konterkariert – und symbolisch »Lügen gestraft« – wird dieser Sinneswandel Wilhelms durch die Folgeeinstellung: ein Güterzug, der sich formatfüllend und bedrohlich-rasselnd durch den Kader schiebt.²⁹¹ Die Symbolik ist klassisch, aber effektiv: Der Zug, Symbol für die von Zivilisations- und Fortschrittserwartungen geprägte Erfahrungswelt des 19. Jahrhunderts, begegnet uns hier als Menetekel des Schlimmsten: als Metapher für ein »Zeitalter der Extreme«²⁹², in dem schlechterdings *alles möglich* ist – und kein noch so großer historischer Erfahrungsschatz ausreicht, um vorbereitet zu sein für das, was kommt.

Leben im Horizont der Katastrophe – so oder so ähnlich ließe sich mit wenigen Worten die motivische Grundkonstellation von Heises Film *Heimat* charakterisieren. Noch eindringlicher – und drastischer – als in der Eröffnungssequenz gestaltet Heise dieses Motiv in seiner Auseinandersetzung mit dem Schicksal der Hirschhorns, des jüdischen Teils seiner Familie, die in inhaltlicher wie formaler Hinsicht wohl herausforderndste Szene in Heises ganzem Film. Sie sei im Folgenden kurz beschrieben: Die Sequenz eröffnet mit einem Schwarzbild. Vom unteren Bildrand aufsteigend schiebt sich eine helle Fläche in das Dunkel. Eine leicht vergilbte Liste mit Namen und Adressen wird sichtbar. Auf dem oberen Blattrand ist handschriftlich das Datum »19. Oktober 1941« vermerkt. Die darunter stehenden, maschinell geschriebenen Namen – unwillkürlich beginnen wir sie Zeile für Zeile zu studieren – lassen keinen Zweifel: Bei dem Schriftstück handelt es sich um ein Zeugnis der nationalsozialistischen Vernichtungsbürokratie, das die Deportation von in Wien registrierten Jüdinnen und Juden in die Vernichtungslager in Polen dokumentiert. Nach wenigen Sekunden hören wir Heises Stimme im Off: »Wien, Oktober 1939, Max Hirschhorn an Wilhelm Heise in Berlin. Lieber Wilhelm... « Es folgen, in chronologischer Reihenfolge (Oktober 1939 bis Juli 1942), Auszüge aus einer Auswahl von Briefen von Wien nach Berlin: Max und Elsa Hirschhorn und Perl Finkel schildern die (bald nicht mehr nur) schleichende Zunahme des antisemitischen Terrors in der Stadt (»Es wird allmählich ungemütlicher in unserem längst nicht gemütlichen Wien.«) Nach ca. zwanzig Minuten – der zeitliche Abstand zwischen den Erstellungsdaten der Listen und den Absendedaten der Briefe hat sich seither sukzessive verringert – lesen wir die Namen von Max, Elsa und Perl auf den Dokumenten. Sie sind rot markiert. Dann endet die Liste. Schwarzbild.

²⁹⁰ *Heimat*, 00:07:24-00:08:10.

²⁹¹ *Heimat*, 00:09:24-00:10:00.

²⁹² Vgl. Hobsbawn, *Das Zeitalter der Extreme*.

Der Schlager »Schau nicht hin, schau nicht her«, vorgetragen von dem Marrika Röck, erklingt.²⁹³

Zum ersten – und einzigen – Mal präsentiert uns Heise auf der Bildebene seines Films ein Dokument, das nicht aus dem Nachlass seiner Familie stammt, das nicht der Seite der Besiegten und Verfolgten der Geschichte angehört, sondern derjenigen der Täter. Indem Heise solcherart von der formalen Grundstruktur seines Films abweicht, kennzeichnet er den thematisierten Ereigniszusammenhang – die Shoah – eindeutig als Singularität, als einen Komplex, der aus dem Gewaltkontinuum des 20. Jahrhunderts herausragt. Den formalen und inhaltlichen Antidot zum Täterdokument bilden die Briefe von Max, Elsa und Perl. Mikro- und Makroebene, Kollektiv- und Einzelschicksal, Täter- und Opferperspektive, Zivilität und Barbarei etc. all diese Aspekte werden durch diese Gegenüberstellung systematisch unter Spannung gesetzt. Ein besonderes Gewicht liegt dabei auf dem Moment der Unvorstellbarkeit des Geschehens, der Tatsache also, dass Max, Elsa und Perl ein Verbrechen gewärtigen, dessen Ausmaße so monströs sind, dass der Verstand, so scheint es, gar nicht anders kann als es für unmöglich zu erklären. Heise akzentuiert diesen Aspekt mit besonderem Nachdruck, indem er den historischen Erwartungshorizont der Opfer gezielt mit dem Wissenshorizont der Täter kontrastiert. Die Geschichte zerfällt hier gleichsam in zwei Teile, auf der einen Seite die Briefe von Max, Elsa und Perl, aus denen noch immer der verzweifelt-hoffnungsvolle Glaube an eine Art hemmender ›Rest-Rationalität‹ in der Geschichte zu sprechen scheint (»Wir wollen vorläufig nicht verzweifeln und uns aufregen; wollen abwarten, was kommt.«²⁹⁴); auf der anderen die Todeslisten ihrer Mörder, die diesen Glauben grausam konterkarieren. Erst mit Minute 00:49:00, wenn Listen und Briefe sich zeitlich im Jahr 1942 treffen, kommen Bewusstsein und Realgeschichte langsam zur Deckung, beginnt auch Max, Elsa und Perl klarzuwerden, dass, wie Dan Diner schreibt, »die Maßgaben utilitaristischer Rationalität und Selbsterhaltung«²⁹⁵, die bislang den Horizont möglicher künftiger Geschichte definiert haben, suspendiert sind. Es ist das subjektive Gewahren des »Zivilisationsbruchs«, für das Heise in der Szene einen filmischen Ausdruck zu finden versucht – so weit sein Material und die ästhetischen Möglichkeiten seines Mediums dies erlauben. »23. Juli, Liebe Edith, hab Dank für alles. Viele Grüße an euch alle. Lebt wohl. Ich reise heute. Pepita.«²⁹⁶, heißt es lakonisch in Perls letztem Brief an Edith und Wilhelm. Heise quittiert dieses letzte Lebenszeichen seiner Protagonistin mit einem Schwarzbild, in dem sich neben Trauer und Entsetzen auch ein

²⁹³ *Heimat*, 00:34:47-00:56:11.

²⁹⁴ *Heimat*, 00:40:12.

²⁹⁵ Diner, *Kreisläufe*, S. 126.

²⁹⁶ *Heimat*, 00:55:10.

Ohnmachtsbewusstsein spiegelt: Für das, was diese Zeilen bedeuten, hat der Dokumentarfilmer kein Bild. Hier stoßen Denken und Vorstellungskraft an eine Schranke, vor der auch der Film kapitulieren muss.

»Der Begriff des Fortschritts«, schreibt Benjamin, »ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Dass es ›so weiter‹ geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende, sondern das jeweils Gegebene.«²⁹⁷ Folgen wir Benjamin, dann ist die Katastrophe keine zufällig und vereinzelt auftretende Randerscheinung der Moderne, sondern ein ihr inhärentes destruktives Potential; eine Kraft, die in dem Maße an Destruktivität gewinnt, wie Geschichte blind, also ohne bewusste kollektive Steuerung ›so weiter‹ geht. Die Perspektive der ›Sieger der Geschichte‹ gibt uns über diese katastrophische Tendenz keinen Aufschluss. Den Gewinnern und Profiteuren des gesellschaftlichen Fortschritts mag es in der Tat so scheinen, als folge die Geschichte – von einigen ›kleineren und größeren unglücklichen Zwischenfällen‹ einmal abgesehen – dem Prinzip einer »unendlichen Perfektibilität«²⁹⁸. Wer über diese Perspektive hinausgelangen will, muss sich laut Benjamin an die »Tradition der Unterdrückten« halten, jener, die die Kosten des modernen Fortschrittsstrebens tragen, für die die Katastrophe keine abstrakte, ferne Drohung ist, sondern Alltag. »Die Tradition der Unterdrückten«, schreibt Benjamin mit Blick auf die Katastrophen der eigenen Zeit (Nationalsozialismus und Krieg) »belehrt uns darüber, daß der ›Ausnahmestand‹, in dem wir leben, die Regel ist.«²⁹⁹

Heises Film *Heimat* macht mit dieser Lektion ernst. Das 20. Jahrhundert begegnet uns darin als Zeitalter eines fortgesetzten Ausnahmestands, dessen katastrophisches Ausmaß sich den Beteiligten immer erst dann offenbart, wenn es zu spät ist.³⁰⁰ Wolfgang Heise, Thomas Heises Vater, bringt diesen Aspekt an einer Stelle in *Heimat* auf eine prägnante Formel: »Wir sehen ja das Fließen der Geschichte nicht.«³⁰¹ Es sind die Worte eines Gefangenen, der auf seine Befreier wartet. Wolfgang Heise schrieb sie als Häftling in einem Lager der Nazis zwei Monate vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs.

²⁹⁷ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, S. 683.

²⁹⁸ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, S. 700.

²⁹⁹ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, S. 697.

³⁰⁰ Heise scheint diese Deutung zu teilen, wie folgendes Statement nahelegt: »Wenn man überhaupt irgendwas aus Geschichte lernen kann, dann, dass die Dinge sich langsam verändern, und dass dadurch Veränderungen in alle Richtungen möglich sind, also auch zum Schlechteren hin, und man das wahrscheinlich erst merkt, wenn es zu spät ist.« Runow, Tanja, *Musik und Fragen zur Person. Der Filmemacher Thomas Heise im Gespräch*, Interview mit Thomas Heise, <https://www.deutschlandfunk.de/musik-und-fragen-zur-person-der-filmemacher-thomas-heise-100.html>, 09.02.2020, 00:18:05-00:19:07.

³⁰¹ *Heimat*, 01:08:10.

Ein anderes Ende der Geschichte

Es gibt nur wenige historische Augenblicke, in denen unter den beteiligten Akteur:innen eine gewisse Einigkeit darüber zu bestehen scheint, ›wohin die Geschichte fließt.« Das Jahr 1990 kann als ein solcher Augenblick beschrieben werden. Die historische Faktenlage war eindeutig: Der Kalte Krieg war zu Ende³⁰²; das Schicksal des real existierenden Sozialismus besiegelt. Gesiegt hatten Marktwirtschaft und Demokratie. Allein in der Frage, wie dieses Faktum zu bewerten war, gingen die Meinungen auseinander. Für die einen war es der Beginn einer langen weltgeschichtlichen Durststrecke mit ungewissem Ausgang, eine Zeit der politischen Perspektiv- und Orientierungslosigkeit, der man entweder mit Resignation oder mit Renitenz begegnete. Die anderen (und deutlich meinungsstärkeren) indes, jene, die sich auf der Seite der Sieger der Geschichte wiederfanden (oder wähnten), verkündeten den Anbruch eines Zeitalters des Friedens, der Freiheit, des Wohlstands und der Stabilität. Für sie war klar: Das historische Schicksal der Menschheit hatte sich erfüllt. Die Geschichte war an ihr Ende gelangt.³⁰³

Heises Film *Heimat* erteilt dieser These eine energische Absage. ›1990‹ steht hier nicht für ein triumphales »Ende der Geschichte«, sondern für den Beginn einer Epoche der globalen Dauerkrise(n). Als Kronzeuge und Bürge für diesen Befund figuriert in *Heimat* – einmal mehr – Heiner Müller. Im September 1992 hatte der Dramatiker in einem Gastbeitrag in der Frankfurter Rundschau eine grimmige Zwischenbilanz zu den Entwicklungen in Deutschland seit 1989 gezogen. In *Heimat* erfährt Müllers zum Zeitpunkt ihres Erscheinens weitgehend unbeachtet gebliebene »Glosse zum deutschen Augenblick« eine späte Würdigung und Aktualisierung. Betrachten wir die einschlägige Szene etwas genauer.

»Frankfurter Rundschau, *Die Küste der Barbaren* von Heiner Müller«, eröffnet Heise trocken seinen Vortrag. Was folgt, ist ein in grellen Farben gemaltes Sittenbild der frühen 1990er: Deutschland und Europa im Jahr Zwei der Deutschen Einheit. Vom »jugoslawischen Krieg« ist die Rede und von den rassistischen Pogromen in Rostock-Lichtenhagen. En passant streift Müllers Text dabei auch einige Stationen in Heises Werkbiografie. Wie am Schluss von *Material* treffen wir auf eine Referenz auf den Film *Stau*:

»Ein Dokumentarfilm über Skinheads in Halle beginnt mit einer Sequenz, wo ein Junge in Bomberjacke und Springerstiefeln professionell und liebevoll nach dem Kochbuch vor der Kamera und für das Filmteam einen Napfkuchen bäckt. Sein Berufsraum war Bäcker und Konditor und

³⁰² De facto – de iure muss das Ende des Kalten Kriegs freilich auf das Jahr 1991 und die Auflösung der Sowjetunion datiert werden.

³⁰³ So die viel zitierte (und viel kritisierte) These des Politologen Francis Fukuyama in seinem gleichnamigen, 1992 erschienenem Buch: Vgl. Fukuyama, *Das Ende der Geschichte*.

seine Chance auf eine Lehrstelle liegt im nächsten Jahrhundert. Nach dem Backen geht er uniformiert auf die Straße in der Neubauwüste Halle-Neustadt und verwandelt sich im Kollektiv der anderen Arbeitslosen in ein Monster. [...] Der Regisseur des Films heißt Thomas Heise und ist ein Sohn des wahrscheinlich einzigen DDR-Philosophen, der es nicht verdient hat, in der aktuellen Inszenierung des Vergessens zu versinken[...]«³⁰⁴

Parallel dazu sehen wir ein Long Take mit Bildern vom U- und S-Bahnhof Berlin Ostkreuz. Die Tatsache, dass die Wartenden am Steig ins Leere starren – statt auf Smartphones –, legt nahe, dass die Aufnahme bereits einige Jahre alt sein muss. Tatsächlich handelt es sich bei dem Take um einen Überrest aus dem Projekt *24h Berlin* von 2009, einer 24-stündigen Fernsehdokumentation (anlässlich des zwanzigsten Mauerfall-Jubiläums, »Ein Tag im Leben der deutschen Hauptstadt«), zu der Heise (wohl eher aus pragmatischen Erwägungen) einen Beitrag beigesteuert hatte. Heise: »Bei dem ›24h Berlin‹-Film [...] habe ich mir den Bahnhof Ostkreuz ergattert, der wichtigste Umsteigebahnhof von Berlin. Ein Bahnhof, den ich für meinen eigenen Film brauchte.«³⁰⁵ Wieder ist es ein Stück deutscher Infrastruktur, das dem Regisseur als Kulisse und Resonanzraum für die Präsentation seines Textmaterials dient: eine Drehscheibe des urbanen Konsum- und Arbeitsgeschehens, Menschen nicht als tätige Akteur:innen, sondern als passiv Wartende und Anhängsel eines anonymen Großstadtbetriebs. Eine Metaphorik, die sinnfällig mit der Polemik in Müllers Text korrespondiert. Über das jähe Erlahmen der DDR-Revolution heißt es dort:

»Der versäumte Angriff auf die Intershops mündet in den Kotau vor der Ware. Von der Heldenstadt Leipzig zum Terror von Rostock. Die Narben schreien nach Wunden: Das unterdrückte Gewaltpotential, keine Revolution/Emanzipation ohne Gewalt gegen die Unterdrückten, bricht sich Bahn im Angriff auf die Schwächeren: Asylanten und arme Ausländer, der Armen gegen die Ärmsten.«³⁰⁶

Was in *Material* noch Andeutung war, wird in *Heimat* explizit: Die autoritäre Revolte in Ostdeutschland in den frühen 1990ern, die Wiederkehr des historisch Verdrängten in Gestalt des ostdeutschen Neonazismus, deutet Müller als Konsequenz aus der vereitelten DDR-Revolution. »Übergangslos in die Freiheit des Marktes entlassen«, so Müller, sei die ostdeutsche Jugend fortan »auf die Wildbahn verwiesen.«³⁰⁷

Mit diesem Satz verlässt *Heimat* seinen bisherigen geografischen und kulturellen Referenzhorizont Deutschland. Anstelle einer »Fahrt durch Mecklenburg« (wie Müllers Text

³⁰⁴ *Heimat*, 03:24:40-03:26:41.

³⁰⁵ Vgl. Bremer, Udo, Sechs Fragen an Filmemacher Thomas Heise zu seinem Film *Heimat ist ein Raum aus Zeit*, <https://3sat-pressetreff-test.zdf.de/programm/dossier/sechs-fragen-an-filmemacher-thomas-heise-zu-seinem-film-heimat-ist-ein-raum-aus-zeit>, 14.08.2022.

³⁰⁶ *Heimat*, 03:28:44-03:29:23.

³⁰⁷ *Heimat*, 03:30:28.

sie evoziert) sehen wir einen übriggebliebenen Travelling Shot³⁰⁸ aus Heises 2011 erschienenem Film *Sonnensystem* (über die indigene Gemeinschaft der Kollas in Nordargentinien): die einzige Einstellung in *Heimat*, die an einen Ort außerhalb Deutschlands bzw. Österreichs führt. In der Folge geraten neben den räumlich-geographischen auch die zeitlich-historischen Bezüge und Orientierungen in *Heimat* zunehmend durcheinander. Vor allem die Schlusspassage in Müllers Text mutet beklemmend aktuell an:

»Dass die hilflosen Asylgesetzdebatten der Politik nur, im Sinne der Karl-Kraus-Definition von Sozialdemokratie, um eine Hühneraugenoperation an einem Krebskranken kreisen, ist eine Binsenweisheit. »Das Boot ist voll« oder wird es so oder so bald sein, und auf der Tagesordnung steht der Krieg um Schwimmwesten und Plätze in den Rettungsbooten, von denen niemand weiß, wo sie noch landen können, außer an kannibalischen Küsten. Mit der Frage, wie man diese Lage seinem Kind erklärt, ist jeder allein. Und vielleicht ist diese Einsamkeit eine Hoffnung.«³⁰⁹

Vom Umsteigebahnhof Berlin Ostkreuz in die Elendsquartiere von Nordargentinien, weiter an die »kannibalischen Küsten« Europas und zurück in die Tristesse der mecklenburgischen Provinz, von »1989« über »1992« ins Heute – Heise kommentiert hier nicht mehr nur einen isolierten »deutschen Augenblick«, sondern holt zum globalgeschichtlichen Rundumschlag aus: Unterschiedliche Zeit- und Erinnerungsfragmente verdichten sich zu dem Bild eines globalen, räumlich und zeitlich entgrenzten Kapitalismus im Vorkriegsmodus. *Heimat* stellt die Fukuyama'sche These vom Geschichtsende vom Kopf auf die Füße: Geendet hat mit dem Jahr 1990 nicht »die« Geschichte (Sie läuft auf Hochtouren), geendet hat der Traum des Menschen, aus ihr auszubrechen, mehr sein zu wollen als ein Zuschauer – und Opfer –, dessen »was geschieht«. Keine post-historische, wohl aber eine *post-revolutionäre* Konstellation, die Heise sich nicht scheut, mit der gebotenen Drastik zu beschreiben. Allein, wo in dieser Konstellation Raum für »Hoffnung« sein soll – das seltsam arbiträre Schlusswort in Müllers Text –, bleibt in *Heimat* diffus.

Ein Dokument der Hoffnung ist *Heimat* gewiss nicht. Im Gegenteil: Fast ist man versucht, dem Film ein ähnlich harsches Urteil auszustellen wie es Rosemarie, Heises Mutter, an einer Stelle über Hemingways *Wem die Stunde schlägt* formuliert:

»Das Buch ist schrecklich und grandios. Ich las es in einem Zug, und es ist zutiefst verderblich. Der ätzende Hinweis auf die Sinnlosigkeit all dieses Geschehens, unausgesprochen enthält ihn jede

³⁰⁸ Vgl. Sechs Fragen an Filmemacher Thomas Heise zu seinem Film *Heimat ist ein Raum aus Zeit*, im Gespräch mit Udo Bremer, <https://3sat-pressestreff-test.zdf.de/programm/dossier/sechs-fragen-an-filmemacher-thomas-heise-zu-seinem-film-heimat-ist-ein-raum-aus-zeit>, 14.08.2022.

³⁰⁹ *Heimat*, 03:31:13-03:33:56.

Zeile. Nichts als die simple und unumstößliche Einsicht in die Unentwirrbarkeit der Vorgänge, die wir erleben, und nach denen wir uns richten, indem wir uns einbilden sie hervorzubringen [...]«³¹⁰

Was Rosemarie hier kritisiert, ist nicht primär die Schonungslosigkeit von Hemingways Realismus, es ist die Abwesenheit eines positiven historischen Telos, eines motivierenden Sinns und Hoffnungsfunken in seiner Bürgerkriegserzählung. So sieht sie Scholochows *Der stille Don* dessen gelegentlichen Hang zur Resignation nach, weil dahinter, anders als bei Hemingway, so schreibt sie, »das tröstliche Wissen [stehe], dass die Revolution doch am Ende gesiegt hat[...]« Wie bei Hemingway so sucht man auch in Heises *Heimat* nach diesem »tröstlichen Wissen« vergeblich: Weder suggeriert der Film, dass »die Revolution gesiegt hat«, noch legt er nahe, dass sie hätte siegen können. Anders als in *Material* begegnet uns das Moment des historisch Möglichen darin allein in Gestalt der Katastrophendrohung, verbunden mit dem (mehr oder weniger subtilen) Appell, uns in dieser Drohung als »gemeint« zu erkennen. Der Tenor: Gemessen an unserem Vermögen, »die Vorgänge, die wir erleben, zu entwirren« (um sie bewusst zu gestalten), ist die Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart nur eine graduelle. Wie Wilhelm, Edith, Rosemarie und Co. so sind auch wir, die »Nachwelt«, »Reisende in einem Zug, dessen Destination wir nicht kennen«. (Und auch in unserem Fall scheint vieles dafürzusprechen, dass dieser Zug auf einen Abgrund zurast.) Allein, so mag man mit Recht – und mit Heises Mutter Rosemarie – fragen: Was ist mit dieser Erkenntnis, dieser Einsicht in den blinden Fortgang der Katastrophe für die Gegenwart gewonnen (ästhetisch, politisch, moralisch etc.) – außer Ohnmachtsgefühlen und schlechter Laune?

Keine Antwort, wohl aber eine interessante alternative Perspektive auf die Frage liefert eine These Benjamins zur Fortschrittsgläubigkeit der deutschen Linken Ende der 1930er: »Es gibt nichts, was die deutsche Arbeiterschaft in dem Maße korrumpiert hat«, schreibt er, »wie die Meinung, sie schwimme mit dem Strom.«³¹¹ Hierin, in dem (naiven) Glauben der Unterdrückten, sie hätten die Geschichte (langfristig) auf ihrer Seite, sie seien historisch in der Offensive, erkennt der Philosoph den ideologischen Kern des modernen Geschichtsbegriffs: Wähnt man sich auf der Seite der Sieger der Geschichte (mag man auch noch nicht wissen, wann und in welcher Form man das Sienergeld kassiert), dann besteht kein Anlass, in die Vorgänge der eigenen Zeit energisch zu intervenieren. Benjamins Haltung gegenüber dieser letztlich nicht nur problematisch affirmativen, sondern fatalistischen Geschichtskonzeption ist bekannt. In den Vorarbeiten zu den *Thesen* spekuliert er (mit einem Seitenhieb gegen Marx):

³¹⁰ *Heimat*, 01:58:13.

³¹¹ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte, Gesammelte Schriften, Bd. I/2*, S. 700.

»Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotiven der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zug reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.«³¹²

Betrachtet man Heises Film vor dem Hintergrund dieser geschichtsphilosophischen Spekulation Benjamins, dann wird deutlich: *Heimat* Geschichtspessimismus vorzuwerfen, greift zu kurz. Der Vorwurf verkennt das besondere ethisch-ästhetische Kalkül, das in der, wie Georg Seeblen etwas spöttisch schreibt, »erlesenen Tristesse«³¹³ von Heises Epochenporträt steckt: dass es »den Trost eines (möglichen) Endes der Katastrophe« nicht deshalb verweigert, weil es die Katastrophe heimlich gutheißt, sondern um im Publikum etwas zu mobilisieren, was über sie hinausweist: das Begehren und den Mut, *nach der Notbremse zu greifen* – und ein »Ende der Geschichte« herbeizuführen, das diesen Namen verdient.

Schluss

2019 war ein gutes Jahr für die DDR, jedenfalls was ihre Präsenz auf deutschen Kinoleinwänden anbetraf. Neben Heises *Heimat* war in dem Jahr auch Andreas Goldsteins Dokumentarfilm *Der Funktionär* – über das Leben des DDR-Kulturfunktionärs Klaus Gysi – in einigen deutschen Programmkinos zu sehen. Ein Zufall? Thomas Heise wägt ab: »Äußerlich mag das ein Zufall sein, aber das liegt im Moment in der Luft. Das hat natürlich mit der fehlenden Aussicht zu tun.«³¹⁴ Die Rückbesinnung auf Vergangenes als Reaktion auf den (anhaltenden) Mangel an »Aussicht«, an Zukunftsperspektiven – Heises Statement legt zwei Deutungsoptionen nahe: Es kann bedeuten, dass sich jemand nostalgisch in der Vergangenheit verbarrikadiert, um nicht länger den Fragen und Herausforderungen der eigenen unmittelbaren Gegenwart (und Zukunft) ausgesetzt zu sein; es kann andererseits aber auch für eine aktive und bewusste Suche nach Zukunftsausblicken *in* der Vergangenheit stehen, für die Wieder- und Neuerschließung vergangener Zukünfte für die Gegenwart. Heiner Müller hat das einmal so formuliert:

³¹² Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte, Gesammelte Schriften, Bd. I/2*, S. 1232.

³¹³ Seeblen, Georg, *Kritik zu Heimat ist ein Raum aus Zeit*, <https://www.epd-film.de/filmkritiken/heimat-ist-ein-raum-aus-zeit>, 23.09.2019, 08.03.2023.

³¹⁴ Pilarczyk, Hannah, »Ich gehöre weder im Osten noch im Westen richtig dazu«, Interview mit Thomas Heise, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/thomas-heise-zu-heimat-ist-ein-raum-aus-zeit-und-ignorante-westdeutsche-a-1288564.html>, 01.10.2019, 31.10.2022.

»Was bleibt: einsame Texte, die auf Geschichte warten. Und das löchrige Gedächtnis, die brüchige Weisheit der Massen, vom Vergessen gleich bedroht. Auf einem Gelände, in dem die LEHRE [gemeint ist ein spezifisches theatertheoretisches Modell Bertolt Brechts: »das Lehrstück«] so tief vergraben und das außerdem vermint ist, muß man gelegentlich den Kopf in den Sand [Schlamm, Stein] stecken, um weiterzusehen. Die Maulwürfe oder der konstruktive Defaitismus.«³¹⁵

Welche dieser zwei Erinnerungsmodi auf die Filme von Thomas Heise zutrifft – Gegenwartsverweigerung oder konstruktiv-defätistische Maulwurfsarbeit –, darüber mögen die Meinungen auseinandergehen. Diese Arbeit hat für letzteres argumentiert. Sie hat darzulegen versucht, dass Heise mit seinen Filmen *Material* und *Heimat* Geschichte »anders« schreibt – in dem Sinne, dass der Regisseur nicht nur »andere« Perspektiven auf das, was war, eröffnet (periphere Perspektiven, Perspektiven von »Leuten, die Geschichte bezahlen«), sondern auch die (melancholische) Erinnerung an das wach hält, *was sein könnte*. Geschichte begegnet uns in Heises Filmen eben nicht als Legitimationserzählung des Bestehenden, als Beleg für die Alternativlosigkeit des Status quo, sondern als Argument für die Möglichkeit (*Material*) – und Notwendigkeit (*Heimat*) – von Wandel.

Ob Thomas Heise glaubt, dass mit einem solchen Wandel in der nächsten Zeit zu rechnen ist? Wahrscheinlich nicht. Vielleicht ist es für einen Filmemacher, der Film per se als »Wette auf die Zukunft« versteht, aber auch gar nicht so entscheidend. Auf die Frage eines Journalisten, ob er ein Optimist sei, erwiderte Heise einmal: »Eigentlich ist es egal, ob man Optimist ist oder nicht. Man kann ja einen Film draus machen.«³¹⁶

³¹⁵ Müller, Heiner, »Brief an Reiner Steinweg«, in: Müller, *Mauser*, S. 85.

³¹⁶ Filmexplorer switzerland: Interview mit Thomas Heise, https://www.youtube.com/watch?v=ZJG_m2LxWvo, 21.04.2019, 31.10.2022, 18:53-18:56.

Bibliografie

Assmann, Aleida, *Das neue Unbehagen in der Erinnerungskultur. Eine Intervention*, München: C.H.Beck 2020

Assmann, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, München: C.H.Beck 2006

Assmann, Aleida, *Die Wiedererfindung der Nation*, München: C.H.Beck 2021

Bartlitz, Christine; Hochmuth, Hanno; Koltermann, Tom; Saß, Jakob; Stammnitz, Sara (Hrsg.), *Traum und Trauma. Die Besetzung und Räumung der Mainzer Straße 1990 in Ost-Berlin*, Berlin: Ch.Links Verlag 2020

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, Bd. VI, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, Bd. V, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991

Denschlag, Felix, *Vergangenheitsverhältnisse. Ein Korrektiv zum Paradigma des »kollektiven Gedächtnisses« mittels Walter Benjamins Erfahrungstheorie*. Bielefeld: Transcript 2017

Denschlag, Felix; Ferdinand, Jan; *Die Konvertierung der Vergangenheit*, in: Phase 2. Zeitschrift gegen die Realität, Herbst 2018, Nr. 56, Leipzig 2018, S. 45-47.

Diner, Dan, *Kreisläufe. Nationalsozialismus und Gedächtnis*, Berlin: Berlin Verlag 1995

Dölling, Birger, *Strafvollzug zwischen Wende und Wiedervereinigung*, Ch.Links Verlag 2009

Ebbrecht, Tobias, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis: Filmische Narrationen des Holocaust*, Bielefeld: Transcript Verlag 2011

Ebbrecht, Tobias; Hoffmann, Hilde; Schweinitz, Jörg (Hrsg.), *DDR Erinnern, Vergessen – Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*, Marburg: Schüren Verlag 2009

Eibach, Joachim; Lottes, Günther, *Kompass der Geschichtswissenschaft*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002

Erll, Astrid, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskultur*, Stuttgart: J.B. Metzler 2005

Fischer, Henning; Fuhrmann, Uwe; König, Jana; Steffen, Elisabeth; Sträter, Till (Hrsg.), *Zwischen Ignoranz und Inszenierung. Die Bedeutung von Mythos und Geschichte für die Gegenwart der Nation*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2015

- Frietsch, Ute; Rogge, Jörg (Hrsg.), *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*, Bielefeld: Transcript Verlag 2013
- Fukuyama, Francis, *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?* München: Kindler 1992
- Goudin-Steinmann, Elisa; Hähnel-Mesnard, Carola (Hrsg.), *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989: Narrative kultureller Identität*, Berlin: Frank & Timme Verlag 2013
- Grafe, Frieda, *Wie Film Geschichte anders schreibt*, Berlin: Brinkmann und Bose Verlag 2004
- Gramsci, Antonio, *Gefängnishefte Bd.1*, Hamburg: Argument Verlag 2000
- Haffner, Sebastian, *Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914-1933*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2002
- Heise, Thomas, *Spuren. Eine Archäologie der realen Existenz*, Berlin: Vorwerk 8 2010
- Hobsbawn, Eric, *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003
- Hohenberger, Eva, *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin: Vorwerk 8 2003
- Hohenberger, Eva, *Die Wirklichkeit des Films*. Hildesheim: Georg Olms AG 1988
- Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith, *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin: Vorwerk 8 2003
- Huyssen, Andreas, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, London: Routledge 1995
- Klinge, Sebastian, *1989 und wir. Geschichtspolitik und Erinnerungskultur nach dem Mauerfall*. Bielefeld: Transcript Verlag 2015
- Kollmorgen, Raj; Koch, Frank Thomas; Dienel, Hans-Liudger, *Diskurse der deutschen Einheit*, Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011
- Konersmann, Ralf, *Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1991
- Korte, Helmut, *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001
- Koselleck, Reinhard, *Vergangene Zukunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003
- Koselleck, Reinhard, *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013
- Kowalczuk, Ilko-Sascha, *Endspiel. Die Revolution von 1989*, München: C.H.Beck 2015

- Kramer, Sven; Tode, Thomas (Hrsg.): *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*, Konstanz: Herbert von Halem Verlag 2011
- Lehmann, René; Öchsner, Florian; Sebald, Gerd, *Formen und Funktionen sozialen Erinnerns*, Wiesbaden: Springer VS 2013
- Leyda, Jay, *Filme aus Filmen: Eine Studie über den Kompilationsfilm*, Berlin: Henschelverlag 1967
- Lierke, Lydia; Perinelli, Massimo (Hrsg.), *Erinnern stören: Der Mauerfall aus migrantischer und jüdischer Perspektive*. Berlin: Verbrecher Verlag 2020
- Marcowitz, Reiner (Hrsg.), *Ein ›neues‹ Deutschland? Eine deutsch-französische Bilanz 20 Jahre nach der Vereinigung*, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2010
- Moses, Stephan, *Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem*, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag 1994
- Muir, Edward; Ruggiero, Guido (Hrsg.), *Microhistory and the Lost Peoples of Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1991
- Müller, Heiner, *Mauser*, Berlin: Rotbuch Verlag 1997.
- Nichols, Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press 2010
- Nitschmann, Til; Vaßen, Florian, *Heiner Müllers Küstenlandschaften. Grenzen – Tod – Störung*, Bielefeld: Transcript 2021
- Rothöhler, Simon, *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*, Zürich: diaphanes 2011
- Sabrow, Martin; Siebeneichner, Thomas, Weiß, Peter Ulrich, *1989 – Eine Epochenzäsur?* Göttingen: Wallstein Verlag 2021
- Schulze, Winfried (Hrsg.), *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte. (Selbstzeugnisse der Neuzeit 2)*. Berlin: De Gruyter Akademie Forschung 1996
- Schwarte, Ludger, *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie*, Berlin: Transcript Verlag 2007
- Siebeck, Cornelia, »Inszenierung von Geschichte in der Berliner Republik«, in: WerkstattGeschichte, Ergebnisse Verlag, Hamburg 2002, S. 45-58.
- Stegmann, Julia, *Denn die Geschichten der Opfer sind das Wichtigste. Rassismus-kritische Analysen zu rechter Gewalt im deutschen Spiel- und Dokumentarfilm 1992–2012*, Göttingen: V&R unipress 2019
- Traverso, Enzo, *Linke Melancholie. Über die Stärke einer verborgenen Tradition*, Münster: Unrast Verlag 2019

White, Hayden V., *Metahistory – Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1991

Crivellari, Fabio; Kirchmann, Kay; Sandl, Marcus; Schlögl, Rudolf (Hrsg.), *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz: UVK 2004

Internetquellen (Auswahl)

Artikel

Sabrow, Martin, *Der vergessene »Dritte Weg«*, in: Aus Politik und Zeitgeschichte. DDR 1990, APuZ 11/2010, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/32883/der-vergessene-dritte-weg/>, 04.03.2010, 08.03.2023

Sabrow, Martin, *»1989« als Erzählung*, in: Aus Politik und Zeitgeschichte. Das Letzte Jahr der DDR, Nr. 35-37/2019, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/295464/1989-als-erzaehlung/>, 23.08.2019, 08.03.2023

Sabrow, Martin, *Mythos 1989. Rückblick auf ein historisches Jahr. Wem gehört die Friedliche Revolution?* In: Deutschlandarchiv, <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/300737/mythos-1989/>, 28.11.2019, 08.03.2023

Rezensionen

Keilholz, Sascha, *Material – Kritik*, <https://www.critic.de/film/material-1699/>, 14.05.2009, 14.08.2022

Peitz, Christiane, *Meine Familie, unsere Geschichte. »Heimat ist ein Raum aus Zeit« im Kino*, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/meine-familie-unsere-geschichte-4103617.html>, 26.09.2019, 08.03.2023

Rebhandl, Bert, *Neuer Film von Thomas Heise: Aus dem Dunkel der Vergangenheit*, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/epochenbild-thomas-heises-film-heimat-ist-ein-raum-aus-zeit-16404930.html>, 28.09.2019, 08.03.2023

Schenk, Ralf, *Von Brussig bis Brecht*, <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-underinnerung/39833/die-ddr-im-neuen-deutschen-film>, 12.03.2009, 14.08.2022

Seeßlen, Georg, *Kritik zu Heimat ist ein Raum aus Zeit*, <https://www.epd-film.de/filmkritiken/heimat-ist-ein-raum-aus-zeit>, 23.09.2019, 08.03.2023

Weißlbauer, Robert, *Im Kino: »Material« von Thomas Heise*, <https://www.tip-berlin.de/kino-stream/im-kino-material-von-thomas-heise/>, 14.05.2009, 14.08.2022

Interviews

Miessner, Robert, *»Wo ist vorne«? Thomas Heise über seinen Dokumentarfilm Material*, Interview mit Thomas Heise, <https://taz.de/!604971/>, 09.11.2009, 23.03.2022

Pilarczyk, Hannah, *»Ich gehöre weder im Osten noch im Westen richtig dazu«*, Interview mit Thomas Heise, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/thomas-heise-zu-heimat-ist-ein-raum-aus-zeit-und-ignorante-westdeutsche-a-1288564.html>, 01.10.2019, 31.10.2022

Suchsland, Rüdiger, »*Was ist der bessere Knast?*« *Der ostdeutsche Dokumentarfilmer Thomas Heise über irrwitzige Situationen und schlaflose Nächte im Herbst '89*, Interview mit Thomas Heise, <https://www.heise.de/tp/news/Was-ist-der-bessere-Knast-1997626.html>, 09.11.2009, 23.03.2022

Audio

Runow, Tanja, *Musik und Fragen zur Person. Der Filmemacher Thomas Heise im Gespräch*, Interview mit Thomas Heise, <https://www.deutschlandfunk.de/musik-und-fragen-zur-person-der-filmemacher-thomas-heise-100.html>, 09.02.2020, 14.08.2022, 00:08:13-00:08:30

Video

Filmexplorer switzerland: Interview mit Thomas Heise, https://www.youtube.com/watch?v=ZJG_m2LxWvo, 24.04.2019, 18.03.2022

Filmografie

Wozu denn über diese Leute einen Film? (1980)

R: Thomas Heise K: Dagmar Mundt. 16mm, s/w, 36 Min.

Volkspolizei – 1985 (1985)

R: Thomas Heise. K: Peter Badel. 16mm, s/w, 58 Min.

Eisenzeit (1991)

R: Thomas Heise. K: Karin Schöning. 16mm + 35mm, Farbe, 89 Min.

Stau – Jetzt geht's los (1992)

R: Thomas Heise. K: Sebastian Richter. 16mm, Farbe, 85 Min.

Neustadt (Stau – Der Stand der Dinge) (2000)

R: Thomas Heise. K: Peter Badel. Beta Digital / 35mm, Farbe, 90 Min.

Vaterland (2000)

R: Thomas Heise. K: Peter Badel, Jutta Tränkle, Thomas Heise, Peter Grätz. 35mm, Farbe, 102 Min.

Kinder. Wie die Zeit vergeht (2007)

R: Thomas Heise. K: Börres Weiffenbach. 16mm, s/w, 86 Min.

Material (2009)

R: Thomas Heise. K: Sebastian Richter, Peter Badel, Thomas Heise, Jutta Tränkle, Börres Weiffenbach. HDCAM/Digital Betacam sw/Farbe, 166 Min. (DVD, Edition Filmmuseum, Goethe-Institut und Dokumentarfilminitiative NW 2011)

Heimat ist ein Raum aus Zeit (2019)

R: Thomas Heise. K: Stefan Neuberger. DCP, s/w, 218 Min. (DVD, Edition Der Österreichische Film #329, Der Standard/Filmarchiv Austria 2020)

Abstract (Deutsch)

Wie kann Film Geschichte anders schreiben? Ausgehend von dieser (der deutschen Filmkritikerin Frieda Grafe entlehnten) Frage begeben sich in meiner Masterarbeit auf einen Streifzug durch das Spannungsfeld zwischen Erinnerung und Film. Im Fokus: zwei (jüngere) Arbeiten des deutschen Dokumentarfilmers Thomas Heise – *Material* (2009) & *Heimat ist ein Raum aus Zeit* (2019). Der eine: ein Film über die gesellschaftlichen Umbrüche in den Jahren 1989/90 in der DDR (»Friedliche Revolution«), auf Basis von »Materialresten« aus teils abgeschlossenen, teils abgebrochenen Projekten des Regisseurs. Der andere: eine dreieinhalbstündige Tour de Force durch die Geschichte Deutschlands im »kurzen 20. Jahrhunderts« (vom Ersten Weltkrieg bis zur Einheit), entlang von Texten und Fotografien aus dem Nachlass von Heises Familie. Was beide Filme miteinander verbindet: dass sie sich beide jeweils zu der Tatsache – und Herausforderung – verhalten, dass »die Dinge, die untergegangen sind, immer noch da sind.« (Thomas Heise) Ziel meiner Arbeit ist es, – erstens – Heises Filme in das (jüngere) deutsche »Erinnerungsgeschehen« um Wende und Wiedervereinigung einzuordnen, – und zweitens –, nachzuzeichnen, welche »anderen« – von den in Deutschland dominanten historischen Deutungs- und Erinnerungsmustern abweichenden – Möglichkeiten des Vergangenheitsbezugs darin sichtbar werden. Mein theoretisches Vokabular entlehne ich dabei einem Theorieansatz, dem im Feld der zeitgenössischen akademischen Auseinandersetzung mit Erinnerung und Gedächtnis eine eher marginale Position zukommt: der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins. »Der historische Materialist«, schreibt Benjamin in seiner Schrift *Über den Begriff der Geschichte*, »betrachtet es als seine Aufgabe, Geschichte gegen den Strich zu bürsten.« Thomas Heises Filme, so die leitende These meiner Arbeit, führen modellhaft vor, was eine solche historisch-materialistische Gegenlektüre in Bezug auf die in Deutschland hegemonialen Diskurse um Wende und Wiedervereinigung bedeuten – und leisten – kann.

Abstract (English)

How can film write history differently? Departing from this question (borrowed from the German film critic Frieda Grafe), I embark on a journey into the force field between memory and film in my master's thesis, focusing on two (more recent) works by German documentary filmmaker Thomas Heise: *Material* (2009) & *Heimat ist ein Raum aus Zeit* (2019). The first: a film about the social upheavals in the years 1989/90 in the GDR (»Peaceful Revolution«), based on ›material remnants‹ from partly completed, partly abandoned projects of Heise's. The second: a three-and-a-half-hour tour de force through the history of Germany in the »short 20th century« (from the First World War to »German Unity«), along texts and photographs from the director's family archive. What both films have in common: They both take a stance to the historical fact – and challenge – that »the things that have perished are still there«. (Thomas Heise) The aim of my thesis is – firstly – to sketch out the position of Heise's films within the context of the (recent) German ›memory activities‹ around the fall of the Berlin Wall and the German reunification, – and secondly – to trace which ›other‹ possibilities of relating to the past – deviating from the dominant patterns of historical interpretation and memory in Germany – become visible in them. I borrow my vocabulary from a theoretical approach that occupies a rather marginal position in the field of contemporary academic studies on memory and remembrance: the philosophy of history of Walter Benjamin's. »The historical materialist,« writes Benjamin in his *Theses on the Philosophy of History*, »regards it as his task to brush history against the grain.« Thomas Heise's films – to sum up the guiding thesis of this text –, exemplify what such a historical-materialist counter-reading can mean – and achieve – in relation to the hegemonic discourses surrounding the fall of the Berlin Wall and the reunification in Germany.