

INGA PROBST

## **„Social Turn“ vor der Wende? Helke Misselwitz‘ und Volker Koepps filmische Sozialdiagnosen**

Helke Misselwitz‘ Dokumentarfilm *Winter adé* (1988) und Volker Koepps siebenteilige Langzeitdokumentation des *Wittstock Zyklus* (1974-1997) sind bislang zumeist aus dem genderkritischen Blickwinkel des filmischen Frauenportraits analysiert worden. Diese Perspektive ausweitend, untersucht der vorliegende Artikel, inwiefern die Filme sozialdiagnostische Auskunft über Ungleichheit in der späten DDR geben. Diskutiert wird, ob diese Filme als Dokumente eines ‚Social Turns‘ geltend gemacht werden können, der sich schon vor dem großen Strukturwandel der 1990er-Jahre ankündigt.

### **A “social turn” before the “turn” of 1989? Social diagnoses in documentary films directed by Helke Misselwitz and Volker Koepp**

The article concerns Helke Misselwitz’s documentary film *Winter adé* (1988) and Volker Koepp’s documentary film series *Wittstock Zyklus* (1974-1997). These works have previously been analysed as examples of feminist documentary film-making, or as artistic manifestations of women’s everyday life and social inequalities in the GDR. This paper is an attempt to interpret these films in the context of the events of 1989 and to determine whether Misselwitz’s and Koepp’s works can be seen as documents of a “social turn” which had begun before the 1990s.

### **„Social Turn“ przed przełomem 1989 roku? Filmowe diagnozy społeczne Helke Misselwitz i Volkera Koeppa**

Film dokumentalny autorstwa Helke Misselwitz *Winter adé* (1988) oraz siedmioczęściowy, powstały na przestrzeni wielu lat filmowy reportaż Volkera Koeppa *Wittstock Zyklus* (1974-1997) były analizowane do tej pory najczęściej z perspektywy genderowej jako filmowe portrety kobiet. Artykuł stara się rozszerzyć tę perspektywę, stawiając pytanie o socjologiczną wymowę obu filmów dotyczącą kwestii nierówności społecznych

w późnej NRD. Towarzyszy temu refleksja nad tym, czy jako dokumenty wpisują się one w tzw. ‚social turn‘, zarysowującym się już przed przełomowym rokiem 1989, którego konsekwencją była ogromna przemiana struktur społecznych.

## Die Thematisierung des Sozialen: Alltag im DDR-Dokumentarfilm

Über die Reduzierung auf Trivialia wie *Filinchen-Knäckebrötchen* oder *Elsterglanz-Reinigungspaste* hinaus ist die DDR-Alltagskultur Bestandteil der soziologischen, museologischen, zeitgeschichtlichen, kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung (vgl. DOKUMENTATIONSZENTRUM ALLTAGSKULTUR DER DDR 1999; PLENZDORF / DAMMANN 2011). In der Literatur und in Spielfilmen wie *Good Bye, Lenin!* (2003) oder *Barbara* (2012) wurde der DDR-Alltag spätestens zu dem Zeitpunkt zur Retrospektive, nachdem er im Zuge der Wiedervereinigung endgültig als ‚untergegangen‘ markiert und der Erinnerung übergeben worden war (vgl. HENSEL 2002; RUSCH 2003). Daneben gibt es eine lange Reihe von Dokumentarfilmen (und Dokumentarfotoarbeiten), die vor 1989 entstanden und deren Intention zum Entstehungszeitpunkt war, den Arbeitsalltag im Hier und Jetzt zu dokumentieren. Rückblickend (wieder) angesehen, konservieren diese Filme ganz unmittelbar und direkt eingefangene Alltagsausschnitte, die oftmals fernab von jeglicher Propaganda Einblicke in eine ausdifferenzierte Gesellschaft erlauben. Markante Beispiele dafür sind die Filme von Helke Misselwitz, Volker Koepp, Petra Tschörtner (*Hinter den Fenstern*, 1984) oder Thomas Heise (*Imbiss Spezial*, 1989) und Dieter Schumann (*Flüstern & Schreien – Ein Rockreport*, 1988), die vor allem in den 1980er-Jahren unterschiedliche Perspektivierungen des alltäglichen Lebens und Arbeitens, v.a. aber des Persönlichen und Privaten bis hin zum Subkulturellen in der DDR zeigen.

Als „sozial verantwortliche[s] Genre“ (HOHENBERGER 2006:14) hat der Dokumentarfilm in der Regel eine andere Intention und oftmals auch eine andere Zielgruppe als kommerzielle Spielfilme, insofern er „einen Anspruch auf Aufklärung und Wissen über die real existierende Welt“ (HOHENBERGER 2006:20) erhebt. Dies gilt mit ihrer besonderen politischen Botschaft insbesondere für die Dokumentarfilmproduktion der DDR (vgl. JORDAN / SCHENK 2000). Obwohl die DEFA als staatliches Filmunternehmen der DDR eine penibel kontrollierte Kulturinstanz und direkt dem Ministerium für Kultur unterstellt war (vgl. ULLRICH 2009:92), gab es in den Jahrzehnten ihres Bestehens neben Zeiten rigider Zensurmaßnahmen und Einschränkungen immer wieder Phasen, in denen die bei der DEFA angestellten Regisseurinnen und Regisseure vergleichsweise unabhängig an ihren Projekten arbeiten konnten und die Filme dann auch

gezeigt wurden. Ausgehend vom Diktum, den Arbeitsalltag als Fundament des Sozialismus auch in den Künsten darzustellen und Menschen dabei primär als Teil des Staatskollektivs zu zeigen, hatten Dokumentarfilme den impliziten Auftrag, „die geplanten gesellschaftlichen Veränderungen, die eigenen Leistungen, die realen Fortschritte im Bild festzuhalten.“ (ULLRICH 2009:64) Spätestens seit den 1970er-Jahren rückten unabhängig von den staatlichen Auftragsarbeiten eigenständig entwickelte Filmprojekte in den Vordergrund, die auch problematische oder tabuisierte Themen und Entwicklungen aufgriffen. Dazu gehörten soziale Marginalisierung, Alkoholismus, Gewalt oder die immensen Umweltprobleme.<sup>1</sup>

Die auf diese Weise entstandenen Dokumentationen des Alltags gewähren tiefe Einblicke in die soziale Wirklichkeit der DDR: Sie zeigen Menschen an ihrem Arbeitsplatz, lassen diese mitunter freimütig berichten, dass sie mit bestimmten Abläufen oder den schlechten Produktionsbedingungen unzufrieden sind, zeigen, wie die Menschen mit Mangelwirtschaft und veralteten Maschinen, aber auch mit der auf vielen Ebenen dysfunktionalen Lebenswelt außerhalb des Arbeitsplatzes umgehen. Wie lebt es sich als leitender Ingenieur, als Brigadeleiterin, alleinerziehende Mutter oder Kohlehändlerin? Wie gestaltet sich das zwischenmenschliche Miteinander? Gibt es allen gleichmachenden Strategien von staatlicher Seite zum Trotz nicht doch soziale Ungleichheit? Weiterhin ermöglichen die Dokumentarfilme aufschlussreiche Einblicke in die inneren Lebenswelten ihrer Protagonistinnen und Protagonisten: Wie gestalten sie ihre Wochenenden? Wie versuchen sie, sich mit bestimmten Gewohnheiten oder Hobbies von der gemeinschaftlich durchorganisierten Freizeit im Kleingarten oder Verein abzusetzen? Was denken und fühlen sie als Individuum? Wie gehen sie mit Partnerschaft um? Was denken sie über Geschlechtergerechtigkeit, die Unterschiede zwischen Stadt- und Landleben? Und wie sind Konflikte und Krisen zu lösen, die in der Staatsideologie eigentlich längst als ‚überwunden‘ und damit nicht mehr vorhanden galten (Prostitution, Gewalt, Drogenmissbrauch und Marginalisierung sozial Schwacher)?

Wie im Folgenden mit Bezug auf zwei einschlägige Beispiele der DEFA-Dokumentarfilmproduktion gezeigt werden soll, lassen sich aus Dokumentarfilmen Sozialstrukturen der DDR ablesen, die teilweise im starken Gegensatz zur theoretisch angestrebten klassenlosen Gesellschaft des real existierenden

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu bspw. *Eisenbahnerfamilie* von Karl Heinz Mundt (1984), *Erinnerung an eine Landschaft* von Kurt Tetzlaff (1984) oder Roland Steiners *Jugendwerkhof* aus dem Jahr 1982, der nach der ersten Aufführung sofort verboten wurde.

Sozialismus stehen – nicht nur, weil sie die Dysfunktionalität des Staates zeigen, sondern weil soziale Missstände, gesellschaftliche Exklusion und Schichtenbildung ins Licht gerückt werden: Es geht um Helke Misselwitz' *Winter adé* (1988), in dem Frauen-Portraits vor dem Hintergrund einer Reise durch die DDR erzählt werden, und um Beispiele aus Volker Koepps siebenteiliger Langzeitdokumentation des *Wittstock-Zyklus* (1974-1997), in der der Regisseur anhand einiger Näherinnen die Geschichte eines Bekleidungswerkes erzählt.

Misselwitz' und Koepps Filme sind neben einer historisierenden Einbettung in die DEFA-Filmgeschichte (vgl. STEINGRÖVER 2014; ZIMMERMANN 1995) insbesondere aus dem feministisch-genderkritischen Blickwinkel der thematisierten Frauengeschichte(n) analysiert worden (vgl. ULLRICH 2009; CREECH 2007). Das gilt sowohl mit Bezug auf den Filminhalt als auch auf die Produktionsebene, denn in der Filmbranche und insbesondere innerhalb des Dokumentargenres gelten Regisseurinnen als unterrepräsentiert, in der DDR wie in der BRD. Ganz gleich, ob man diese Filme katalogisieren und sie der Großkategorie ‚Frauen-‘ oder ‚feministischer Film‘ zuordnen will (vgl. STÖCKL 2014:353), soll mit dieser Titulierung über die bloße Unterrepräsentanz von Regisseurinnen hinaus darauf aufmerksam gemacht werden, dass das Kino Frauen nicht „ausschließlich aus männlicher Sicht ins Bild“ (STÖCKL 2014:354) zu setzen hat, sondern durch „mehr weibliche Geschichten und weibliche Perspektiven“ (STÖCKL 2014:353) zu bereichern sei. Dass eine solche Zuordnung umgekehrt zu einer Festlegung auf „sogenannte weibliche Themen“ (ebd.: 356) geführt habe und ein männliches Publikum davon ausgehen könne, solche Filme seien von einem „vermeintlich weiblich-sensiblen Stil“ (ebd.) bestimmt oder bloße ‚Betroffenheitsfilme‘, soll hier nurmehr erwähnt und muss an anderer Stelle kritisch befragt werden. ‚Betroffenheit‘ wecken weder die Portraitierten aus *Winter adé* noch Koepps Wittstock-Frauen – zumindest nicht im Sinne einer Opfer-Betroffenheit. Eher ist es eine teilnehmende Betroffenheit als Zeichen der Achtung gegenüber den Frauen, die erzählen, was sich nicht immer leicht erzählen lässt und was sie vielleicht auch noch nie in Worte zu fassen wagten.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die Beschäftigung mit diesen Filmen kein wissenschaftliches Desiderat mehr darstellt. Die bereits vorliegende Forschung kann jedoch ausgeweitet und um einen theoretischen Ansatz ergänzt werden, indem im Rahmen dieses Beitrages exemplarisch genauer auf die Thematisierung der sozialen Gefüge oder präziser: der in den Filmen erzählten sozialen Ungleichheit eingegangen wird. Denn *Winter adé* und Koepps Wittstock-Projekt beleuchten trotz der Fokussierung auf die persönlichen Geschichten der Arbeiterinnen unterschiedliche Sozialmilieus (vgl. HOFMANN

2010). Die Filme zeigen diese Menschen in verschiedenen Phasen ihres Lebens, die immer auch verschiedene soziale (Krisen-)Situationen sind. Alles spielt sich vor dem Hintergrund eines erodierenden Staates ab, dessen endgültige Auflösung bei Misselwitz an einigen Stellen zumindest angedeutet wird oder unausgesprochen im Raum steht. Damit spielt auch die Zäsur von 1989 eine wichtige Rolle sowie die damit verbundene Frage, welche Bedeutung dieser Einschnitt für die Filme hat, die in der Vor-Wendezeit entstanden: Als ‚(W)Ende‘, das allein schon durch den Titel von Misselwitz' Film, durch das Adé, die Verabschiedung (vom Winter, der kalten, starren Zeit) aufgerufen wird? Oder als existentielle gesellschaftliche und ökonomische Kursänderung einer harten ‚Kehrtwende‘, die eher bei Koepp eine Rolle spielt? Seine Wittstock-Langzeitbeobachtung, die von den 1970er-Jahren über das von ihm als Filmemacher nicht in das Filmprojekt einkalkulierte Ende der DDR hinaus bis in die 1990er-Jahre reicht, stellt nämlich auch eine Langzeitbeobachtung des Strukturwandels einer Region dar, eines Strukturwandels, der anhand von Einzelbeispielen dokumentiert wird, und zwar anhand der Sozial-Biographien der portraitierten Näherinnen.

Stehen die Filme damit im Zeichen des 2008 von Elke Brüns ausgerufenen ‚Social Turns‘, unter dem die Literaturwissenschaftlerin eine ‚soziale Wende‘ oder besser: eine ‚Wieder-Hinwendung‘ zum „Soziale[n] als Bezugssystem nicht nur der Literatur, sondern auch der Literatur- und Kulturwissenschaften“ (BRÜNS 2008:16) versteht? Angesichts eines zuvorderst in den wohlhabenden europäischen Gesellschaften beobachtbaren Auseinanderdriftens von Arm und Reich, eines Abbaus des Sozial- und Wohlfahrtsstaates und einer seit der Wiedervereinigung und der Agenda 2010 zunehmenden prekären Arbeitswelt sei es erforderlich, die künstlerische Bearbeitung dieses Themas nicht nur wieder verstärkt zu fokussieren, sondern das soziale Paradigma zu einer festen kulturwissenschaftlichen Kategorie zu machen. Es geht nicht nur darum zu untersuchen, wie Literatur, Film und Kunst produktiv auf den sozialen Paradigmenwandel reagieren, sondern auch mitzuverfolgen, welchen Einfluss als wieder verstärkt politisierte Institution oder gesellschaftliche Intervention sie nehmen können (vgl. auch STIEMER / BÜKER / MARTINEZ 2017). Ob *Winter adé* und die Wittstock-Filme frühe Beispiele eines solchen ‚Social Turns‘ sind, kann im Folgenden nicht umfassend beantwortet, aber skizziert werden.

## **Eine Reise durch die sozialen Schichten der klassenlosen DDR-Gesellschaft: *Winter adé***

Alle haben viel zu tun. Hiltrud ist stellvertretende Direktorin der HO-Werbung in Berlin, die alte Frau Schaller leitet eine Tanzschule, Erika ein Kinderheim und Christine Schiele ist Hilfsarbeiterin in einer Brikettfabrik, während die Frauen der Sassnitzer Fischfabrik lieber auf einem Fischtrawler mitfahren würden, als tagtäglich Konservendosen zu befüllen. In *Winter adé* kommen Frauen zur Sprache, die eine differenzierte, vielschichtige und sehr weibliche DDR-Gesellschaft repräsentieren: Fabrikarbeiterinnen, (un-)gelernte Zu- und Vor-Arbeiterinnen, höhere Angestellte, Ökonominnen, Erzieherinnen, Schülerinnen und Schulschwänzerinnen. Die Arbeit im sozialistischen Staat ist jedoch nicht der Hauptgegenstand von Misselwitz' Dokumentarfilm. Vielmehr geht er von der ebenso profan anmutenden wie überzeitlichen Frage aus, wie das Leben lebenswert gestaltet und individuelle Lebensentwürfe und -träume verwirklicht werden können. In unterschiedlich langen Portraits und Interview-Sequenzen konfrontiert Misselwitz die Frauen mit Fragen wie diesen: „Wie beurteilen Sie Ihre gegenwärtige Lebenssituation?“, „Was würden Sie gerne ändern?“, „Haben Sie Träume?“ Ausgehend von diesen Impulsen erzählt jede Sprecherin aus ihrem Leben, berichtet von ihrem Alltag oder ihren Wunschvorstellungen, lässt unterschiedliche Lebensabschnitte Revue passieren oder sinniert, wie ihr Leben hätte anders oder besser verlaufen können.

Was die Perspektivierung und Sprecherinnenposition des Films angeht, ist vor allem die Positionierung der Regisseurin selbst erwähnenswert: Helke Misselwitz bezieht sich in das Panorama der Frauenbiographien und damit in die Rahmung des gesamten Filmnarrativs ein, indem sie Teile ihrer eigenen Geschichte in die Filmerzählung integriert. Dies geschieht gleich zu Beginn von *Winter adé*, wenn sie erklärt, dass sie als Ausgangspunkt des Films einen Bahnübergang bei Zwickau ausgewählt habe, weil sie dort im Krankenwagen auf dem Weg zum Krankenhaus geboren worden sei (vgl. MISSELWITZ 1988:00:00:09-00:00:56). Damit beabsichtigt die Regisseurin, sich als Person nicht aus dem weiblichen Narrativ herauszunehmen und keine außenstehende Beobachterin, sondern selbst Teil der erzählten Lebensläufe und -passagen zu sein.

In *Winter adé* gelingt es der Regisseurin, auf eine zurückgenommene, reduzierte und unspektakuläre Weise, die einzelnen Frauen sprechen zu lassen und ihre Individualität zu betonen, wodurch auch die Zuschauerinnen und Zuschauer den Eindruck gewinnen können, diese Personen tatsächlich ‚kennenzulernen‘ – mal intensiver und intimer, mal diskreter und mit mehr Abstand. Diese Art der

Insenzierung führt dazu, dass die Einzelfiguren nicht in die erwünschte gesellschaftliche Kollektivperspektive gepresst, sondern so eigenständig wie möglich gezeigt werden, womit jedwede dogmatisch oktroyierte Schematik verloren geht.<sup>2</sup> Misselwitz‘ Film wurde in Schwarz-Weiß gedreht und arbeitet überaus sparsam mit wechselnden Einstellungen und Szenen. Dominant sind lange Einstellungen, die im Standbild z. T. so lange die Protagonistinnen fokussieren, dass fotografische Portraits zu entstehen scheinen (vgl. HORN 2007:83). In diesen Momenten, in denen die Protagonistinnen in einem statisch gesetzten Mittelpunkt stehen und, ohne sich zu äußern, ‚abgefilmt‘ werden, ähnelt das Filmeinem Foto-Portrait, das an August Sanders Portraitfotografien erinnert sowie die DDR-eigene Fototradition wie bspw. Helga Paris‘ Frauenportraits aufruft (vgl. STEINGRÖVER 2014:166-167).<sup>3</sup>

*Winter adé* reiht die Portraits der verschiedenen Frauen jedoch nicht einfach aneinander. Stattdessen hat der Film eine doppelte Episodenstruktur. Sie ist so angelegt, dass auf der Personenebene von einer der erzählenden Frauenfiguren auf eine andere fokussiert wird. Parallel bzw. alternierend wird im Film aber auch eine Reise vom Süden der DDR bis in den Norden nach Rügen nachvollzogen. Den Intervieweinstellungen, die auf verschiedenen Reisesstationen oder gleich unterwegs gemacht werden, wird dadurch eine gewisse Dynamik entgegengesetzt. Sie entsteht dann, wenn bspw. Zugfahrten oder die Überfahrt zur Insel Rügen gedreht und die unmittelbare Fortbewegung gezeigt wird. Neben Durchfahrten, Einfahrten (in Bahnhöfe bspw.) und vorbeiziehenden Landschaften (vgl. HORN 2007:83-91) fallen zahlreiche Einstellungen auf, die symbolhafte Reiseattribute oder -begleiter fokussieren und das Unterwegs-Sein oder sogar den (Lebens-)Weg, den ein Mensch zurücklegt, repräsentieren. Dazu gehören Schienen, Straßen, die Heckwellen der Rügen-Fähre.

---

<sup>2</sup> *Winter adé* ist vor diesem Hintergrund auch als Zeugnis autobiographischen Sprechens oder Dokumentierens des Biographischen interpretierbar und gleicht darin der Protokoll-Literatur Maxie Wanders aus den 1970er-Jahren (vgl. ULLRICH 2009:68), die ebenfalls aus der Idee heraus entstand, direkt und ungefiltert ‚normale‘ Menschen zu Wort kommen zu lassen und dabei nicht nur den offiziellen gesellschaftlichen Standpunkt zu bestätigen, sondern primär das Private und Individuelle der portraitierten Personen zu betonen.

<sup>3</sup> Das mediale Zusammenspiel von Film- und Foto-Dokument wird auch in Misselwitz‘ ‚Fotofilm‘ *Aktfotografie – z. B. Gundula Schulze* (1983) thematisiert (vgl. STEINGRÖVER 2014:166).

Helke Misselwitz' *Winter adé* hatte im Herbst 1988 Premiere, und schon Ende des folgenden Jahres sollte es die DDR nicht mehr geben. Gerade mit dem Wissen um die kommenden Monate, in denen sich die bereits stark erodierte DDR gänzlich auflösen wird, erweckt der Film den Anschein eines vorweggenommenen Abgesangs auf die DDR, womit schließlich auch der Titel eine gewisse Doppeldeutigkeit transportiert.<sup>4</sup> Mit Bezug auf die eingangs gestellte Frage nach einem in *Winter adé* erzählten ‚Social Turn‘ ist es hier interessant zu erörtern, ob dieser Film bereits vor dem mit der Wende einsetzenden großen Strukturwandel eine ‚Wende‘ hin zum Sozialen vollzieht: die DDR-Gesellschaft nämlich so zu zeigen, wie sie ist, ausdifferenziert, aber keineswegs frei von sozialen Problemen. Obwohl der Film die weiblichen Lebensentwürfe in den Mittelpunkt setzt, erzählt er mit den Lebens- und Alltagsgeschichten auch eine soziale Geschichte der DDR kurz vor dem Wendejahr.

### **Sozialreportagen aus der Provinz: *Neues in Wittstock* und *Wittstock, Wittstock***

Mit Blick auf Volker Koepp, der über mehr als zwanzig Jahre hinweg das Arbeitsleben verschiedener Textilarbeiterinnen in der Wittstock-Filmreihe verfolgt hat, stellt sich hingegen die Frage, wie stark der Strukturwandel vor allem in den ländlichen Regionen Ostdeutschlands auf die mentale Einstellung sowie die Einschätzung der Lebenssituation der Beteiligten vor und nach 1989 wirkte – und wie ein Film, ohne ursprünglich diese Intention zu haben, diesen Mentalitätswandel nachverfolgt.

Als Volker Koepp 1974 mit dem ersten der insgesamt sieben Teile seiner Wittstock-Langzeitdokumentation (1974-1997) begann, konnte er nicht ahnen, dass er mit den Einzelgeschichten der Textilfacharbeiterinnen Elsbeth, Renate und Edith ein gesamtes Berufsleben über das Ende der DDR hinaus erzählen und die Frauen aus Wittstock damit über 22 Jahre begleiten würde. Der erste Teil der insgesamt sieben Filme mit dem Titel *Mädchen in Wittstock* (es handelt sich um einen Kurzfilm von 19 Minuten) steht noch völlig im Gestus des Aufbau- und Aufbruchsgedankens und ist ganz im ‚Jetzt‘ der DDR der 1970er-Jahre verankert: Auf der ‚grünen Wiese‘ im ländlich geprägten Wittstock an der Dosse, Nordwestbrandenburg, wird ein Textilbetrieb aufgebaut, der besonders

---

<sup>4</sup> Der Titel rekuriert auf das 1835 von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben gedichtete Kinderlied *Winters Abschied*, das 1837 unter dem Titel *Winter, adé! Scheiden tut weh* (Fallersleben 1837:114) in einer Gedichtsammlung erschien.



viele Arbeiterinnen aus den umliegenden Dörfern anzieht. Trotz der im Film mitgelieferten, allgemein gehaltenen Selbstvergewisserung, dass es mit dem Aufbau des Werkes vorangeht mit der sozialistischen Produktion, stehen die individuellen Geschichten der jungen Näherinnen, die z. T. im dortigen Betrieb erst angelehrt werden, im Mittelpunkt aller Filme des Wittstock-Zyklus. Planerfüllung, kleinere Streitigkeiten, die Gewöhnung an den Arbeitsrhythmus im Schichtbetrieb, aber auch private Probleme (dazu gehört u. a. die Schwierigkeit, in der Provinz einen Partner zu finden oder ein ansprechendes Freizeitprogramm zu organisieren) dreier charakterlich völlig unterschiedlicher Frauen sind die Hauptthemen der Filme.

Anders als Misselwitz' rahmende Süd-Nord-Reise versucht Koepp seine ebenfalls in Schwarz-Weiß gedrehten Filme in einen größeren, explizit erörterten Kontext zu setzen, indem er in fast allen Teilen (zumeist gleich in den Anfangsszenen) die Geschichte der Kleinstadt und der Region in die Filmerzählung einbindet, inklusive einiger Kamerafahrten durch das beschauliche Wittstock. Dadurch entsteht auch ein Gegensatz zur funktionalen Textil-Produktionsstätte mit ihren dauernd ratternden Neben- und Hintergrundgeräuschen, die manchmal auch die O-Töne der Mitarbeiterinnen übertönen. Auch aufgrund der Tatsache, dass durch die sachliche Off-Stimme ein nüchterner Ton vorherrscht, entsteht ein Unterschied zur subjektiv-emphatischen, tastenden Atmosphäre von *Winter adé*.<sup>5</sup> So beginnt der zweite Teil der Reihe, *Wieder in Wittstock* (1976), mit folgendem Off-Kommentar:

Der Obertrikotagenbetrieb Ernst Lück in der märkischen Kleinstadt Wittstock: Das Werk ist im Aufbau. Schon jetzt arbeiten 2000 Mädchen und Frauen hier, die meisten sind um 20. Wir drehen nach einem Jahr unseren zweiten Film im Betrieb, wir sind wieder in Wittstock [Koepp 1976: 00:01; Kamerafahrt durch einen Teil des Betriebs, es sind Strickautomaten zu sehen, die von den Arbeiterinnen bedient werden – im Hintergrund laute Maschinengeräusche; Anm. I.P.].

Die Produktionsbedingungen und -hintergründe werden, auch unter Inbegriffnahme des ‚Wir‘, durch das gesamte Drehteam einbezogen wird, zum Teil

---

<sup>5</sup> Was indes nicht bedeutet, dass Koepp eine größere Distanz zu seinen Figuren einnehmen würde als Misselwitz: Ganz im Gegenteil entsteht allein durch den langen Zeitraum, über den die Frauen besucht werden, eine Art Bindung zwischen den Beteiligten, was man bspw. dann sehen kann, wenn die Gefilmten den Regisseur in einigen Szenen direkt ansprechen und damit einen Teil der ‚dokumentarischen Fiktion‘ unterlaufen. Diese Interaktion genauer zu untersuchen und herauszustellen, wie groß die Distanz des Filmemachers zu ‚seinem Gegenstand‘ besonders zum Ende der Filmreihe ist, stellt ein Forschungsdesiderat dar.

des Films gemacht und bilden den roten Faden der filmischen Gesamterzählung. Über einen Abstand von zwei bis drei Jahren entstehen bis 1984 vier weitere Kurzfilme. Zu diesem Anlass kehrt Koepp mit seinem Filmteam in die Wittstocker Fabrikation zurück und befragt immer wieder Edith, Elsbeth und Renate zu bestimmten Themen. Die Filme thematisieren den Arbeitsalltag, zeigen, in welcher Position die Frauen inzwischen arbeiten (Edith hat sich zur Obermeisterin hochgearbeitet) und ob die Pläne, zu denen sie sich in den vorherigen Teilen äußerten, mittlerweile verwirklicht wurden. Direkte Vergleiche werden dadurch erreicht, dass in die Filme in Form von Selbstzitate immer wieder Ausschnitte aus den vorangegangenen Episoden einmontiert werden und die Figuren zum Teil mit diesem Material direkt konfrontiert werden.

Nach einem größeren zeitlichen Sprung dreht Koepp 1990 den sechsten Teil, *Neues in Wittstock*, diesmal in Spielfilmlänge. Obgleich das Projekt 1984 mit *Leben in Wittstock* eigentlich beendet sein sollte und diese mit 1 Stunde 21 Minuten deutlich längere Episode als Zusammenfassung der Reihe gedacht war, setzte der Regisseur nach der Wende noch einmal neu an und kehrte ein weiteres Mal nach Wittstock zurück. Die Intention lag nun darin zu dokumentieren, wie die Hauptfiguren ‚von damals‘ die Umstrukturierungen erleben und wie es mit der Textilfertigung in Wittstock und damit auch ihrem Berufsleben im wiedervereinigten Deutschland weitergehen wird. Mit dem letzten Teil *Wittstock, Wittstock* (1996/1997, erneut in Spielfilmlänge) werden die Mitte der 1970er-Jahre begonnenen Arbeitsbiographien der drei Textilarbeiterinnen dann schließlich zu Ende erzählt. Damit stellt insbesondere dieser Film Koepps ein ursprünglich im Grunde gar nicht intendiertes Dokument des Strukturwandels der 1990er-Jahre dar. So können auch die Zuschauerinnen und Zuschauer mitverfolgen, wie der Betrieb, nachdem 1989/1990 noch einige Zeit weitergearbeitet wurde (diese Phase steht in *Neues in Wittstock* im Mittelpunkt), nun endgültig abgewickelt wird, woraufhin die meisten Frauen ihre Jobs verlieren. Auch Elsbeth, Renate und Edith, die, wie Koepp zeigt, mit den neuen Lebensumständen ganz unterschiedlich umgehen, orientieren sich um. Mit eindrücklichen Bildern, die doch nichts anderes zeigen als Halb- oder Nahaufnahmen der drei Frauen, die versuchen, ihren Gemütszustand in Worte zu fassen, zeigt Koepp existentielle Lebenskrisen. Dazu gehört auch eine schon früh einsetzende Selbstreflexion, weil alle Frauen bald anfangen, ihren Status innerhalb des Betriebs oder gleich des ganzen Arbeitssystems der DDR zu hinterfragen

und sich selbst dort einzuordnen. Dies erfolgt nicht im Modus einer Beschönigung, sondern durchaus selbstkritisch. Als bspw. Edith gefragt wird, ob sie noch an ihrem Betrieb hänge, antwortet sie, vorher gut überlegend:

Sicher. Ehm... Bin jetzt 20 Jahre im September ... Und irgendwie ist det‘ doch ein Teil vom Leben, ne, den man da verbracht hat. Man hängt eigentlich doch dran, obwohl man öfter gesagt hat, mein Gott, man haut ab oder man kündigt oder man geht generell weg, aber ... 20 Jahre ist doch ‘ne Zeit. (Pause) Aber man muss halt mit der Situation fertig werden, dass man halt eventuell doch zu den Arbeitskräften gehört, die dann halt nicht mehr beschäftigt werden können. Gewisser Funken Hoffnung ist immer noch, den hat eigentlich jeder Kollege, dass er nicht dran glauben muss, aber vom Prinzip her sagt jeder, mein Arbeitsplatz ist nicht mehr sicher. (KOEPP 1992: 00:16:05-00:17:00)

Dann fügt sie noch hinzu: „In einem Jahr kann es vielleicht schon wieder anders aussehen.“ (KOEPP 1992:00:17:26) Die ältere Kollegin Renate hingegen ist nicht so vorsichtig optimistisch wie Edith. Hörbar um Fassung ringend urteilt sie über ihre gegenwärtige Situation zu Beginn der 1990er-Jahre: „Ein bisschen deprimiert bin ich schon. Weil ich das einfach ... die 35 Jahre, die ich im Berufsleben stehe, hätte ich mir einfach nicht vorstellen können, dass das einfach mal so kommt.“ (KOEPP 1992:00:19:31) [...] „Dreißig Jahre für die Katz‘.“ (KOEPP 1992:00:20:20)

## Die filmischen Sozialdiagnosen von Misselwitz und Koepp

Helke Misselwitz‘ *Winter adé* und Volker Koepps Wittstock-Filmen kommt eine große Aussagekraft bezüglich des mentalen Zustandes der DDR-Gesellschaft am Ende der 1980er Jahre zu. Zugleich liefern die Filme Einblicke in die unteren Sozialmilieus des Landes (im Falle von Misselwitz‘ Film auch in die oberen Schichten), die selten das Bild einer ‚Diktatur des Proletariats‘ spiegeln, sondern einer immer noch vom modernen Muster der Klassengesellschaft geprägten DDR, der es nicht gelingt, soziale Ungleichheit aufzuheben oder zu mildern. Damit lassen sich beide Filmprojekte in den Kontext des von Elke Brüns diskutierten Paradigmas des ‚Social Turns‘ einordnen. Dies erfolgt auf einer ersten Ebene, indem sie gesellschaftliche Problematiken wie soziale Ungleichheit, Armut und Marginalisierung in den Mittelpunkt rücken und dadurch ‚sichtbar‘ machen. Es geht indes nicht allein um das bloße ‚Sichtbarmachen‘, sondern auf einer zweiten Ebene um den größeren soziohistorischen Kontext. In *Winter adé* wird angedeutet, dass soziale Ungleichheit schon lange vor den eigentlichen Strukturbrüchen nach 1989 ein Thema und so offenkundig integrativer

Bestandteil der Gesellschaft war, dass man es erst recht angesichts der Zerfallserscheinungen der DDR am Ende der 1980er-Jahre kaum noch leugnen konnte. Bei Koepp werden die unmittelbaren sozialen Folgen der Nachwendejahre sprichwörtlich als ‚soziale Wende‘ dokumentiert, weil er zu einer Zeit, in der es allein um die positive große Erzählung der ‚blühenden Landschaften‘ geht, negative Entwicklungen zur Diskussion stellt. Insbesondere innerhalb des Kulturbetriebs, der Literatur und ihrer Wissenschaft wurde der postsozialistische Wandel zu dieser Zeit weitestgehend vom Primat des Erinnerungs-Diskurses, des deutsch-deutschen-Literaturstreits (vgl. WITTEK 1997) oder einer popliterarischen, selbstbezüglichen Party-Stimmung überlagert (vgl. PROBST 2016:64-65), in der die Stimmen, die Koepp und Misselwitz sammeln, in den Bereich des Subalternen verschoben wurden.

Um noch einmal auf *Winter adé* zurückzukommen, ist festzuhalten, dass dieser Film eine kritische Intervention darstellt, ohne dass dieses Eingreifen explizit artikuliert würde – weder von Seiten der Regisseurin noch durch die Befragten. Diese berichten freiwillig, ohne dass sie explizit dazu aufgefordert werden, von ihrem schwierigen Leben in der DDR. Es geht um ihre Lebensrealität, nicht um deren politische Beurteilung. Die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse ‚laufen‘ im Hintergrund permanent mit, implizit als Subtexte in den Interviewpassagen und deutlich ‚sichtbar‘ bei den gezeigten Zugfahrten, Landschaften, abgewirtschafteten Industriegebieten, den Häusern oder Wohnungen der Portraitierten. Dazu Renate Ullrich:

Der Film zeigt die Frauen in ihrer Umgebung – bei der Arbeit, zu Hause, auf der Reise, beim Feiern. Man sieht den Zerfall der Häuser. Das Milieu ist nicht Hintergrund, es ist mehrdimensionaler und oft verräterischer als ein Text. Gerade durch den Kontrast von Reden und Bildern wird sichtbar, wie viel schon geschafft wurde und wie unendlich viel politisch, ökonomisch, kulturell, privat noch zu tun übrig war, besser: zu tun übrig gewesen wäre. (ULLRICH 2009:70)

Deutlicher wird der sozialkritische Impetus hingegen, wenn die ‚sozialistische Vorzeigefrau‘ Hiltrud ihre Irritation bezüglich ihrer Erfahrungen mit der Gleichberechtigung in der DDR äußert (vgl. MISSELWITZ 1988:00:16:49-00:17:35) oder wenn eine kinderreiche Familie, auf der Zugfahrt spontan angesprochen, über die Schwierigkeiten berichtet, finanziell über die Runden zu kommen (vgl. MISSELWITZ 1988:00:59:00-01:00:46). Allem voran zeigt aber die Episode über die 37-jährige Christine Schiele auch ohne Kontext oder Off-Kommentare deutlich, wie weitreichend die soziale Ungleichheit in einer Gesellschaft war, „die sich durch immer weitergehende Gleichheit auszeichnen“ wollte (MERGEL 2012:307). Christine Schieles Arbeit ist ebenso schwer wie ungesund und stumpfsinnig:

Ein in einem schwarzen Overall gekleidetes [...] Wesen geht schnell und konzentriert durch einen schwarzen Keller, klopft mit einem Stock gegen Rohre, öffnet eine Tür, klopft gegen Rohre, verlässt den Raum, schließt die Tür ... offenbar stundenlang, jeden Tag und immer allein. (ULLRICH 2007:72; MISSELWITZ 1988:00:27:29)

Frau Schiele, eigentlich Gärtnerin, geschieden und mit zwei Kindern (eines davon ist geistig behindert und bedarf intensiver Betreuung) im Elternhaus wohnend, ist in der Braunkohleverarbeitung im Leipziger Südraum beschäftigt. Als angelernte Arbeiterin besteht ihre Aufgabe darin, die mit fettigem Kohlenstaub verschlammten Schornsteinrohre und Zuleitungen des Heizungssystems vor Verstopfung zu schützen, indem sie die Rohre achtmal pro Stunde mit einem Vorschlaghammer bearbeitet, im Dreischichtsystem (vgl. MISSELWITZ 1988:00:28:17-00:29:57). Christine Schiele weiß um ihre eintönige, harte und letztlich sinnlose Tätigkeit, bei der sie nur Verschleiß verwaltet, eine Arbeit, die paradigmatisch für die Dysfunktionalität der DDR-Wirtschaft im Ganzen ist und deren Niedergang auch sie nur partiell aufhalten kann. Dennoch weiß Christine Schiele ebenso – und genau das wird erst durch Misselwitz' Befragungen deutlich, dass das, was sie im Schichtdienst leistet, wichtig ist und sie dadurch innerhalb des Betriebes dringend gebraucht wird, weil die gesamte Maschinerie des Werkes ohne sie kollabieren könnte.

Der Staat, der auf offizieller Ebene sozialistischen Egalitarismus propagierte, war in seinem Inneren ebenso hierarchisch organisiert wie in unterschiedliche soziale Sphären aufgeteilt, womit durchaus von einer sozialen Ungleichheit zu sprechen ist (vgl. LORKE 2015; HOFMANN 2010). ‚Ganz unten‘ in der Gesellschaft waren geschiedene, alleinerziehende Frauen wie Christine Schiele<sup>6</sup>, aber auch viele von Altersarmut betroffene Rentnerinnen und Rentner und andere Bedürftige in Pflegeeinrichtungen oder kinderreiche Familien, nicht zu vergessen die große Zahl an Vertragsarbeiterinnen und Vertragsarbeitern. Dort sind also all jene an den gesellschaftlichen Rand Gedrängten und oftmals als ‚sozial‘ Dif-famierten und unter besonderer Überwachung Stehenden (vgl. KORZILIUS 2005) anzutreffen, die trotz Vollbeschäftigung und sicherer, aber schlecht bezahlter

---

<sup>6</sup> Keineswegs entsteht allerdings der Eindruck, Misselwitz würde diese Figuren vorführen. Ganz im Gegenteil ist Renate Ullrich zuzustimmen: „Christine ist bei weitem nicht so wortgewandt wie Hillu [d.i. die Ökonomin, I.P.].“ (ULLRICH 2007:73) Je länger Christine Schiele allerdings spricht, desto sicherer wird sie und desto mehr wagt sie, etwas von sich preiszugeben. Durchaus selbstbewusst ist sie in der Lage, über sich und ihre Lebenslage nachzudenken, auch wenn ihre Ausdrucksweise nicht durchweg eloquent erscheinen mag.

Arbeit oftmals auch mental alleingelassen wurden wie eben Christine Schiele, die vor der Kamera über eine möglicherweise unsichere Zukunft nachdenkt (vgl. MISSELWITZ 1988:00:37:03). Für diese hat sie bescheidene Wünsche: einen verlässlichen Partner, mehr ideelle Unterstützung sowie gesellschaftliche Anerkennung dafür, dass sie ihre geistig benachteiligte Tochter trotz der harten Arbeit alleine pflegen muss. Trotz der Nähe zu den Eltern fühlt sie sich aber mit dieser Aufgabe allein gelassen:

Durch meine Tochter wird das so ausgestellt, dass ma' selber noch mit als, als lächerliche Person hingestellt wird, oder selber noch als kranke Person mit hingestellt wird (Pause, jemand kommt in den Raum) – und dass die Leute in so einer Situation kein Verständnis zeigen, kein Verständnis haben und dass ma' ebent wie eine hingestellt wird, wie eine, die sich früher ihr Kind abgetrieben hat. (MISSELWITZ 1988:00:38:34- 00:39:06)

Auf den Einwand der Off-Stimme von Misselwitz, sie habe sich doch schließlich dafür entschieden, das Kind selbst großzuziehen, erwidert Christine Schiele:

Das wird praktisch in unserer Gesellschaft nicht, nicht akzeptiert, das wird gar nicht geachtet. Für die Menschen ist das, dass du untauglich bist, dass du nich' erziehungsmäßig deine Kinder (seufzt), so nehmen kannst und denen das nicht geben kannst, wie's andere haben ... deswegen wirst du praktisch ausgestoßen, weil du ein Kind hast, was eine Belastung ist, und das sehen die so, in ihren Augen, dann. (MISSELWITZ 1988:00:39:39-00:40:05)

Zahlreiche Episoden von *Winter adé* werden auf diese Weise automatisch zu inoffiziellen Geschichten, die auch 1988, als der Zerfall des Staates nicht mehr aufzuhalten war, keiner Zensurbehörde gefallen haben dürften. Eine von Seiten der Regisseurin bereits vor Drehbeginn festgelegte Absicht, einen ‚kritischen‘ Film zu machen, ist indes nicht festzustellen. *Winter adé* versammelt Geschichten von unten, die auch dann politisch sind, wenn es nur um den Wohnort, ignorante Mitmenschen, die Arbeitsstelle, den Traum geht, mehr Zeit für sich zu haben oder eine Fernreise zu machen. Ganz im Gestus des aufklärenden, zum Denken anregenden Dokumentarfilms sind dabei nicht zuletzt auch die Zuschauerinnen und Zuschauer gefordert, über die unterschiedlichen Lebensrealitäten der dargestellten Protagonistinnen nachzudenken. Ganz klar hatte der Dokumentarfilm einen Bildungsauftrag in „Form der ‚Aneignung der Realität‘ als unentbehrlicher Ort öffentlicher Selbstverständigung und als maßgeblicher Faktor in der Diskussion über gesellschaftliche und individuelle Werte“ (ULLRICH 2009:64). Misselwitz nimmt den Bildungsauftrag an, eignet sich aber auch die ‚Realität‘ an und ‚zeigt‘ sie. Das Ergebnis ist ein Tableau verschiedener Portraits zwangsläufig starker Frauen. Der gesellschaftliche Status quo, der sich darin offenbart, ist jedoch ernüchternd.

Der soziale Brennstoff, der auch den Koepp-Filmen innewohnt, entfaltet sich erst mit den letzten beiden Teilen *Neues in Wittstock* und *Wittstock, Wittstock*. In ihnen wird deutlich, dass der Umbruch von 1989 im kleinbürgerlichen Angestellten-, Arbeiterinnen und Arbeitermilieu für einen Großteil der Menschen keinen sozialen Auf-, sondern einen Abstieg bedeutete: „Die industrielle Basis des Arbeitermilieus, des größten Sozialmilieus Deutschlands, brach ein“ (HOFMANN 2010:5). Außerhalb der soziologischen Empirie kann den Redebeiträgen der ehemaligen Näherinnen Koepps angehört und -gesehen werden, was dieser soziale Abstieg und vor allem das Einbüßen des selbst wahrgenommenen sozialen Status in einer sich neu sortierenden Gesellschaft bedeutet: „Ich konnte das gar nicht begreifen, als das so kam, absolut unbegreiflich.“ (KOEPP 1992:00:20:41) beklagt sich bspw. Renate im heimischen Wohnzimmer, als sie von der Off-Stimme gebeten wird, ihre persönlichen Eindrücke der Wende zu schildern. Was dann folgt, scheint beim ersten Hören bzw. Sehen ein O-Ton des erst im neuen Jahrtausend von Dirk Kurbjuweit geprägten Begriffs des ‚Wutbürgers‘<sup>7</sup> zu sein:

Aber uns hätten se nich‘ für so dumm verkoofen brauchen. Und wir haben’s auch noch geglaubt. Das war eben die Linie, die wir aufdiktiert bekommen haben, die Angst, nischt gesagt, nit gemeutert, nischt. Und das steckt teilweise jetzt och noch drinne, teilweise lässt du deine Wut auch noch nicht aus, weil du immer noch Angst hast, dass irgendwas kommt. (KOEPP 1992:00:21:33)

Ob es sich bei Renate nun um ein frühes Beispiel einer wendeenttäuschten ‚Wutbürgerin‘ (vgl. REHBERG / KUNZ / SCHLINZIG 2016) handelt oder nicht, bleibt dahingestellt: Ähnlich wie Misselwitz stellt Volker Koepp in seinem Wittstock-Zyklus an den Stellen Fragen an die wirklich Betroffenen des Sozialabbaus, an denen niemand sonst nachfragte, und hört zu einem Zeitpunkt zu, an dem Stimmen wie die von Renate auf der Suche nach den blühenden Landschaften unerwünscht waren, ungehört verklungen oder diejenigen, die sie äußerten, als ‚Jammer-Ossis‘ verunglimpft wurden. Dass neben Renate auch viele andere ihrer Wut nicht Luft machen konnten, sie offensichtlich aufgespart haben und sie gegenwärtig umso lauter äußern, ist ein Nebenaspekt, der die politische

---

<sup>7</sup> KURBJUWEIT verwendet erstmals den Begriff 2010 vor dem Hintergrund der bürgerlich geprägten und der gesellschaftlichen Mitte entspringenden Proteste um das Stuttgart 21-Bauprojekt (vgl. KURBJUWEIT 2010). Später wird der Terminus auch auf die ‚wütenden‘ Gesellschaftsschichten bezogen, die im Dunstkreis von AfD und Pegida vor allem in ostdeutschen Großstädten wie Dresden oder Leipzig ihre ‚Unzufriedenheit‘ und ‚Verunsicherung‘ kund tun, unter anderem, weil ‚zu wenig für die Deutschen‘ getan werde (vgl. LINDNER / SEITZ 2014, REHBERG / KUNZ / SCHLINZIG 2016).

Brisanz, die Koepps Filme in sich bergen, unterstreicht – so wird der Alltag eines untergegangenen Landes politisch und wirkt in die Gegenwart.

Waren schon in den DDR-Episoden zahlreiche Konflikte auf der Tagesordnung und wurden diese auch erstaunlich freimütig von den Näherinnen geäußert (keine Rohstoffnachlieferungen, Engpässe in der Zuarbeit, das nicht erfüllte Soll oder die im Grunde untragbare Oberbekleidung, die sie herstellten), erschließt sich der Bezug zur Wiederhinwendung zum sozialen Paradigma vollends im letzten Teil der Filmreihe. Dort ist zu sehen, dass im prächtig sanierten Wittstock gähnende Leere herrscht, die historische Innenstadt zwar saniert wurde, aber die meisten Menschen, die Arbeit haben, weggezogen sind oder über weite Wege zur Arbeitsstelle pendeln müssen. So auch Edith, die in Süddeutschland lebt, aber für die Filmaufnahmen und das Wiedersehen der ehemaligen Kolleginnen zurückkehrt. Elsbeth wiederum unterzieht sich Umschulungsmaßnahmen und findet Gefallen am Beruf der Verkäuferin. Nach einem Praktikum in der örtlichen Rossmann-Filiale kann sie jedoch nicht übernommen werden – die als Neuorientierung beschönigte Orientierungslosigkeit geht weiter. In den Gebäuden des Textilbetriebs logiert inzwischen das örtliche Arbeitsamt (vgl. KOEPP 1996:01:04:32), und die befragten Frauen, die sich z.T. ebenfalls mit Gelegenheitsjobs durchschlagen, verfallen zunehmend in nostalgische Rückblicke auf ‚ihren‘ VEB-Obertrikotagenbetrieb.

Der melancholische, aber freudige Abschied vom Winter, auf den *Winter adé* mit dem Kinderlied Fallerslebens rekurriert, wird von der ungeduldigen Vorfreude auf Frühling und Sommer begründet, was sich auch unter dem Eindruck des ‚Tauwetters‘ in der UdSSR metaphorisch als persönlicher Neuanfang deuten lässt. Darin aber die Verabschiedung der DDR *vor* ihrem Ende zu sehen, was *Winter adé* häufig zugeschrieben wird, wäre falsch. Eher lautet der Tenor – allein mit Blick auf die Schluss-Szene des Films, in der sich die Off-Stimme in den Wellen verliert, die bei der Fährüberfahrt gedreht werden – dass Abschiede zwar schmerzhaft sind, aber immer auch etwas Neues in sich bergen. So interpretiert, endet der Film mit einem vorsichtig optimistischen Befund. Koepp setzt mit dem letzten Teil seines Wittstock-Zyklus – vor allem auch im Kontrast zum Aufbaugestus der ersten Teile – eine eher nüchterne Beurteilung der Nachwendezeit, ohne dass dies von der Off-Stimme als solches artikuliert wird. Eher sind es die beobachteten Figuren und deren Strategien, mit den neuen Verhältnissen umzugehen oder auch an ihnen zu scheitern und zu resignieren. Paradigmatisch dafür steht die Antwort einer befragten Frau im Umschulungszentrum der Wittstocker Arbeitsagentur: „Das Leben ist nicht schlecht, bloß die Arbeitsbedingungen sind schlecht.“ (KOEPP 1996:01:11:02)



## Literatur

- BRÜNS, ELKE (2008): *Ökonomien der Armut. Soziale Verhältnisse in der Literatur*. München.
- CREECH, JENNIFER (2007): *Image, Voice and Truth: Narrating Women's History in Helke Misselwitz'* Winter adé. In: *Seminar* 43/4:411-426.
- DOKUMENTATIONSZENTRUM ALLTAGSKULTUR DER DDR (2005) (eds.): *Fortschritt, Norm und Eigensinn. Erkundungen im Alltag der DDR*. Berlin.
- FALLERSLEBEN, AUGUST HEINRICH HOFFMANN VON (1837): *Gedichte. Neue Sammlung*. Breslau.
- HENSEL, JANA (2002): *Zonenkinder*. Reinbek.
- HOFMANN, MICHAEL (2010): *Soziale Strukturen in der DDR und in Ostdeutschland*. In: *Dossier der Bundeszentrale für politische Bildung*, als PDF-Datei abrufbar unter <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-einheit/lange-wege-der-deutschen-einheit/47261/soziale-strukturen?p=all>, 13 Seiten, hier: S. 4-5. [Stand: 26.06.2019].
- HORN, GRIT (2007): *Erinnerungsbilder in Winter adé von Helke Misselwitz*. In: MATHES, BETTINA (ed.): *Die imaginierte Nation. Identität, Körper und Geschlecht in Defa-Filmen*. Berlin, 72-107.
- JORDAN, GÜNTER / SCHENK, RALF (2000) (eds.): *Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-1992*. Berlin.
- KOEPP, VOLKER (1976): *Wieder in Wittstock*. Film DDR. Spieldauer: 21:43.
- KOEPP, VOLKER (1992): *Neues in Wittstock*. Film BRD. Spieldauer: 01:36:07.
- KOEPP, VOLKER (1996): *Wittstock, Wittstock*. Film BRD. Spieldauer: 01:53:24.
- KORZILIUS, SVEN (2005): *„Asoziale“ und „Parasiten“ im Recht der SBZ/DDR. Randgruppen im Sozialismus zwischen Repression und Ausgrenzung*. Köln.
- KURBUJWEIT, DIRK (2010): *Der Wutbürger. Stuttgart und die Sarrazin-Debatte: Warum die Deutschen so viel protestieren*. In: *Der Spiegel* 41:26-27.
- LINDNER, NADINE / SEITZ, NORBERT (2014): *Wutbürger gegen das System*: [https://www.deutschlandfunk.de/pegida-proteste-wutbuenger-gegen-das-system.724.de.html?dram:article\\_id=306871](https://www.deutschlandfunk.de/pegida-proteste-wutbuenger-gegen-das-system.724.de.html?dram:article_id=306871) (04.07.2019).
- LORKE, CHRISTOPH (2005): *„Unten“ im geteilten Deutschland*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 10:11-17.
- MERGEL, THOMAS (2012): *Soziale Ungleichheit als Problem der DDR-Soziologie*. In: REINECKE, CHRISTIANE/MERGEL, THOMAS (eds.): *Das Soziale ordnen. Sozialwissenschaften und gesellschaftliche Ungleichheit im 20. Jahrhundert*. Frankfurt / New York, 307-336.
- MISSELWITZ, HELKE (1988): *Winter adé*. Film DDR. Spieldauer: 116 Minuten.
- PLENZDORF, ULRICH / DAMMANN, RÜDIGER (2005) (eds.): *Ein Land, genannt die DDR. Vom Alltag im anderen Deutschland*. Frankfurt.

PROBST, INGA (2016): *Vakante Landschaft. Postindustrielle Geopoetik bei Kerstin Hensel, Wolfgang Hilbig und Volker Braun*. Würzburg.

REHBERG, KARL-SIEGBERT / KUNZ, FRANZISKA / SCHLINZIG, TINO (2016) (eds.): *PEGIDA – Rechtspopulismus zwischen Fremdenangst und „Wende“-Enttäuschung?* Bielefeld.

RUSCH, CLAUDIA (2003): *Meine freie deutsche Jugend*. Frankfurt.

STEINGRÖVER, REINHILD (2014): *Spätvorstellung. Die chancenlose Generation der DEFA*. Berlin.

STIEMER, HAIMO / BÜKER, DOMINIC / MARTINEZ, ESTEBAN SANCHINO (2017) (eds.): *Social Turn? Das Soziale in der gegenwärtigen Literatur(-wissenschaft)*. Weilerswist.

STÖCKL, ULA (2014): *Was ist ein feministischer Film?* In: FRANKE, YVONNE (ed.): *Feminismen heute. Positionen in Theorie und Praxis*. Bielefeld, 353-364.

ULLRICH, RENATE (2009): *Frauen in DEFA-Dokumentarfilmen*. In: SCHRÖTER, URSULA / ULLRICH, RENATE / FERCHLAND, RAINER: *Patriarchat in der DDR. Nachträgliche Entdeckungen in DFD-Dokumenten, DEFA-Dokumentarfilmen und soziologischen Befragungen*. Berlin, 64-119.

WITTEK, BERND (1997): *Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland. Eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften*. Marburg.

ZIMMERMANN, PETER (1995): *Deutschlandbilder-Ost: Dokumentarfilme der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung*. Konstanz.