

**Anne Barnert (Hrsg.)**

# **Filme für die Zukunft**

**Die Staatliche Filmdokumentation  
am Filmarchiv der DDR**

**Neofelis Verlag**

# BUNDESSTIFTUNG AUFARBEITUNG



Gefördert mit Mitteln der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur.

## **Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch**

die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung  
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

sowie die FONTE Stiftung zur Förderung des  
geisteswissenschaftlichen Nachwuchses.



F O N T E

## **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2015 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

[www.neofelis-verlag.de](http://www.neofelis-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-012-6

ISBN (PDF): 978-3-95808-054-6

## Inhalt

*Anne Barnert*

Filme für die Zukunft. Einleitung ..... 7

### Phasen – Filmanalysen – Quellenkritik

*Anne Barnert*

Staatliche Filmdokumentation.

Geschichte und Idee einer Filmproduktion für die Zukunft ..... 29

1. SFD-Vorgeschichte (1942–1969) und Gründung  
unter Bernhard Musall (1970/1971) ..... 34

2. *Universale Dokumentation*  
unter Klaus-Detlef Bausdorf (1972–1977) ..... 57

3. *Berlin-Totale*  
unter Karl-Heinz Wegner (1978–1980) ..... 86

4. Dokumentation *Sozialistische Lebensweisen*  
unter Peter Glaß (1981–1985) ..... 108

5. Auflösung der Staatlichen Filmdokumentation  
(1984–1986) ..... 129

*Rolf Aurich*

Historische Quellen produzieren.

Eine deutsche Filmtradition ..... 159

*Matthias Braun*

Zensur in Kunst und Kultur der DDR ..... 193

*Axel Noack*

Jenseits der ‚zeitbedingten Vertraulichkeit‘?

Die Staatliche Filmdokumentation

und die *Sonderöffentlichkeit* Kirche ..... 225

## **Zeitzeugen – Erinnerungen**

<i>Thomas Heise – Regisseur</i>	
„Arbeit in Feindesland“. Interview .....	255
<i>Wolfgang Klauke – Ehemaliger Direktor des SFA</i>	
„Die SFD berührte Grenzen des Erlaubten“.	
Staatliche Filmdokumentation – Erinnerungen .....	279
<i>Monika Reck – Redakteurin</i>	
„Ich hatte am Sozialismus gerüttelt“. Briefe .....	287

## **Anhang**

Abkürzungs- und Siglenverzeichnis .....	302
SFD-Filmographie / Register .....	303
Mitarbeiter der Staatlichen Filmdokumentation 1970–1986 .....	319
SFD-Bibliographie (Aufsätze und Erwähnungen) .....	322
Abbildungsverzeichnis .....	325
Autorenverzeichnis .....	330

# Filme für die Zukunft

## Einleitung

Anne Barnert

Existenz und Auftrag der Staatlichen Filmdokumentation nehmen Bezug auf eine grundlegende DDR-Erfahrung, die schon oft erinnert und beschrieben worden, aber dennoch schwer zu fassen ist: dass es Lebensverhältnisse und Lebensbereiche gab, die jeder kannte und über die im Alltag jeder sprach, die aber kein Bestandteil der öffentlichen Kommunikation waren. Dieser Informationsverlust bis hin zur „Informationsleere“ der DDR-Medien bewirkte einerseits Gleichgültigkeit, Desinteresse, Hinwendung zu den westlichen Medien.<sup>1</sup> Andererseits forderte das Bruchstückhafte und Fragmentarische der öffentlichen Rede in der DDR ein Vermissten heraus, ein selbstständiges Ergänzen und Weiterdenken des Nicht-Gesagten und Nicht-Gezeigten – jenes bekannte „zwischen den Zeilen Lesen“.

Dass schon das bloße Kenntlich-Machen von Leerstellen in der öffentlichen Kommunikation politische Bedeutung entwickeln konnte, zeigen Protestformen im Alltag, die besonders in der späten DDR auftraten. So wurden nach dem Verbot des Stickers *Schwerter zu Pflugscharen* an seiner Statt ein kreisrundes weißes Stück Stoff oder ein Loch getragen. Nach dem Verbot der sowjetischen Zeitschrift *Sputnik* tauchten Wandzeitungen auf, die Gorbatschow mit überklebtem Mund zeigten. Der ehemalige Bürgerrechtler Roland Jahn

1 Ilko-Sascha Kowalczyk: *Endspiel. Die Revolution von 1989 in der DDR*. München: Beck 2009, S. 181. Vgl. auch Frank Bösch, der die Rolle der osteuropäischen Medien beim Umbruch 1989/1990 in der von ihnen zuvor geförderten „Entpolitisierung“ der Zuschauer sieht. Frank Bösch: *Mediengeschichte. Vom asiatischen Buchdruck zum Fernsehen*. Frankfurt am Main: Campus 2011, S. 197.

erinnert sich, aus Protest an einer 1. Mai-Kundgebung mit leerem Plakat teilgenommen zu haben.<sup>2</sup> Oder Kirchenzeitungen markierten Zensureingriffe mit weißen Flecken an den Stellen der zensierten Passagen.

Diese Beispiele weisen auf nonverbale Botschaften und Verhaltensweisen hin, mit denen öffentlich demonstriert werden konnte, dass ein Bewusstsein für das Verbotene bestehen blieb, dass es nicht vergessen und auch wieder wirksam werden würde. An ihrem jähen Auftauchen im Augenblick des Umbruchs 1989/1990 ist abzulesen, dass die unterdrückten Themen tatsächlich präsent geblieben waren – unzugänglich zwar, aber real genug, um unter den veränderten politischen Bedingungen wieder aufzutauchen. Diese von den politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen angetriebene Plötzlichkeit ist nicht vorstellbar ohne die Existenz von zuvor schon bestehenden Kommunikationsräumen, in denen sich das Unerwünschte und Tabuisierte eine jahrelange untergründige Wirksamkeit hatte erhalten können. Obwohl die Staatliche Filmdokumentation (SFD) am Filmarchiv der DDR weit davon entfernt war, ein Ort von Opposition und Dissidenz zu sein, stellte sie einen solchen Raum dar. Sie ist eine von vielen möglichen Antworten auf die Frage, ob und wie das Fehlen von ganzen Bereichen der DDR-Alltagsrealität in den Medien reflektiert und sichtbar gemacht worden ist.

Auftrag der Staatlichen Filmdokumentation war es, den sozialistischen Staat für nachfolgende Generationen zu dokumentieren. Als spätere Geschichtsquelle waren ihre Filme nicht für die Gegenwart gedacht, sondern die Zukunft sollte über die DDR informiert werden – umfassend und so vollständig wie möglich. Der Umstand, dass es für diesen Zweck nötig schien, eine eigene Filmproduktionsgruppe zu schaffen, zeigt, wie gering die dokumentarische Aussagekraft des DDR-Kino- und Fernsehfilms auch offiziell eingeschätzt wurde.

Die Zensur produzierte systematische Lücken in den Medien der DDR. Funktion der Staatlichen Filmdokumentation war es, diese von der Zensur verursachten „Lücken zu füllen“, so der verwendete Terminus. Das „Lückenfüllen“ ist gewiss der kulturpolitisch brisanteste Aspekt der Staatlichen Filmdokumentation, denn sie war damit die einzige Filmproduktionsgruppe des Landes, der es erlaubt

2 Roland Jahn: *Wir Angepassten. Überleben in der DDR*, unter Mitarbeit v. Dagmar Hovestädt. München: Piper 2014, S. 134–135.

war, die enge Bindung der DDR-Medien an die Vorgaben der SED-Informationspolitik zu lockern. Die grundsätzliche politische Übereinstimmung dieser Abteilung des Staatlichen Filmarchivs war dabei immer vorausgesetzt. Die SFD stellt das Beispiel für eine Konstruktion dar, an die sich die Versuche Einzelner heften konnten, Grenzen des in der DDR Sagbaren vorsichtig auszudehnen.

Die der Staatlichen Filmdokumentation gewährten Freiräume wurden durch die gegebenen Machtverhältnisse begrenzt: durch staatliche Kontrollinstanzen, durch das Ministerium für Staatssicherheit (MfS), durch soziale Kontrolle, durch Selbstkontrolle. Durch ihre Institutionalisierung am Staatlichen Filmarchiv der DDR blieb die Staatliche Filmdokumentation zudem nicht nur an das Macht- und Definitionsmonopol der SED gebunden, sondern sie verkörperte es auch zugleich. Filmdokumente im SFD-Filmbestand, die Formen der politischen Herrschaft in der DDR in ihrer verdeckten oder offenen Gewalt direkt zeigen würden, können daher nicht erwartet werden. Die Freiräume der Staatlichen Filmdokumentation waren vielmehr in einem der – für die 1970er und 1980er Jahre charakteristischen – Grau- und Zwischenbereiche angesiedelt.

Konzeptionen betonten immer wieder, die Tätigkeit der Staatlichen Filmdokumentation müsse „unter dem Aspekt ihrer zukunftsorientierenden Funktion gesehen werden“.<sup>3</sup> Der generelle Befund, „wie selbstverständlich im sozialistischen Zeitbegriff die Zukunft sich Gegenwart und Vergangenheit untertan zu machen vermochte“<sup>4</sup>, gilt auch hier: Da SFD-Filme nicht für die gegenwärtige Öffentlichkeit bestimmt waren, wurde der zukünftige Zuschauer zum Stellvertreter der Gegenwart. Auf ihn wurde verschoben, was in der Gegenwart nicht möglich war. Das heißt, solange es nicht gelang, drängende gesellschaftliche und politische Themen öffentlich auszusprechen, musste an ihre Stelle die Zukunft treten. Bis dahin hatte die Staatliche

3 SFD an Ruth Herlinghaus/Abt. Wissenschaft und Information/HV Film/MfK: *Information über Entwicklung, Aufgaben und bisherige Tätigkeit der Staatlichen Filmdokumentation beim Staatlichen Filmarchiv der DDR*, 17.06.1977, S.3. Bundesarchiv Berlin (BArch), DR 140/583.

4 Martin Sabrow: Zukunftspathos als Legitimationsressource. Zu Charakter und Wandel des Fortschrittsparadigmas in der DDR. In: Heinz-Gerhard Haupt/Jörg Requate/Maria Köhler-Baur (Hrsg.): *Aufbruch in die Zukunft. Die 1960er Jahre zwischen Planungseuphorie und kulturellem Wandel. DDR, ČSSR und Bundesrepublik Deutschland im internationalen Vergleich*. Weilerswist: Velbrück 2004, S. 165–184, hier S. 165.

Filmdokumentation dafür zu sorgen, dass die Filmmaterialien für die auf später verschobene, wahrhaftigere Selbstverständigung dann auch bereitstehen würden. Allerdings, der allgemeine Prozess der Verwissenschaftlichung, Verselbständigung und schließlich der Entleerung des Zukunfts- und Fortschritts Glaubens vollzog sich auch hier.<sup>5</sup> Am Ende musste die Staatliche Filmdokumentation aufgelöst werden, um nicht die Kontrolle über ihre Bestrebungen zu verlieren, mit den Filmen schon in der Gegenwart wirksam zu sein.

Die Staatliche Filmdokumentation produzierte „Filme für die Zukunft“. Ihrem Diskurs mit der Nachwelt, den sie dabei eröffnete, können so vielschichtige Motivationen entnommen werden wie der Wunsch, zukünftige Geschichtsbilder zu beeinflussen, der Wunsch zu bewahren oder auch der Wunsch zu vergessen. Gemeinsam ist den SFD-Filmen das Selbstverständnis, als bewusst geformte Überlieferungen *zukünftige Vergangenheit* zu sein. Schon bei Konzeption und Produktion mussten sie sich daher auf bestimmte Zukunftserwartungen festlegen. Fragen mussten beantwortet werden, die sich für andere Filme nicht stellten: Welche Erfahrungs- und Wissenshorizonte würden das zukünftige Interesse an den Filmen bestimmen? Welche der Informationen würden später relevant sein, welche vermisst werden? An welche Kenntnisse und Diskurse der Gegenwart würde die Zukunft anschließen wollen? Angesichts einer grundsätzlich offenen Zukunft sind Antworten auf solche Fragen außerhalb von Ideologie kaum möglich. Wird aber dennoch der Versuch unternommen, in der Zukunft ein festes Gegenüber festzulegen, wie dies die Staatliche Filmdokumentation tat, dann handeln solche Filme umso mehr von der Gegenwart: Weit mehr als jeder andere Filmemacher ihrer Zeit waren die SFD-Redakteure gezwungen, sich mit den Augen der Zukunft zu betrachten und sich aus der Distanz selbst zu reflektieren.

Die Staatliche Filmdokumentation überliefert die außergewöhnliche Perspektive eines imaginären Blicks aus der Zukunft auf sich selbst. An diesem ist ablesbar, was in der DDR der 1970er und 1980er Jahre über die Zukunft sicher zu wissen geglaubt wurde. Als Zukunftserwartungen können die Filme daher Hinweise geben auf zurückliegende Hoffnungen und Ängste, vergangene Motivationen,

5 Sabrow: Zukunftspathos als Legitimationsressource, S. 178–179.



Zwänge, Kompromisse, Entscheidungen. Den kaum zu übersehenen Möglichkeiten, diesen filmischen Spuren aus der Vergangenheit nachzugehen, will dieses Buch nicht vorgreifen. Vielmehr will es Material dazu an die Hand geben. Erstmals werden ausführlich und auf archivischer Grundlage Geschichte und Idee der Staatlichen Filmdokumentation vorgestellt. Zeitzeugen-Erinnerungen und fachwissenschaftliche Einordnungen bieten zudem erste Möglichkeiten der Kontextualisierung an.

Der Film *Bernt v. Kügelgen* (1971, R: Gerd Barz) sei vorangestellt als eine erste charakteristische Begegnung mit der Staatlichen Filmdokumentation. Was es bedeutet, „Gesprächspartner kommender Generationen“<sup>6</sup> zu sein, darüber war Bernt von Kügelgen sich sehr im Klaren, als er im September 1971 vor der Kamera der Staatlichen Filmdokumentation saß: Wie in einem Hörsaal, in dem er sich umblicken und in die Zukunft sprechen kann, wendet er sich hier an die Nachgeborenen: „[...] und für die, die diese Ausführungen später hören, sei erklärt [...]“. Bernt von Kügelgen, Chefredakteur der kulturpolitischen DDR-Wochenzeitschrift *Sonntag* (1957–1977), versucht in diesen Momenten nichts Geringeres als eine filmische Überwindung der Zeit. Um des zukünftigen Zuschauers willen unterbricht er sich gleich mehrmals im Film – etwa um das Care-Paket der Nachkriegsjahre oder den *Bitterfelder Weg* der SED-Kulturpolitik zu erklären. Er tut dies immer dann, wenn er glaubt, Wissen vorauszusetzen, das in der Zukunft nicht mehr gegeben sein wird. Ebenfalls an die Nachgeborenen gerichtet ist auch die ausführliche Rechtfertigung zu Beginn des Filmes, warum gerade sein eigenes, Bernt von Kügelgens Leben eine charakteristische Erzählung über Gründung und Aufbau der DDR sein könne.

Der Versuch, eine Kommunikationsbeziehung mit der Zukunft aufzubauen, wirkt sich in diesem Film sehr deutlich auf die Strukturen der Erzählung aus: als Unterbrechung, als Selbstreflexion, als Rechtfertigung. Ein zweites Beispiel aus der Staatlichen Filmdokumentation kann einen weiteren Aspekt verdeutlichen: Dokumentarfilme, die sich ausdrücklich als Botschaft an die Zukunft verstehen, müssen implizite Aussagen über die Beschaffenheit der von ihnen erwarteten

6 Michael Grüning: Ein Streifen für die Nachwelt. Filmarchiv-Mitarbeiter bei Prof. Hellberg. In: *Sächsisches Tageblatt*, 23.02.1976.

Zukunft treffen. Dem Film *Wochenmarkt in Pankow* (1973, R: Gerd Barz) liegt die Vermutung zugrunde, dass kommenden Generationen Kenntnis und Wissen über die Existenz von privatem Handel, von durch Nachfrage und Angebot regulierten, flexiblen Preisen fehlen werde. Der Film beruht auf der Erwartung, dass der Sozialismus in der DDR Bestand haben, in Kommunismus übergehen und alle Formen von Privatwirtschaft in Vergessenheit geraten lassen würde. Für einen Zuschauer in *dieser* Zukunft wäre *Wochenmarkt in Pankow* das grandiose Dokument einer inzwischen untergegangenen Welt geworden, deren letzte Relikte 1973 gerade noch so dokumentiert werden konnten.

Nun ist der Film das Produkt einer Fehlkalkulation geworden: Der hier dargestellte Tagesablauf eines Berliner Wochenmarkts kann dem heutigen Zuschauer kaum Ungewohntes zeigen. Es sind Auf- und Abbauten von Ständen zu sehen, dazwischen Marktgetriebe, Gespräche zwischen Käufern und Verkäufern, kurze Interviews. Die Überzeugung hat sich als irrig herausgestellt, dass ein privater Wochenmarkt in der Zukunft etwas Unbekanntes sein werde, das von Grund auf erklärt und gezeigt werden müsse. Gerade in solchen, nicht eingetroffenen Zukunftserwartungen können „Filme für die Zukunft“ wie dieser aber zu Quellen werden, denn sie eröffnen die Gelegenheit, sich an den vergangenen Zukunftsvorstellungen zu messen: Gleich, ob die nicht realisierten Möglichkeiten der Vergangenheit als belangloser Erinnerungsballast angesehen werden, als ermutigende Utopie oder bedrohliche Warnung – in jeder dieser Perspektiven sind Vorschläge für eine Selbstverständigung in der Gegenwart enthalten.

Filme, die eigens dafür hergestellt werden, ein Bild der Gegenwart an die Zukunft zu übermitteln, sind – so ist an beiden Beispielen zu sehen – zunächst nur zeitgebundene Vermutungen. Weder ist das Care-Paket in Vergessenheit geraten, noch ist der Wochenmarkt verschwunden. Als Annahmen über Fehlstellen in zukünftigen Wissensbeständen sind sie jedoch wertvolle Quellen für den Nachvollzug zeitgenössischer Denkweisen und Erfahrungswelten. Anderen Dokumenten ist dies oft nur schwer zu entnehmen. In besonderem Maße gilt dies für die DDR mit ihrer standardisierten, auf unabänderliche Sprechschemata festgelegten öffentlichen Kommunikation, in der das Gesagte stets im Zusammenhang mit dem Nicht-Gesagten stand, das Gezeigte mit dem Nicht-Gezeigten. Das für ein Verständnis

notwendige Zusatz- und Ergänzungswissen aus der DDR-Lebenswelt (zu der auch die westlichen Medien gehörten) wurde mehr oder weniger vorausgesetzt.

An diesem Punkt kommt die Besonderheit der Staatlichen Filmdokumentation zum Tragen, dass sie sich durch ihren Bestimmungszweck einer Selbstdokumentation des sozialistischen Staates für die Zukunft an die Stelle des zukünftigen Rezipienten versetzen musste. Und dabei wurde deutlich: Dem späteren Zuschauer, der die Lebenswelt der DDR-Gegenwart nicht mehr teilen konnte, würden die Kenntnisse aus den impliziten Bereichen der DDR-Kommunikation nicht mehr zur Verfügung stehen. Wollte die Staatliche Filmdokumentation ihre Nutzer erreichen, musste sie in ihren Filmen also versuchen, möglichst viel von diesem impliziten Wissen explizit zu machen.

Die Staatliche Filmdokumentation benutzte in ihren drei Hauptphasen – *Universale Dokumentation* (1972–1977), *Berlin-Totale* (1978–1980) und *Sozialistische Lebensweisen* (1981–1985) – dafür unterschiedliche Methoden und Vorgehensweisen. Verbindendes Element war der Begriff des *Filmdokuments*, mit dem man zugleich glaubte, ein neues dokumentarisches ‚Genre‘ zu begründen. Dessen Verständnis beruhte wesentlich auf dem Credo der Kunstlosigkeit. Autor von SFD-Filmdokumenten sollte einzig und allein *die Geschichte* sein. Die jeweiligen Umsetzungen dieses Programms zwischen 1970 und 1986 reichten von frühen Versuchen, mit der schieren Menge an aufgezeichneten Informationen auch *benusste Zufälligkeiten* zu dokumentieren, ‚nebenbei‘ verborgene Grundmuster und verschwiegene Wahrheiten zu erfassen. Der zweite Versuch setzte auf Systematik und die Arbeit an einem *Mosaik*. Hier sollte die Logik der Liste zur Vollständigkeit führen. Mit dem schwindenden Glauben, dass eine Wahrheit der Geschichte bereits an der Oberfläche der Dinge und Ereignisse sichtbar gemacht werden könne, setzte sich bei der Staatlichen Filmdokumentation schließlich der Filmautor durch. Die letzten Versuche, das SFD-Filmdokument zu erneuern, nähern sich dem wissenschaftlichen bzw. dem künstlerischen Dokumentarfilm an.

Zukunftsbezug und Archivkontext boten Schutz für eine „Geschichtsschreibung mit filmischen Mitteln“<sup>7</sup> jenseits der sonst unerlässlichen

7 Gisela Tammert/SFD-Schnittmeisterin an Konrad Naumann/Erster Sekretär der SED-Bezirksleitung Berlin, 15.10.1985, S. 2. BArch, DR 140/120.

„Parteilichkeit“. Das Argument zielte auf den Charakter der SFD-Filme als Materialsammlung: Erst spätere Generationen würden die Filmmaterialien in Kontexte versetzen, die dann eine „parteiliche“ Sichtweise mit einschlossen. Gedacht war an Verwendungen von SFD-Filmausschnitten in zukünftigen Kompilationsfilmen oder in Zusammenhängen späterer Bildung, Forschung und Propaganda. Für die Gegenwart konnte es damit bei Filmen bleiben, die sich als neutrales historisches Quellenmaterial zur DDR verstanden und die in dieser Hinsicht heute einmalig sind.

Wohin in der DDR-Gesellschaft gingen Filmemacher wie die der Staatlichen Filmdokumentation, wenn sie „Lücken“ in den DDR-Medien füllen sollten und dazu von den aktuellen Zensurvorgaben entlastet waren? Hier kann die Staatliche Filmdokumentation Aufschlüsse geben zu Fragen der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Macht- und Kommunikationsverhältnissen. „Lückenfüllen“ war zunächst ein Auftrag, den die Produktionsgruppe nur bedingt erfüllen konnte. Ihre Filme beruhten weniger auf genauen Informationen über unzugängliches Wissen als auf Mutmaßungen und Alltagserfahrung. Das heißt, nur *weil* die allgemeinen Wohnverhältnisse so schlecht waren und nur *weil* dies in den Medien nicht vorkam, entstanden Filme wie *Wohnungsprobleme 1982/83 – Dokument I* (1983, R: Gerd Barz) und *Wohnungsprobleme 1982/83. Dokument II. Gesperrter Wohnraum* (1982, R: Gerd Barz). Eben dieser Umstand macht sie zu einer wertvollen Quelle des DDR-Alltagswissens. Hier ist ablesbar, was trotz der lückenhaften Informationspolitik im Alltag gewusst und in den Medien vermisst werden konnte.

Artikulationen des impliziten, alltäglichen Wissens sollten des Weiteren nicht bereits auf der Ebene der Filmtitel oder angegebenen Themen gesucht werden. Entscheidend ist, dass sich die Staatliche Filmdokumentation als Materialsammlung verstand. Ihre Filmaufnahmen wurden aufgrund dieser Bestimmung weit weniger in dramaturgische Strukturen eingebettet als die Aufnahmen der für die Öffentlichkeit bestimmten Filme. Ohne Kommentar, Musik und andere rezeptionsleitende Mittel entstanden in den SFD-Filmen zwar einerseits Längen und Eintönigkeit. Andererseits haben sich in den Filmen damit auch „Fehler“ erhalten, die sie heute so interessant machen: flüchtige Beobachtungen am Rande, leise Nebensätze, falsche Sprachverwendungen, Intonationen, Abschweifungen der

Kamera, tonlose Zwischenschnitte etc. Auch die seltenen Montageschnitte erlauben eine recht große Einsicht in den ursprünglichen Zustand und Zusammenhang des Filmmaterials. All dies ist eine Anforderung an den späteren Zuschauer, sich je nach Interesse einen eigenen Film zu denken.

Insgesamt entstanden bei der SFD eine Vielzahl von biographischen Personendokumentationen (etwa die Hälfte des Bestandes) sowie Filmdokumentationen zu allgemeinen kulturellen, technischen, wirtschaftlichen, politischen, sozialen Erscheinungen und Vorgängen in der DDR – Themen, von denen die Filmemacher glaubten, sie seien charakteristisch und die Zukunft würde Bilder und Töne von ihnen benötigen. Dem allgemeinen Auftrag der SFD, eine systematische und vollständige Zukunftsdokumentation zu schaffen, waren stets drei Dimensionen zu entnehmen, die je unterschiedlich akzentuiert werden konnten: der Auftrag zu filmen, was 1) in den Produktionsplänen von DEFA-Kino und Fernsehen nicht vorkam, was 2) aus den gegenwärtigen Lebens- und Erfahrungswelten zu verschwinden drohte, was 3) in der Öffentlichkeit als unerwünscht bzw. als tabuisiert galt. Erst aus dem Ziel heraus, dem zukünftigen Zuschauer ein vollständiges Bild der DDR zu überliefern, ergab sich das Lückenfüllen. Es ist dieser Umstand, der die Staatliche Filmdokumentation davor bewahrte, mit einer einseitigen Fixierung auf das Fehlende die Themensetzungen der Zensur nur zu wiederholen und damit letztlich zu bestätigen.

Dennoch gibt es eine Reihe von Filmbeispielen, bei denen es der Staatlichen Filmdokumentation gelang, politische und gesellschaftliche Probleme direkt zu dokumentieren. Die Aufnahmen der Berliner Grenzbefestigungsanlagen in *Berlin-Milieu. Ackerstraße* (1973, R: Veronika Otten) gehören hierher. Auch Thomas Heises *Das Haus/1984* (1984), ein Film, der das routinierte, über den Einzelnen hinweggehende Funktionieren in der Verwaltung eines Berliner Stadtbezirksamtes zeigt: Sprache und Kommunikation erscheinen hier gegenüber den Strukturen ohnmächtig und ihrer kreativen Funktion entleert. Ausführlich filmte die Staatliche Filmdokumentation in einer Reihe von *Berlin-Totale*-Filmen den Verfall der alten Stadtmitte und den damit einhergehenden Geschichts- und Identitätsverlust, die Einsamkeit alter Menschen, die marode Wohn- und Industriesubstanz, die unterschiedlichen Lebensbedingungen in den sozialen

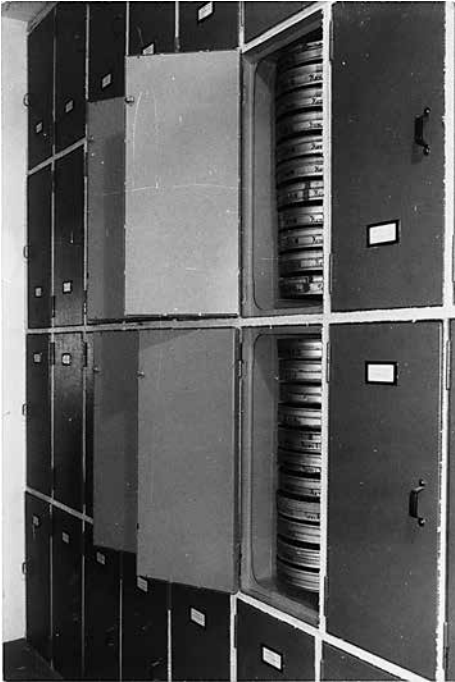


Abb. 1  
Filmrollen in geöffneten  
Magazinschränken des  
Staatlichen Filmarchivs  
der DDR.

Milieus. Hans Wintgen widmete sich 1985 dem so schwierigen, in der DDR kaum thematisierbaren Problem, wie es einer zukunftsorientierten Ideologie gelingen konnte, Sterben und alltäglichen Tod in ihr Weltbild zu integrieren. Solche Filme sind Kommunikationsversuche auf der Grenze des in der DDR gerade noch Sagbaren. Zugleich ist deutlich: Die Bedingungen und Zusammenhänge, in denen die Filme entstanden, sind kaum vergleichbar, ihre historisch-kritische Einordnung unabdingbar.

Bei der Beschäftigung mit den Filmen der Staatlichen Filmdokumentation fällt der charakteristische Zukunftsbezug immer wieder auf. Zeitgeschichtliche Theoriemodelle von Zeit haben eine solche Zukunftsbezogenheit als „wesentliches Ingredienz kommunistischer Herrschaftslegitimation“ beschrieben.<sup>8</sup> Erst die linear auf die Zukunft zu verlaufende, mit politischen und ideologischen

8 Sabrow: Zukunftspathos als Legitimationsressource, S.165. Vgl. allgemein Frank Bösch/Jürgen Danyel (Hrsg.): *Zeitgeschichte – Konzepte und Methoden*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.

Bedeutungen aufgeladene Zeit verlieh der Gegenwart Sinn und Perspektive. Über den Zusammenhang der DDR hinaus bezeichnet das lineare Zukunftskonzept zudem eine allgemeine Zugehörigkeit zum „Zeitregime der Moderne“<sup>9</sup>. Hier sind es besonders der Wandel im teleologischen Zeitverständnis, dessen zunehmende Brüchigkeit und die daran anknüpfenden „Heilungsversuche“, die eine Vergleichbarkeit der SFD mit internationalen Entwicklungen und Problemen ermöglichen.

Auch die zentrale Frage dieser Publikation, inwieweit das Verbergen von Informationen, ihre Unzugänglichkeit und Tabuisierung diesen überhaupt erst zur Wirksamkeit verhilft, steht im Zusammenhang mit Fragen, die nicht nur die DDR und nicht nur vergangene Fragestellungen betreffen. Gesellschaftlich und politisch bedeutsame Themen, so könnte als These formuliert werden, kehren umso stärker in die Dynamik von Ereignissen zurück, je mehr sie zuvor in die Bereiche des Unausgesprochenen und Verschwiegenen verdrängt wurden. „*Informationspolitik* als zeitgeschichtliches Forschungsfeld“ ist zuletzt von dem Fokus auf Propaganda- und Konfliktforschung abgerückt und hat sich mehr den sensiblen Daten selbst und den spezifischen Interessenlagen potentieller Nutzer zugewandt – auch hier ist von einer „politisch-ideologischen Sprengkraft des empirischen Materials“ im „dokumentarischen Unterbau“ von Gesellschaften gesprochen worden.<sup>10</sup> Obwohl dies gerade mit Blick auf repressive Gesellschaftsformen ein offensichtliches und oft erwähntes Phänomen darstellt,<sup>11</sup> ist es auf empirisch-historischer Ebene kaum untersucht worden. Ein Grund dafür ist sicher, dass damit letztlich Fragen der Latenz berührt werden.<sup>12</sup> Umso mehr gilt dies für Gesellschaften, die schon um

9 Aleida Assmann: *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. München: Hanser 2013.

10 Dominik Rigoll: Die Macht der Information. Politische Konflikte um sensible Akten im internationalen Vergleich. Einleitung. In: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* 10,1 (2013), Abschnitt 1. <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Rigoll-Einleitung-1-2013> (Zugriff am 19.03.2014).

11 Vgl. beispielsweise zum „Informationsprivileg“ als Machtfaktor Hannelore Offner / Klaus Schroeder (Hrsg.): *Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961–1989*. Berlin: Akademie 2000, S.17, 72.

12 Vgl. Lutz Ellrich / Harun Maye (Hrsg.): *Die Unsichtbarkeit des Politischen. Theorie und Geschichte medialer Latenz*. Bielefeld: Transcript 2009, S.7, 8; Elena Esposito: *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

ihrer Stabilität willen auf Nicht-Wissen als eine Basis der politischen Macht angewiesen sind und deshalb grundsätzlich nur Spuren hinterlassen. Eine der wenigen medialen Spuren, die auf die These einer „Wirksamkeit des Verborgenen“ hin gedeutet werden können, stellt die Staatliche Filmdokumentation am Filmarchiv der DDR dar.

Für das Verständnis der Filme aus der Staatlichen Filmdokumentation ist es daher unerlässlich, sich ihre mediale Form und Funktion als *Filmdokument* zu vergegenwärtigen. In der Geschichts- und Literaturwissenschaft bestehen Untersuchungen zu zukunftsgerichteten Erzählformen wie der Chronik oder der Sage, zu Annalen oder Autobiographien. Für die Filmwissenschaft existieren hingegen kaum Untersuchungen über Formen der historischen Selbstdokumentation „für Archivzwecke“. Dennoch hat man es hier mit einer eigenständigen Filmform zu tun, die archivwissenschaftlich als „willkürliche Überlieferung“ bzw. als „Traditionsquelle“ bezeichnet werden kann.<sup>13</sup> Für diese Filmform wird im vorliegenden Sammelband der Begriff *Filmdokument* verwandt.

Als Begriff selbst hat er noch keine eindeutige Klärung erfahren. Eva Hohenberger hat auf seine Herkunft aus der *Wochenschau* und aus Filmaufnahmen staatspolitischer Ereignisse verwiesen, die in Ergänzung zur schriftlichen Überlieferung lange Zeit einzig und allein als historische Quelle anerkannt waren – und damit *Filmdokumente* wurden.<sup>14</sup> Dementsprechend wird der Begriff heute vor allem dann verwendet, wenn eine Funktion von Film – Geschichte zu dokumentieren – beschrieben werden soll. An dem Umstand aber, dass diese Funktion inzwischen selbstverständlich jedem Film zugebilligt wird, ist sichtbar, dass der unbegrenzt ausgedehnte Begriff des Filmdokuments an Aussagekraft zu verlieren droht. Gerade deswegen ist es notwendig, zu einer Eingrenzung zu kommen.

Die Filme der Staatlichen Filmdokumentation können für eine solche, fester umrissene Definition des Filmdokuments Anregungen geben. Ausgangspunkt kann die beschriebene Zukunftsbezogenheit sein.

13 Eckart Henning: Einleitung. In: Friedrich Beck/Eckart Henning (Hrsg.): *Die archivalischen Quellen. Mit einer Einführung in die historischen Hilfswissenschaften*. Köln: Böhlau 2003, S. 1–6, hier S. 1.

14 Eva Hohenberger/Judith Keilbach: Die Gegenwart der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. In: Dies. (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Vorwerk 8 2003, S. 8–23, hier S. 9–11.





Abb. 2  
Staatliches Filmarchiv der DDR. Urkunde.

Nicht erst der Vorgang des Zuschauens wird dabei als Zeitpunkt angenommen, an dem sich die Qualität eines Films als Filmdokument einstellt. Dies soll bei bewusst als historische Quellen hergestellten Filmen schon lange vor der Rezeption eintreten – beginnend mit der gezielten, oft wissenschaftlich und repräsentativ verstandenen Auswahl von Sujets, sich fortsetzend mit der Umsetzung im deutlich *beobachtenden Modus* (Bill Nichols), bis hin zur Ablage und Erhaltung für einen auf später verschobenen Verwendungszweck. Das Ziel, Dokumentationen für spätere Zwecke zu schaffen, wirkt hier ausdrücklich auf Konzeption, Produktion und Distribution zurück. Zwei Faktoren einer Definition deuten sich damit an: zum einen der Ort, an dem die Filme zunächst auf unbestimmte Zeit funktionieren müssen – die Institution Archiv – und zum anderen die auf das Archiv einwirkende Geschichtspolitik. Das Filmdokument allgemein erfasst also sämtliche Formen einer bewussten filmischen Selbsterlieferung.<sup>15</sup> Nur vordergründig wird dies durch handelnde Subjekte realisiert: Diese treten hinter einer Methodik zurück, die auf Systematik, Repräsentativität und Selbstdistanzierung ausgerichtet ist. Die knappste Form einer Definition könnte also lauten: Filme werden zu Filmdokumenten, wenn sich in ihrer ästhetischen Struktur und in ihren ökonomischen, politischen und sozialen Bedingungen die Logik des Archivs niederschlägt.

<sup>15</sup> Ganz ähnlich wird der Begriff auch in pädagogisch-didaktischen Zusammenhängen benutzt, und zwar im Sinne von (Selbst)-Evaluation. Vgl. *Lexikon der Filmbe-griffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=suchen&tag=suchen&uid=1> (Zugriff am 25.03.2013).

## Beiträge und Dank

Die Publikation gibt einen Überblick über Inhalte, Formen und Funktionen des Filmdokuments, wie es von der Staatlichen Filmdokumentation verstanden wurde. Im einführenden Beitrag von Anne Barnert „Staatliche Filmdokumentation. Geschichte und Idee einer Filmproduktion für die Zukunft“ werden grundlegende Forschungsergebnisse zur Geschichte und Programmatik der SFD vorgestellt. Da es sich um eine erste Heranführung an die Filmgruppe handelt, liegt der Schwerpunkt auf einer institutionengeschichtlichen Perspektive, innerhalb der auch gesellschaftliche, politische und kulturelle Bedingungen am DDR-Filmarchiv aufgezeigt werden. Basisinformationen zur Staatlichen Filmdokumentation werden ausführlich nachlesbar. Eine Chronologie der drei Phasen zwischen 1970 und 1986 wird herausgearbeitet, Wandlungen und Brüche werden nachgezeichnet. Eine Vielzahl von Filmbeispielen veranschaulicht die Befunde.

Die Grundlage dieser Darstellung bilden Filmanalysen und Zeitzeugengespräche, private Unterlagen ehemaliger Mitarbeiter der Staatlichen Filmdokumentation sowie ausführliche Archivrecherchen. Die SFD-Filme sind am Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin) überliefert. Unterlagen der dem DDR-Filmarchiv übergeordneten Behörde Hauptverwaltung Film im Ministerium für Kultur sind Teil des Bestandes BArch, DR 1 im Bundesarchiv (Berlin). Für die Erforschung der Staatlichen Filmdokumentation ist der dortige Bestand *Staatliches Filmarchiv der DDR* (BArch, DR 140) besonders relevant. Außerdem wurden SED-Überlieferungen (SAPMO-BArch, DY 30) und einzelne Gegenüberlieferungen wie des Ministeriums des Innern (BArch, DO 1) herangezogen. Recherchen beim Beauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR (BStU) ermöglichten es schließlich, auch Einflüsse des Ministeriums für Staatssicherheit auf die SFD nachzuvollziehen.

Der Beitrag von Rolf Aurich, „Historische Quellen produzieren. Eine deutsche Filmtradition“, reflektiert eine übergreifende thematische Linie des Sammelbandes. In transnationalem Blickwinkel setzt er die Staatliche Filmdokumentation in Zusammenhang mit westdeutschen Diskussionen zum Quellenwert des Films wie auch zu den ähnlichen Einrichtungen des Instituts für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen (IWF) und der Westberliner Landesbildstelle.

Schon mit den nationalsozialistischen „Ewigkeitswerten“ und dem Filmarchiv der Persönlichkeiten 1942 bis 1944 entstanden erste Versuche, dem Filmdokument einen theoretischen Rahmen zu geben und das Medium Film für die gezielte Selbstdokumentation einer Zeit, einer Gesellschaft, eines Staates zu nutzen. Dass der erzählte Bogen dieser Entwicklungslinie mit den ersten deutschen Filmsammlungen in den 1920er Jahren beginnen kann und in der DDR mit der Staatlichen Filmdokumentation endet, zeigt, dass hier eine gesamtdeutsche Filmtradition bestand, die im Kalten Krieg zwar lose wurde, aber nicht abbriss.

Mit der Frage des Sammelbandes, ob und wie Film als historische Quelle für die Zukunft bewusst hergestellt werden kann, verbindet sich im Hinblick auf die DDR eine zweite Fragestellung: Welche Rolle spielte der Zukunftsbezug für die Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Machtverhältnissen? Die für die Zukunft gedachten Filme der Staatlichen Filmdokumentation sollten ein kulturpolitisches Korrektiv sein, das intern doch noch dokumentierte, was Film und Fernsehen nicht erlaubt war zu zeigen. Die Möglichkeiten und Grenzen eines solchen Versuchs, die Schwächen des DDR-Zensursystems noch innerhalb des Systems selbst auszugleichen, zeigt Matthias Braun auf. Von einer literaturwissenschaftlichen Perspektive ausgehend, stellt er in seinem Beitrag „Zensur in Kunst und Kultur der DDR“ die allgemeinen kulturpolitischen Bedingungen dar, unter denen Film in der DDR entstand. Offizielle und inoffizielle Strukturen von Zensur und Selbstzensur werden beschrieben wie auch die Einflechtung der Kontrolle in die Institutionen von Kunst und Kultur. Braun weist darauf hin, dass die bekannte Konzentration der DDR-Zensur auf das Wort sich mit einer Vorstellung von dessen „scheinbar visionärer Macht“ verknüpfte. Damit ist eben jenes Zukunftsdenken berührt, das auch für die Filmdokumente der Staatlichen Filmdokumentation von Bedeutung war.

Eine fachwissenschaftliche Probe aufs Exempel erfolgt durch den Kirchenhistoriker Axel Noack. In seinem Beitrag „Jenseits der ‚zeitbedingten Vertraulichkeit‘? Die Staatliche Filmdokumentation und die *Sonderöffentlichkeit* Kirche“<sup>16</sup> wird der Anspruch der SFD überprüft,

16 Der Begriff *Sonderöffentlichkeit* wurde in Rückgriff auf Stefan Wolles Formulierung gewählt, der von „mehreren Kommunikationskreisläufen“ gesprochen hat und insgesamt 7 Formen der DDR-Öffentlichkeit identifizierte – u. a. die „kirchliche

„Lücken“ im medialen Selbstbild der DDR zu füllen. Schließlich ist es bei diesem neuen Quellenbestand noch überhaupt nicht gewiss, ob das Programm des Lückenfüllens substantiell einlösbar war. Antworten darauf müssen die jeweiligen Fachwissenschaften geben, die zunächst oft zu klären haben, was in den Filmen zu sehen ist, wer unter welchen Umständen und in welchen Zusammenhängen spricht. Drei SFD-Filme zum Thema *Kirche* stellt Axel Noack in das Umfeld der DDR-Kirchengeschichte der 1980er Jahre. Noack kommt zu dem Ergebnis, dass keiner der drei Filme öffentlich gezeigt worden wäre. Er würdigt sie daher als seltene Quelle, schränkt aber ein, dass sie bei den „heißen Themen“ wie Ausreise und Bausoldaten eine offensichtlich nur erweiterte Freiheit zur Andeutung besaßen. Noack stellt vor allem die Notwendigkeit historischen Kontextwissens für die Rezeption dieser Filme heraus. Als Anregung für weitere Forschungen weist er auf Vergleichsmöglichkeiten mit schriftlichen Kirchenüberlieferungen hin, wie auch mit westdeutschen Medienberichten zum Thema. Ein Dokumentenanhang ermöglicht anhand eines Beispiels diese Arbeit des Vergleichens auch dem Leser.

Je nach Blickwinkel stellen sich in der Erinnerung der Zeitzeugen Geschichte, Idee und Bedeutung der Staatlichen Filmdokumentation unterschiedlich dar. Während der sechzehnjährigen Existenz der Filmgruppe trafen unterschiedliche Persönlichkeiten und Charaktere in verschiedenen Funktionen aufeinander. „Wer, wenn nicht wir“, lautete das Credo einiger SFD-Mitarbeiter.<sup>17</sup> Wieder andere sahen sie als Dienstleistung an oder unternahmen nur offiziell und inoffiziell abgesicherte Wagnisse. Einige nutzten sie, um anderswo nicht mögliche Filmvorhaben zu realisieren. Allen SFD-Mitarbeitern war aber bewusst, dass sie einen Dokumentationsauftrag hatten, der für andere Filmemacher in der DDR undenkbar war.

Wie der, von außen betrachtet, exotische Auftrag der Staatlichen Filmdokumentation im Alltag interpretiert und genutzt worden ist, veranschaulichen die drei Zeitzeugenberichte von Thomas Heise (Regisseur), Wolfgang Klaua (Direktor des DDR-Filmarchivs) und Monika Reck (SFD-Redakteurin).

Sonderöffentlichkeit“. Stefan Wölle: *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR. 1971–1989*. Bonn: bpb 1999, S. 135–136.

17 Gespräch Monika Reck mit der Autorin (11.11.2012).

Das Interview mit Thomas Heise in diesem Band zeigt, dass Unabhängigkeit auch davon abhing, inwieweit es gelang, die Erscheinungsweisen der Macht – beispielsweise auf der Ebene der Kommunikation – für sich zu nutzen. 1984 und 1985 arbeitete Thomas Heise zusammen mit dem Kameramann Peter Badel als freier Mitarbeiter für die Staatliche Filmdokumentation. Seit 1976 wurde er vom MfS in einem *Operativen Vorgang* bearbeitet, mit der Folge, dass seine Arbeiten die Öffentlichkeit nicht erreichten. Die Staatliche Filmdokumentation entsprach somit seinen ohnehin schon bestehenden Arbeitsbedingungen, die zur gezielten Arbeitsweise wurden: „Filme für die Zukunft“ – das ist bei Thomas Heise nicht unbedingt ein Nachteil oder eine Einschränkung, sondern verbindet sich mit dem Kalkül, der Zeitabstand werde die Qualität des Abgebildeten verändern. Mit dem Abstand, so die Erwartung, würden auch Strukturen sichtbar werden: Strukturen der Gewohnheit, der Kommunikation, der Macht.<sup>18</sup>

Wolfgang Klaue, von 1969 bis 1990 Direktor des 1955 gegründeten Staatlichen Filmarchivs der DDR, erinnert sich an die Staatliche Filmdokumentation aus der Perspektive des am Alltag der Filmgruppe nicht unmittelbar beteiligten Vorgesetzten. Wolfgang Klaue schildert, wie das „Schattendasein“ dieser Abteilung zugleich auch ein „ein hohes Maß an Selbständigkeit und Autonomie“ erlaubte. Mit der Staatlichen Filmdokumentation seien Spielräume „auf der Grenze des Erlaubten“ getestet worden. Bei seinem Blick auf die SFD ‚von oben‘ bleiben manche Aspekte auch unberücksichtigt. Nach Wolfgang Klaue scheiterte die Filmgruppe als Abteilung des Filmarchivs vor allem an sich selbst, an individuellem Unvermögen und Selbstzensur. Die systematische Zensur bleibt ebenso ausgeblendet wie die differenzierten, äußerst wirkungsvollen Eingriffe durch Staat, Partei und MfS. In der Aktenüberlieferung haben sie jedoch Spuren hinterlassen, die zudem zeigen, dass die Staatliche Filmdokumentation weniger durch Gegenbegriffe wie *geheim / öffentlich* oder *verboten / erlaubt* zu fassen ist als durch ihre bewusst vage gehaltene Position in einem Bereich dazwischen.

Monika Reck, Redakteurin der Staatlichen Filmdokumentation von 1978 bis 1984, ist in ihren Erinnerungen eine dichte und konzentrierte Beschreibung des Alltags in der SFD gelungen. Sie schildert ihren

18 Gespräch Thomas Heise mit der Autorin (30.08.2013).

Beginn während der *Berlin-Totale* unter Karl-Heinz Wegner, der sie damit beauftragte, am Konzept der Staatlichen Filmdokumentation und an der Form des Filmdokuments zu arbeiten. Es entstanden Monika Recks *Thesen zum Filmdokument*, die in der Phase *Sozialistische Lebensweisen* allerdings nicht mehr umgesetzt wurden. Monika Reck gibt ihre damaligen Überlegungen zu Problemen und Widersprüchen wieder, die ihr auffielen. Ihr eigener sozialdokumentarischer Ansatz als Redakteurin ist an Filmproduktionen wie *Hauswirtschaftspflege* (1981) oder *VEB ElektroKöle Berlin* (1984) sichtbar. Im Durchgang durch diese und andere Filme entsteht ein Bild der allgemeinen Entwicklung der SFD in diesen Jahren.

Ein Anhang zur Publikation gibt abschließend einen Überblick zu wichtigen Daten der Staatlichen Filmdokumentation. Für eine erste Orientierung ist vor allem die chronologische Filmographie nützlich. SFD-Filme – die ursprünglich überwiegend schwarz-weiß vorlagen, im 16mm-Format, zweistreifig Bild und Ton getrennt, nun aber großenteils digitalisiert sind – waren bislang nur vor Ort am Bundesarchiv-Filmarchiv vollständig recherchierbar. Für die Publikation sind die SFD-Titel nun weitgehend durch Filmsichtungen überprüft und mit anderen Quellen abgeglichen worden. Die SFD-Produktion ist dadurch erstmals mit korrigierten Redaktions-, Jahres- und Titelangaben nachschlagbar. Aufgenommen wurden zudem Tondokumente sowie Filme, die in bisherigen SFD-Verzeichnissen nicht enthalten sind. Dieses nun vorliegende Gesamtverzeichnis zur SFD-Filmproduktion wird im Anhang ergänzt durch eine Bibliographie sowie durch ein Verzeichnis der SFD-Mitarbeiter. Filmographie sowie Mitarbeiterliste wurden mit einer Registerfunktion versehen und erleichtern damit zusätzlich den Einstieg in das Thema.

Die vorliegende Publikation geht auf ein Forschungsprojekt des Instituts für Zeitgeschichte (Berlin) in den Jahren 2012/2013 zurück. In Kooperation mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und mit Unterstützung der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur konnte ein Großteil der SFD-Filme restauriert, digitalisiert und der Nutzung zugänglich gemacht werden. Erste Forschungsergebnisse wurden im November 2013 während eines zweitägigen Kolloquiums des Instituts für Zeitgeschichte vorgestellt.<sup>19</sup> Dass nun zum

19 Kolloquiumstitel: *Offene Geheimnisse. Die Staatliche Filmdokumentation des DDR-Filmarchivs (1970–1986)*, Institut für Zeitgeschichte (Berlin), 14.11.2013–15.11.2013. Die

ersten Mal eine Gesamtansicht auf Geschichte und Konzeption der Staatlichen Filmdokumentation an die Hand gegeben werden kann, ist der großzügigen Förderung der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur zu verdanken und hier besonders Ulrich Mähler's frühem Interesse am SFD-Filmbestand. Hermann Wentker, Leiter der Forschungsabteilung Berlin des Instituts für Zeitgeschichte, möchte ich für seine stetige Unterstützung des Forschungsprojekts danken, ebenso dem Bundesarchiv als Kooperationspartner: Durch die Unterstützung von Karl Griep, Karin Kühn, Martina Werth-Mühl, Tim Storch und vieler weiterer Mitarbeiter im Bundesarchiv kann der Bestand Staatliche Filmdokumentation nun auf breiter Quellengrundlage vorgestellt werden. Für ihre große Geduld danke ich den Mitarbeitern des BStU, die meine Anfragen immer wieder recherchiert haben. Eine unverzichtbare Mitarbeiterin als wissenschaftliche Hilfskraft im Projekt war Sylvia Nagel, ihr sei an dieser Stelle besonders gedankt. Die Fritz Thyssen Stiftung förderte ein Vorprojekt, dessen Ergebnisse in den Band mit eingeflossen sind. Auch hierfür möchte ich mich an dieser Stelle bedanken. Ohne die Druckkostenzuschüsse der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften und der FONTE Stiftung zur Förderung des geisteswissenschaftlichen Nachwuchses hätte dieses Buch schließlich nicht gedruckt werden können.

Zu Dank verpflichtet bin ich nicht zuletzt einer großen Zahl von Zeitzeugen für ihre Gesprächsbereitschaft. Diese Gespräche gehörten zum eindrucklichsten Teil des Forschungsprojekts. Besonders hervorheben möchte ich Monika Reck, die mir für das Buch ihre umfangreichen Unterlagen und Fotografien zur Verfügung stellte. Angela Glaß gewährte mir Einsicht in den Nachlass ihres Mannes und schloss damit einige wichtige Lücken im Bestand des ehemaligen Staatlichen Filmarchivs. Dieter Harms und Martina Liebnitz möchte ich für ihre Bereitschaft danken, mir zu vielen Fragen Auskunft zu geben. Hans Wintgen und Thomas Heise verdanke ich Antworten wie auch neue Fragen.<sup>20</sup>

Beiträge in diesem Sammelband stellen großenteils erweiterte Fassungen der Vorträge dar.

20 Zeitzeugengespräche wurden geführt mit Peter Badel, Gerd Barz, Peter und Angela Glaß, Dieter Harms, Thomas Heise, Wolfgang Klaue, Peter Konlechner, Martina Liebnitz, Sybille Ploog, Monika Reck, Steffen Sebastian, Hans Wintgen.

Ursprünglich lag den Filmen der Staatlichen Filmdokumentation die Vorstellung einer linearen Geschichtsentwicklung zu Grunde. Sie gab damit Hoffnungen, Träume und Ängste einer Generation wieder, die glaubte, für uns Zukünftige die Welt verändern zu müssen. Nicht nur die Zäsur 1989/1990 hat diese Filme in eine andere, uns fremder werdende Welt versetzt. Die Auseinandersetzung mit der Staatlichen Filmdokumentation bedeutet daher die Konfrontation mit biographischen, gesellschaftlichen, politischen, auch ästhetischen Brüchen. Es ist die Begegnung mit einem Material, das hergestellt wurde, um heute wirksam zu sein, eine Begegnung mit etwas noch nicht Abgeschlossenem.