

Bachelorarbeit

„Zur Rekonstruktion eines vergangenen Lebens“

Eberhard Fechners *Nachrede auf Klara Heydebreck* als Indikator für den Perspektivenwechsel im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus der sechziger Jahre

vorgelegt von: Gerrit Heber

Matrikel-Nr.: 20083391

Fachbereich: Kommunikation und Medien

Studiengang: Journalistik/Medienmanagement

vorgelegt am:

Erstprüfer: Dr. phil. Berthold Petzinna

Zweitprüfer: Prof. Dr. Renatus Schenkel

Inhaltsverzeichnis

I	Abkürzungsverzeichnis	3
1	Einleitung	4
2	Eberhard Fechner	9
2.1	Kurzbiografie	9
2.2	Werk & Schaffen	11
2.3	Eberhard Fechner als Chronist des 20. Jahrhunderts	15
3	Dokumentarfilmtheorie	17
3.1	John Grierson	19
3.2	Dziga Vertov	21
3.3	Bill Nichols	24
3.4	Roger Odin	27
4	Perspektivenwechsel im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus	30
4.1	Dokumentarische Produktionen in den fünfziger Jahren	31
4.2	Generationswechsel in den sechziger Jahren	34
4.3	Exkurs: <i>direct cinema</i> und <i>cinéma vérité</i>	38
4.4	Egon Monks „Hamburger Ensemble“	41
4.5	Ästhetische Linke und Gegenöffentlichkeit	44
4.6	Das Private ist politisch	48
5	Nachrede auf Klara Heydebreck	52
5.1	Entstehung	55
5.2	Zur Person: Klara Heydebreck	57
5.3	Dramaturgie	60
5.4	Montage	70
5.5	Kamera / Bildgestaltung	74
5.6	Gesellschaftskritik und Entfremdung	78
6	Geschichte „von unten“	91
6.1	Die Dokumentationstechnik <i>oral history</i>	93
6.2	Der Perspektivenwechsel in Nachrede auf Klara Heydebreck	95

7	Schlussbemerkung	103
II	Literatur- und Quellenverzeichnis	106
III	Anhang	114
	Daten zum Film	114
	Filmprotokoll.....	115

I Abkürzungsverzeichnis

AEG	Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft
AStA	Allgemeiner Studierendenausschuss
BBC	British Broadcasting Corporation
CDU	Christlich Demokratische Union Deutschlands
CSU	Christlich-Soziale Union in Bayern e. V.
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DEFA	Deutsche Film AG
DFFB	Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin
DM	Deutsche Mark
DVD	Digital Video Disc
FU	Freie Universität Berlin
KZ	Konzentrationslager
NATO	North Atlantic Treaty Organization
NDR	Norddeutscher Rundfunk
NPD	Nationaldemokratische Partei Deutschlands
NWDR	Nordwestdeutscher Rundfunk
NWRV	Nordwestdeutscher Rundfunkverband
SDS	Sozialistischer Deutscher Studentenbund
SEATO	Southeast Asia Treaty Organization
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
StGB	Starfgesetzbuch
UA	Uraufführung
UFA	Universum Film AG
USA	United States of America
USIA	United States Information Agency
WDR	Westdeutscher Rundfunk

1 Einleitung

Die „langen sechziger Jahre“ gelten in den zeitgeschichtlichen Darstellungen als Kernzeit des kulturellen Wandels in der Bundesrepublik und als Hochphase des politischen Dokumentarismus in Literatur, Theater und Film. In diesem Jahrzehnt hat sich die inhaltliche Ausrichtung und das ästhetische Erscheinungsbild des Dokumentarfilms grundlegend verändert. Unter den Dächern der Rundfunkanstalten entstanden einflussreiche Produktionen wie Klaus Wildenhahns *In der Fremde* (1967), eine Langzeitbeobachtung über den Bau eines Getreidesilos im Stil des amerikanischen *direct cinema*, Roman Brodmanns *Der Polizeistaatsbesuch* (1967), ein satirischer Blick hinter die Kulissen des Besuchs des Schahs von Persien mitsamt den einsetzenden Studentenprotesten, und Erika Runges *Warum ist Frau B. glücklich?* (1968), ein Porträt über die Bergarbeiterwitwe Maria Bürger, die ihr von Hunger und Not geprägtes Leben im Ruhrgebiet schildert. Diese Klassiker markieren lediglich die Spitze eines sich in den sechziger Jahren großflächig vollziehenden Perspektivenwechsels im Fernsehdokumentarismus, der nun die von sozialen Nachteilen betroffenen Menschen zu Wort kommen ließ und sich der lange ausgesparten Arbeits- und Alltagsrealität der Bevölkerung widmete.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem dokumentarischen Erstlingswerk des Fernsehregisseurs Eberhard Fechner, welches ihn auf einen Schlag bekannt machte: *Nachrede auf Klara Heydebreck* (1969). Fechner widmete sich in seinen Filmen immer Lebensläufen, die ein Stück Zeitgeschichte spiegeln und setzte dabei fast ausschließlich auf das Interview als gestalterisches Element. In ausführlichen Gesprächen dokumentierte er die Lebensgeschichten von Menschen aus verschiedenen sozialen Schichten, montierte die Interviewfragmente am Schneidetisch zu fiktiven Dialogen und setzte sie unter sparsamer Verwendung von Fotos und Schriftstücken in einen historischen Kontext. In *Nachrede auf Klara Heydebreck* rekonstruierte er das Persönlichkeitsprofil einer alleinstehenden Frau aus dem kleinbürgerlichen Berlin-Wedding, die den Großteil ihres Lebens am Rande des Existenzminimums fristen musste und schließlich im Alter von 72 Jahren Selbstmord beging. Eine intelligente Frau, die zeitlebens versuchte, ihre Unabhängigkeit zu wahren und sich unentwegt weiterbildete. Die Aussagen der Interviewten sprechen jedoch eine andere Sprache. Von ihrem Umfeld wird sie als Außenseiterin dargestellt, als eine „sonderbare Jungfer“, die sich anscheinend mit niemandem abgeben wollte und sich nicht entschließen konnte, zu heiraten. Mithilfe unzähliger Interviews und ihres Nachlasses versuchte Fechner den Ursachen nachzuspüren, die Klara Heydebreck dazu gebracht haben, freiwillig aus dem Leben zu scheiden.

Die recht überschaubare Literaturlage zu Eberhard Fechner und die vielfältigen Möglichkeiten der Filmanalyse machen seine Gesprächsfilme zu ergiebigen Forschungsobjekten. Problematisch ist nach wie vor der Zugang zu den einzelnen Produktionen, die meist verschlossen in den Rundfunkarchiven lagern. Während für einflussreiche Dokumentaristen wie Klaus Wildenhahn, Peter Nestler oder Hans-Dieter Grabe bereits umfangreiche DVD-Kollektionen herausgegeben wurden, stehen Fernsehmitschnitte der Produktionen von Eberhard Fechner nur zur lokalen Sichtung in Medienarchiven weniger Universitäten zur Verfügung. Neben der von Egon Netenjakob verfassten Biografie sei eingangs noch auf zwei wichtige Standardwerke hingewiesen: Eine Einordnung Fechners in die fernsehhistorische Entwicklung lieferten Christian Hißnauer und Bernd Schmidt in ihrem kürzlich erschienenen Band „Wegmarken des Fernsehdokumentarismus – Die Hamburger Schulen“. Für die Untersuchung von *Nachrede auf Klara Heydebreck* liefert diese Publikation allerdings keine neuen Erkenntnisse. Zudem verzichten die Autoren weitgehend darauf, Fechners Produktion in den Kontext der gesellschaftspolitischen Entwicklungen der späten sechziger Jahre zu setzen. „Fechners Methode“ hat sich Simone Emmelius in ihrer 1996 erschienenen Dissertation gewidmet. Darin untersucht sie unter anderem *Nachrede auf Klara Heydebreck* aus einer strukturellen und filmästhetischen Perspektive, beschränkt sich jedoch auf detaillierte Einzelbildanalysen und geht nicht weiter auf den Film als „Spiegelbild gesamtgesellschaftlicher Verhältnisse“ ein. Daher möchte sich die vorliegende Arbeit den Zwischentönen widmen und Querverbindungen aufzeigen, denn Fechner vermittelt in *Nachrede auf Klara Heydebreck* ein ganz spezifisches Bild über den Zustand der Gesellschaft, das im Verlauf dieser Arbeit Stück für Stück dekonstruiert werden soll. Einige der von Emmelius hervorgehobenen, im Film recht offensichtlichen Momente müssen jedoch zum allgemeinen Verständnis von Fechners Inszenierungsstrategie wiederholt werden. Die Berechtigung einer analytischen Neubetrachtung ergibt sich bereits aus der Zeitgebundenheit, wie der Medienwissenschaftler Knut Hickethier unterstreicht:

„Ebenso wie die Interpretation der großen Werke der Literatur von Generation zu Generation neu geleistet werden muss und sich die Interpretierenden in der Literatur selbst wiedererkennen und über die Auseinandersetzung mit ihr sich selbst definieren, so ist auch Film- und Fernsehanalyse im Prinzip eine sich historisch verstehende Arbeit, die zu immer neuer Überprüfung der Analyse-Ergebnisse und Interpretationen herausfordert.“¹

¹ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart. 2007. S. 27

Zur Einführung gibt diese Arbeit einen Überblick über Eberhard Fechners Lebensweg und seine bekanntesten Dokumentar- und Spielfilmproduktionen. In diesem Zusammenhang werden bereits die zwei wichtigsten Merkmale seiner Arbeitsweise erläutert: Die diskursive Montage von Interviewfragmenten zu künstlichen Dialogen und sein filmübergreifender Anspruch, mit interviewbasierten Porträts eine Chronik des 20. Jahrhunderts aus der Perspektive „von unten“ umzusetzen. Biografisch von besonderer Bedeutung ist das Erleben des Nationalsozialismus, die damit verbundene Kriegserfahrung und das prägende Generationenerlebnis beim Zusammenbruch des Dritten Reichs. Fechner konnte zwar einer Indoktrination zwischen 1933 und 1945 ausweichen, stand aber wie der Großteil seiner Altersgenossen im Laufe der fünfziger und sechziger Jahre sämtlichen neuen ideologischen Verführungen und nationalen Traditionen „skeptisch“ gegenüber. Ebenso relevant für sein künstlerisches Schaffen ist seine Theatervergangenheit: Fechner lernte sein Regiehandwerk bei Giorgio Strehler, einem der berühmtesten europäischen Brecht-Interpreten, und kam später über den Umweg der Schauspielerei zum Norddeutschen Rundfunk. Als Quereinsteiger brachte er verschiedene Elemente aus der Theatertradition in sein Filmschaffen ein und ging – entgegen der Arbeitsweise seiner Kollegen – bei der Konzeption seiner Filme nicht vom Bild, sondern vom gesprochenen Wort aus.

Eberhard Fechners erster Gesprächsfilm wurde und wird mit dem Etikett „dokumentarisch“ versehen und gilt gar als eine der einflussreichsten Produktionen im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus. Um zu klären, wodurch sich Dokumentarfilme auszeichnen bzw. wann einem Film ein dokumentarischer Charakter zugeschrieben wird, sollen zunächst dokumentarfilmtheoretische Grundlagen anhand einiger wichtiger Filmemacher und Theoretiker erarbeitet werden. Hierzu widmet sich diese Arbeit den zwei prominenten normativen Ansätzen des britischen Dokumentaristen John Grierson und des sowjetischen Filmemachers Dziga Vertov, die beide während der zwanziger und dreißiger Jahre einen bestimmten Soll-Zustand des Dokumentarfilms propagierten. Anschließend werden Bill Nichols‘ reflexive Theorie zur Beschreibung der dominierenden ästhetischen Grundmuster und Roger Odins semio-pragmatischer Ansatz zur Erörterung des Begriffs Dokumentarfilm aus einer film- und kommunikationswissenschaftlichen Perspektive herangezogen.

Das vierte Kapitel liefert den historischen Kontext. *Nachrede auf Klara Heydebreck* datiert auf das Jahr 1969 und steht damit am Übergang zwischen der umfassenden Politisierung während der „langen sechziger Jahre“ und dem Entstehen der neuen sozialen Bewegungen in den siebziger Jahren. Da Fechner fast ausschließlich im Auftrag des Fernsehens arbeitete,

behandelt dieses Kapitel den sich in dieser Zeit vollziehenden Perspektivenwechsel im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus, wobei der Schwerpunkt auf die Akteure und Produktionen des Norddeutschen Rundfunks (NDR) gelegt wird. Um die kritische Wendung nachvollziehbar zu machen, ist zunächst ein Rückgriff auf die fünfziger Jahre notwendig, in denen die Journalisten ein noch vorwiegend kooperatives Verhältnis zu den staatlichen Stellen pflegten. Anschließend wird der Generationswechsel beschrieben, der in den sechziger Jahren maßgeblich den Wandel der politischen Öffentlichkeit vorantrieb, denn es waren zu großen Teilen die Vertreter der „45er“-Generation, die erstmals eine „zeitkritische“ Berichterstattung durchsetzten und sich im Dokumentarfilm dem bisher vernachlässigten Alltags- und Arbeitsleben widmeten. Aber nicht nur die inhaltliche Ausrichtung, auch das ästhetische Erscheinungsbild des Dokumentarfilms veränderte sich in dieser Zeit radikal, was unmittelbar mit der Erfindung und dem Einsatz des Synchrononverfahrens verknüpft ist. Ein kleiner Exkurs dient dazu, die ästhetischen Formen des *direct cinema* und *cinéma vérité* und ihre Bedeutung als stilbildende Schulen zu thematisieren. Ebenso relevant für die Ausbildung von Fechners Stil war die Offenheit für neue Darstellungsformen in der Hauptabteilung Fernsehspiel des NDR. Dessen Leiter Egon Monk war für damalige Verhältnisse ungewöhnlich experimentierfreudig und versuchte sich mit seinen Produktionen der Alltagsrealität der Gesellschaft anzunähern. Diesem Realitätsanspruch trugen Klaus Wildenhahn mit seinen Filmen im Stil des *direct cinema* und später Eberhard Fechner mit seinen Gesprächsfilmen Rechnung. In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre beeinflusste zudem eine weitere Generation die öffentliche Sphäre. Es handelt sich um die „68er“, welche das Kriegsende nur noch als Kleinkinder erlebten oder nach dem Krieg geboren wurden und aus denen die Träger der westdeutschen Studentenbewegung hervorgingen. Sie versuchten in einer Abkehr von den unter Manipulationsverdacht gestellten Massenmedien mit den Mitteln des Dokumentarfilms eine „Gegenöffentlichkeit“ herzustellen, wobei sich aber auch viele jüngere Journalisten in Rundfunk und Presse mit der Protestbewegung identifizierten. Hervorzuheben ist, dass sich viele An- und Absichten bei den „45ern“ und „68ern“ überschneiden, was z.B. bei Erika Runge's Dokumentarfilm *Warum ist Frau B. glücklich?* (1968) deutlich wird, der formal und inhaltlich deutliche Ähnlichkeiten zu *Nachrede auf Klara Heydebreck* aufweist. Abschließend soll auf einen gesellschaftspolitischen Impuls hingewiesen werden, der bereits signalisierte, was Erika Runge und ein Jahr später Eberhard Fechner praktisch umsetzten. Mit der Parole „Das Private ist politisch“ proklamierte die noch im Entstehen begriffene neue Frauenbewegung einen neuen Politikbegriff und forderte die Aufhebung der Trennung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Denn die Beteiligung von Frauen an öffentlichen Debatten und die Darstellung der Privat-

sphäre in den Medien markiert die Grenze des Wertewandels und der Umbrüche in den sechziger Jahren, wobei Fechners Film in beiderlei Hinsicht mit den bestehenden Konventionen brach.

Das fünfte Kapitel bildet die eigentliche Filmanalyse. Nach einer kurzen Erläuterung des Entstehungsprozesses folgt eine nüchterne Aufarbeitung des Persönlichkeitsprofils der Protagonistin und die Analyse der dramaturgischen Gestaltung, welche Dokumentar- und Spielelemente verbindet und darüber hinaus auffällige Parallelen zu Brechts epischem Theater aufweist. Es wird der Frage nachgegangen, inwiefern Fechner mit etwaigen Verfremdungen die Identifikation mit der Protagonistin verhindert und dem Zuschauer eine kritische, distanzierte Sicht auf das Geschehen ermöglicht. Anschließend soll das Augenmerk auf sein stilistisches Hauptmerkmal, die dialogische oder auch dialektische Montage, gerichtet werden. Einige ausgewählte Beispiele sollen das Prinzip von „Rede und Gegenrede“, die Gegenüberstellung sich widersprechender Ansichten, vor allem hinsichtlich der inszenatorischen Details, verdeutlichen. Aber auch die Bildgestaltung hat entscheidenden Anteil daran, die Äußerungen infrage zu stellen, da sie eine befremdliche Nähe zu den Interviewten schafft und durch die Hervorhebung von Mimik und Gestik tiefe Einblicke in das Wesen der Befragten ermöglicht. Abschließend soll *Nachrede auf Klara Heydebreck* unter entfremdungstheoretischen Gesichtspunkten untersucht werden, denn Fechners Film spiegelt möglicherweise eine spezifische Geisteshaltung wider, die viele Intellektuelle und Kulturschaffende in den sechziger Jahren vertraten. Es handelt sich um eine Form von Gesellschaftskritik, die damals mit dem Begriff „Entfremdung“ artikuliert wurde.

Fechners Gesprächsfilme werden auch als Beiträge zur „Geschichte von unten“ bezeichnet, da er ganz „gewöhnliche“ Menschen ihre Lebensgeschichten erzählen ließ, die sonst nur *Objekt* der Berichterstattung sind und in der etablierten Geschichtswissenschaft lange Zeit nicht berücksichtigt wurden. Zudem wird seiner Arbeitsweise eine Nähe zur geschichtswissenschaftlichen Forschungstechnik der sogenannten *oral history* (mündliche/erinnerte Geschichte) nachgesagt, eine Methodik die sich in der Bundesrepublik erst wesentlich später etablierte. Auch in der Rekonstruktion des Lebenslaufes von Klara Heydebreck spiegelt sich das Zeitgeschehen mehrerer Jahrzehnte. Im sechsten Kapitel soll überprüft werden, ob Fechner die Einordnung dieser Lebensgeschichte in einen zeitgeschichtlichen Zusammenhang gelingt und inwiefern seine Betrachtung „von unten“ neues Verstehen von Geschichte ermöglicht, da die Debatte, ob Fechners Gesprächsfilme geschichtswissenschaftlichen Stellenwert besitzen, bis heute andauert.

2 Eberhard Fechner

Eberhard Fechner zählt zu den renommiertesten Fernsehregisseuren der deutschen Nachkriegszeit. Seine Karriere als Filmemacher begann er in den sechziger Jahren mit kriminalistischen Fernsehspielen und etablierte sich später mit hoch ästhetisierten dokumentarischen Filmen, die fast ausschließlich aus Interviewfragmenten bestehen. Charakteristisch für seine Dokumentarfilme sind Darstellungen von Lebensläufen mithilfe unterschiedlicher Erinnerungen und Sichtweisen von Zeitzeugen. Am Schneidetisch konstruierte er aus den gesammelten Aussagen fiktive Dialoge zwischen den einzelnen Erzählern, die in Wirklichkeit niemals stattgefunden haben. Das Ergebnis lässt sich als eine Erinnerungscollage beschreiben, welche die Vergangenheit aus verschiedenen subjektiven Perspektiven wiedergibt. Für sein Gesamtwerk erhielt Fechner 1985 den „Deutschen Kritikerpreis“ vom Verband der deutschen Kritiker e.V., den Adolf-Grimme-Preis und den Alexander-Zinn-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg. Zur Einführung soll an dieser Stelle ein Einblick in Fechners Leben und seine bedeutendsten Produktionen gegeben werden.

2.1 Kurzbiografie

Eberhard Fechner wurde am 21. Oktober 1926 im schlesischen Liegnitz (heute Legnica) geboren und starb im Jahre 1992. Er wuchs in Berlin bei seiner alleinerziehenden Mutter in ärmlichen Verhältnissen auf und konnte sich eine Gymnasialbildung nicht leisten. Nach dem Abschluss der Volksschule absolvierte er die höhere Handelsschule und schloss eine dreimonatige kaufmännische Lehre bei der UFA-Handels GmbH an. 1944 wurde er zur Wehrmacht einberufen und geriet ein Jahr darauf verwundet in amerikanische Kriegsgefangenschaft. Später erfuhr er, dass sein leiblicher Vater, der jüdische Student Helmut Schmuler, in Auschwitz ums Leben gekommen war. Fechner gehörte zur sogenannten „Flakhelfer-Generation“², war aber ideologisch nicht in die Diktatur verstrickt, sondern nahm wie manche Jugendliche eine distanzierte Haltung gegenüber dem „offiziellen Wahnsinn“³ ein. Die Auseinandersetzung mit der NS-Zeit und die Schwierigkeiten der Vergangenheitsbewältigung sind daher auch stetige Themen in seinen Filmen. Das Gefühl frei zu sein, dass er

² Die politische und künstlerische Motivation der „Flakhelfer-Generation“, „45er“-Generation oder auch „skeptischen Generation“ in den sechziger Jahren wird in Kapitel 4 ausführlicher behandelt.

³ Fechner zitiert nach Netenjakob, Egon: Eberhard Fechner. Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film. Berlin. 1989. S. 14

am Ende des Krieges hatte, bezeichnete er als *sein* Generationserlebnis.⁴ In seiner von Egon Netenjakob verfassten Biografie betonte Fechner mehrfach, dass er zeitlebens darum gekämpft habe, vollkommen unabhängig zu sein. Die Frage, inwiefern der Mensch den äußeren Umständen ausgeliefert ist oder sein Schicksal selbst in der Hand hat, gehört ebenfalls zu den Leitmotiven seiner Filme, die sich hauptsächlich den *Opfern* des 20. Jahrhunderts widmen.

Seit seiner Kindheit hegte Eberhard Fechner den Wunsch, Schauspieler zu werden. Nach der Entlassung aus der Gefangenschaft studierte er an der Schauspielschule des Deutschen Theaters in Ostberlin und bekam 1948 ein Engagement an den Kammerspielen in Bremen, wo er u.a. den Beckmann in Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür* spielte. Besonders prägend für seine künstlerische Entwicklung war die Zeit, als er zwischen 1961 und 1963 als Regieassistent bei Giorgio Strehler am *Piccolo Teatro* in Mailand tätig war. Fechner beschrieb die Aufgabe des Theaters bei Strehler als ein konsequentes Engagement für das Aufzeigen gesellschaftlicher Probleme und moralischer Widersprüche.⁵ Wie Bertolt Brecht versuchte Strehler das Besondere im Alltäglichen, in der Realität zu finden und durch die Ästhetisierung der Wirklichkeit eine politische Aussage zu formulieren.⁶ Er wurde zu Fechners Vorbild:

„Diese Mischung aus Didaktik und Ästhetik, alles, was ich ununterbrochen probiere, alles, [...] was ich für mein Berufsleben gelernt habe, habe ich von Strehler gelernt.“⁷

Zurück in Deutschland inszenierte er 1963 am Stadttheater Konstanz das brasilianische Volksstück *Das Testament des Hundes* und bekam daraufhin Schwierigkeiten mit der Stadt, da der Oberspielleiter der Ansicht war, ein Stück mit einem schwarzen Jesus Christus verhöhne den christlichen Glauben. Die Aufführung wurde noch vor der Premiere verboten. Insgesamt frustrierten Fechner nach der Rückkehr aus Mailand die Verhältnisse an den westdeutschen Schauspielhäusern so stark, dass er die Theaterarbeit aufgab. In einer Rede vor dem Berliner Volksbühnenverband brachte er seinen Unmut 1978 noch einmal zum Ausdruck:

„Noch in hundert Jahren wird es in Deutschland subventionierte Provinztheater geben wie jetzt. Und sie werden noch langweiliger sein und noch überflüssiger und noch einsamer. [...] Zum gegenwärtigen sterbenden Theater gehöre ich nicht. Ich bin nicht gern Totengräber.“⁸

⁴ vgl. Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 53f. In *Tadellöser & Wolff* (1975) hob Fechner den „Sprung in die Freiheit“ des jungen Walter Kempowski dramaturgisch besonders hervor.

⁵ vgl. Fechner, Eberhard: Über das „Dokumentarische“ in Fernseh-Spielfilmen. In: Nagel, Josef; Kirschner, Klaus: Eberhard Fechner. Die Filme, gesammelte Aufsätze und Materialien. Erlanger Beiträge zur Medientheorie und -praxis. Sonderheft. Düsseldorf. 1984. S. 112

⁶ vgl. Fechner in Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 84

⁷ Fechner zitiert nach Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 204

⁸ Fechner, Eberhard: Theaterarbeit im Zeitalter des Fernsehens. In: Nagel/Kirschner: a.a.O., S. 182

2.2 Werk & Schaffen

Seit 1955 spielte Fechner auch gelegentlich Rollen in Fernsehstücken, die damals noch live im Atelier mit elektronischen Kameras aufgezeichnet und direkt in die Wohnzimmer übertragen wurden. Mitte der sechziger Jahre engagierte Egon Monk, Leiter der Hauptabteilung Fernsehspiel beim Norddeutschen Rundfunk (NDR) und Intendant am Hamburger Deutschen Schauspielhaus, Eberhard Fechner für eine größere Rolle für den Film *Ein Tag – Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939* (1965). Während der dritten Zusammenarbeit, dem Film *Preis der Freiheit* (1966), bot ihm Monk eine Stelle als Redaktionsassistent in seiner Abteilung an, woraufhin Fechner der Durchbruch als Dramaturg und Fernsehregisseur gelang. Monk, der sein Regiehandwerk bei Brecht am Berliner Ensemble gelernt hatte, forderte, dass Fernsehspiele „hier und heute“ spielen und den Alltag möglichst authentisch darstellen sollten. Diesem Anspruch trug Fechner mit seinem ersten dokumentarischen Fernsehspiel *Selbstbedienung* (1967) Rechnung. Die Idee für das Drehbuch entnahm er einem Zeitungsartikel: Zwei junge Berliner Arbeiter hatten sich nachts in einem *Hertie*-Kaufhaus einschließen lassen, den Panzerschrank aufgebrochen und 450.000 DM erbeutet. Fechner sichtete die Polizei- und Gerichtsakten und führte ausführliche Tonbandinterviews mit den Tätern. Alle Filmdialoge basieren fast wörtlich auf den Gesprächsprotokollen und die dargestellten Situationen sind durch die Akten und Aussagen belegt.⁹ Ziel war, einen authentischen Fall durch umfassende Recherchen so aufzubereiten, dass eine möglichst „realistische“ Spielhandlung entsteht. Die Unzufriedenheit mit dem Zwitter aus dokumentarischer Recherche und fiktiver Inszenierung führte bei Fechner aber schnell zu dem Wunsch, die Recherche gleich mitzufilmen bzw. tatsächliche Ereignisse mit authentischen Personen zu dokumentieren.

Sein erster Gesprächsfilm¹⁰ *Nachrede auf Klara Heydebreck* (1969) gilt als eine der einflussreichsten Produktionen im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus¹¹ und steht im Zentrum dieser Arbeit. Fechner erhielt vom NDR den Auftrag, für die Reihe „Fernseh-Porträts“ im *Teleclub* einen Dokumentarfilm über das Thema Selbstmord in der Bundesrepublik zu drehen. Dazu ließ er sich von einer Westberliner Polizeistelle die Suizid-Fälle des 10. März 1969 ausgeben und wählte den Fall der 72-jährigen, unverheirateten Klara Heydebreck aus. Bei allen

⁹ vgl. Fechner, Eberhard: Über das „Dokumentarische“ in Fernseh-Spielfilmen. In: Nagel/Kirschner: a.a.O., S. 113

¹⁰ In der Sekundärliteratur werden u.a. auch die Bezeichnungen Interviewfilm, Dialogfilm, Porträtfilm oder Erzählfilm verwendet. Im Zuge dieser Arbeit wird der Begriff „Gesprächsfilm“ aus zwei Gründen verwendet: 1. Fechner konstruierte am Schneidetisch fiktive Gespräche. 2. Fechners Befragungen orientierten sich weniger an journalistischen Interviewtechniken, sondern sind treffender als Gespräch zu bezeichnen.

¹¹ vgl. Hißnauer, Christian; Schmidt, Bernd: Wegmarken des Fernsehdokumentarismus. Die Hamburger Schulen. Konstanz. 2013. S. 238

anderen Fällen waren die Gründe für den Selbstmord weitgehend geklärt; das unbekanntes Motiv der 1896 geborenen Rentnerin weckte allerdings seine Neugier. Er führte insgesamt 37 Einzelinterviews mit ihren Verwandten, Nachbarn, ehemaligen Arbeitskollegen, den Polizeibeamten etc. und konnte ihren Nachlass sichten, erhielt also Einblick in Fotos, Briefe, Schulzeugnisse, Rentenbescheide, das Mietbuch und vieles mehr. Fechner ging jedoch ohne vorgefertigtes Konzept an die Dreharbeiten heran, um „vorgefaßten Meinungen und Absichten so weit wie möglich zu entgehen“¹², und musste am Schneidetisch feststellen, dass sich aus der massiven Zahl an Interviews und dem Mangel an Schnittbildern schwerlich eine stringente Erzählung gestalten ließ. Aus der Not heraus entwickelte er zusammen mit seiner Cutterin Brigitte Kirsche eine Arbeitsweise, die alle seine folgenden dokumentarischen Arbeiten bestimmen sollte: Die von Egon Netenjakob als „Wechselrede zum Thema über Zeit und Raum“¹³ bezeichnete Montage zwischen den interviewten Personen. Fechner hatte Klara Heydebrecks Abschiedsbrief zweimal vor der Kamera verlesen lassen, von ihrem Neffen Ernst und einem Polizeibeamten. Sie schnitten daraufhin einzelne Passagen abwechselnd aneinander und waren von dem Ergebnis sichtlich angetan:

„Und das haben wir probiert, und das war fantastisch. [...] Ich hatte so etwas noch nicht gesehen: Der eine war in seiner Dienststelle und der andere in seiner Wohnung, und beides war an verschiedenen Tagen gedreht worden, und ergänzte das andere zum Dialog.“¹⁴

Sämtliche Einzelinterviews wurden zerlegt und neu ineinander verschachtelt. Fechner nutzte dieses Prinzip aber nicht nur, um die Erzählung auf mehrere Stimmen zu verteilen, sondern vor allem, um bestimmten Gesprächspartnern widersprüchliche Aussagen entgegenzusetzen. Die konträren Äußerungen des Neffen Ernst und des Hausarztes bzgl. Klara Heydebrecks Gesundheitszustands zu Beginn des Films sind nur eines von vielen Beispielen. Zudem zeichnet Fechner durch die Auswahl und Montage der Aussagen ein allgemeines kühles Umfeld, das durch gestörte zwischenmenschliche Beziehungen gekennzeichnet ist. Die „üblen Nachreden“ der Verwandten und Nachbarn lassen mögliche Ursachen durchscheinen, die Klara Heydebreck nach und nach an den Rand der Gesellschaft und letztendlich zu ihrem Selbstmord geführt haben. Mithilfe der Aussagen und des Nachlasses rekonstruierte er die Biografie einer hochbegabten Frau, die Armut und soziale Ungleichheit um die Verwirklichung ihres Potentials gebracht haben.

¹² Fechner, Eberhard: Zur Entstehung des Filmes „Nachrede auf Klara Heydebreck“. In: Nagel/Kirschner: a.a.O., S. 67

¹³ Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 103

¹⁴ Fechner zitiert nach Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 103

Die bei *Nachrede auf Klara Heydebreck* erstmals angewandte Montage von Interviewfragmenten zu künstlichen Dialogen verfeinerten Fechner und Kirsche immer weiter und produzierten in den folgenden 20 Jahren weitere acht Gesprächsfilme, die durch die beschriebene Wechselrede gekennzeichnet sind:

„Alle in diesen Filmen auftretenden Personen kommunizieren so miteinander, als säßen sie um einen riesigen imaginären Tisch, obwohl sie doch alle einzeln an verschiedenen Orten und zu ganz unterschiedlichen Zeiten aufgenommen worden sind. Das Ergebnis ist eine Art Dialog, wie sie [sic!] nur durch den Film möglich ist, oder anders gesagt, eine Erzählung mit verteilten Stimmen; wobei ich zwar die Aussagen authentischer Menschen verwende und sie in Beziehung zueinander setze, die Erzählung selbst aber von mir entworfen wird.“¹⁵

Um seine Art von Dokumentarfilmen realisieren zu können, die sich durch eine zuvor unbekannte Anzahl von Interviewpartnern, Materialfülle und einer monatelangen Schnittphase auszeichneten, bedurfte es besonderer Produktionsbedingungen. Durch die Rückendeckung seiner Auftraggeber konnte er eine „offene Kalkulation“ vereinbaren, die ihm „innerhalb eines Rahmens, der nicht überschritten werden durfte, weitgehende Freiheit gestattete.“¹⁶ Es folgten Filme wie *Klassenphoto* (1970), für den Fechner die auf einem willkürlich ausgewählten Foto aus dem Jahre 1933 abgebildeten ehemaligen Gymnasiasten ausfindig machte und ein Porträt der „schweigenden Generation“ aus der Mittelschicht zeichnete, und *Unter Denkmalschutz* (1975), ein Film über die Geschichte einer großbürgerlichen deutsch-jüdischen Familie in einem Gründerzeithaus im Frankfurter Westend, auf das er zufällig während eines Spaziergangs aufmerksam wurde. Zu seinen bekanntesten Dokumentarfilmen zählen aber sicherlich *Comedian Harmonists – Sechs Lebensläufe* (1976) und *Der Prozess* (1984). Für seinen dreistündigen Zweiteiler *Comedian Harmonists* interviewte Fechner alle vier noch lebenden Mitglieder des Gesangsensembles der späten Weimarer Republik, das dann durch das Dritte Reich in je eine „arische“ und eine „jüdische“ Nachfolgegruppe aufgespalten wurde. Hier verzichtete er erstmals vollständig auf einen *Off*-Kommentar und drehte nicht nur in der Bundesrepublik, sondern auch in Sofia, New York und Los Angeles. An dem Film über den Düsseldorfer Majdanek-Prozess¹⁷, das zu diesem Zeitpunkt längste Verfahren der bundesdeutschen Justizgeschichte, arbeitete Fechner insgesamt acht Jahre und verbrauchte 150.000 Meter Filmmaterial (ca. 270 Stunden). Das Gerichtsverfahren selbst, das nicht aufgenommen werden durfte, wurde von ihm durch die Gliederung in die drei Teile

¹⁵ Eberhard Fechner im Gespräch mit Michael W. Schlicht in: Schlicht, Michael W.; Quandt, Siegfried (Hg.): *Szenische Geschichtsdarstellung. Träume über Wissen*. Marburg. 1989. S. 52

¹⁶ Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 108

¹⁷ Der Majdanek-Prozess war ein Prozess gegen 17 SS-Aufseher des Konzentrations- und Vernichtungslagers Lublin/Majdanek, der von 1975 bis 1981 in Düsseldorf stattfand.

Anklage, Beweisaufnahme und Urteile, simuliert.¹⁸ Durch die dialogische Montage zwischen den Tätern und Opfern kann der Zuschauer wie ein Geschworener die Aussagen gegeneinander abwägen und sich ein eigenes Urteil bilden. Die verschiedenen Standpunkte ergeben laut Fechner „ein Koordinatensystem, das es möglich macht, die Berichte über etwas differenziert und vielschichtig werden zu lassen.“¹⁹ Der Film wurde bei seiner Erstaussstrahlung jedoch nicht wie ursprünglich angedacht im Ersten, sondern in den Dritten Programmen gezeigt, was Fechner dazu bewegte, dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen Zensur vorzuwerfen.²⁰

„So wird dieser Film wieder bloß Menschen erreichen, die die Schuld der Deutschen an nationalsozialistischen Verbrechen ohnehin nicht vergessen haben. Aber er wird all jenen erspart, die verdrängen oder gar leugnen wollen, was von deutschen Menschen in Konzentrationslagern getan worden ist.“²¹

Fechner drehte auch mehrere Filme nach literarischen Vorlagen: Walter Kempowskis Rostocker Familiengeschichte, die der Schriftsteller mithilfe von Befragungen seiner Verwandten in der *Deutschen Chronik* festhielt, verfilmte Eberhard Fechner auszugsweise 1975 in dem Fernseh-Zweiteiler *Tadellöser & Wolff* und 1979/80 in dem Dreiteiler *Ein Kapitel für sich*. Er behandelte die literarische Vorlage so, als sei sie Dokumentarmaterial, welches er seinen Vorstellungen entsprechend systematisch neu zusammensetzte. Zusätzlich recherchierte er in Kempowskis Aufzeichnungen und hörte die Original-Tonbandinterviews von dessen Eltern. Mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln wollte er die private Welt der Kempowskis während der nationalsozialistischen Herrschaft und der Nachkriegszeit so „wirklichkeitsgetreu“ wie möglich darstellen.

Bald entwickelte Fechner die Vorstellung, kontinuierlich Teile der deutschen Gesellschaft des letzten Jahrhunderts zu porträtieren. Über seinen letzten, nicht mehr realisierten Film *Die Grundwaldvilla* bemerkte er 1991 in einem Zeitungsinterview:

„Wenn Sie so wollen, faßt es die gesamte Arbeit seit *Klara Heydebreck* noch einmal zusammen. [...] Am Ende entsteht ein ganz klares Bild von der deutschen Geschichte der letzten hundert Jahre – die Summe dessen eben, was ich gemacht habe“²².

¹⁸ vgl. Emmelius, Simone: Fechners Methode. Studien zu seinen Gesprächsfilmen. Mainz. 1996. S. 189

¹⁹ Fechner in Schlicht/Quandt: a.a.O., S. 54

²⁰ vgl. Hißnauer/Schmidt: a.a.O., S. 259

²¹ Fechner zitiert nach Hißnauer/Schmidt: a.a.O., S. 259

²² Fechner zitiert nach Emmelius, Simone: a.a.O., S. 10. Herv. i. Orig.

2.3 Eberhard Fechner als Chronist des 20. Jahrhunderts

Fechner war der Auffassung, dass jedem Menschen ein einzigartiges, unverwechselbares Schicksal zu eigen ist, dessen Darstellung Rückschlüsse auf die gesamte Gesellschaft einer bestimmten Zeit zulässt.²³ Sein Mosaik aus individuellen Lebensläufen von Personen unterschiedlichster Lage und Herkunft illustriert die Geschichte Deutschlands von der Kaiserzeit bis zur deutschen Teilung, wobei Fechner den Schwerpunkt auf die nationalsozialistische Herrschaft und den Zweiten Weltkrieg legte. Seine Filme spiegeln im Wesentlichen das Generationenerlebnis einer größeren Gruppe von Menschen wider, z.B. bezogen auf einen Ort wie in *Unter Denkmalschutz*, oder auf ein Thema wie in *Der Prozess*. Die Rekonstruktion des Einzelschicksals der aus dem Kleinbürgermilieu stammenden Klara Heydebreck nimmt eine Sonderstellung ein, wobei auch *ihr* Lebensweg ein Zeitpanorama liefert. Fechner selbst sagte, dass er von 1973 an keinen Film mehr gemacht habe, der nicht in irgendeiner Beziehung zu allen anderen steht. Er entschied sich für ein Projekt immer erst dann, wenn es als Ergänzung oder als Widerspruch zum bisher Gemachten taugte.²⁴ Die persönlichen Schicksale bestimmter Generationen sollten in ihrer Gesamtheit einen Querschnitt durch sämtliche Schichten der Bevölkerung ergeben, was Egon Netenjakob dazu veranlasste, Fechners Lebenswerk nachträglich als eine „Chronik des 20. Jahrhunderts“²⁵ zu bezeichnen.

Fechners Dokumentarfilme werden auch als Versuch gesehen, eine Geschichtsschreibung „von unten“ umzusetzen, da er jenen „Betroffenen“ eine Stimme gab, die normalerweise nicht zu Wort kommen bzw. nicht gehört werden. Nicht die Geschichte der Herrschenden oder der großen Persönlichkeiten reizte ihn, sondern jener Menschen aus verschiedenen gesellschaftlichen Schichten, die den Umständen ausgeliefert waren und Geschichte hauptsächlich „erlitten“ haben. Fechner interessierte sich schon immer für die Biografien unbekannter oder – dieser Begriff ist mit Vorsicht zu genießen – „unbedeutender“ Menschen und dafür, wie sich die großen Prozesse und Ereignisse der Geschichte im Kleinen niedergeschlagen haben. Er war überzeugt, dass das Schicksal durchschnittlicher, „gewöhnlicher“ Menschen besseres Anschauungsmaterial für das eigene Leben bietet als die Beschreibung von Lebensläufen der sogenannten „Großen“, wie Hitler, Einstein oder Napoleon.²⁶ Alle seine Protagonisten haben eines gemeinsam: Sie sind Opfer von politischen Systemen, gesellschaftlichen Machtverhält-

²³ vgl. Wilbers, Dörthe: „Montierte Erkenntnis“ – Überlegungen zur Relevanz der Methoden Eberhard Fechners für den kulturwissenschaftlichen Film. In: Ballhaus, Edmund (Hg.): Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster. 2001. S. 277

²⁴ vgl. Fechner in Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 17

²⁵ Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 122

²⁶ vgl. Fechner in Schlicht/Quandt: a.a.O., S. 57

nissen und historischen Umbrüchen. Da Opfer in der Regel keine Quellen hinterlassen und somit auch nicht an der Geschichtsschreibung beteiligt sind, wollte Fechner mit seinen verfilmten Lebensläufen und Erinnerungen der distanzierten Geschichtsschreibung eine Perspektive „von unten“ entgegensetzen. Das Fernsehen war für ihn ein demokratisches Medium, daher sollte die Darstellung gewöhnlicher Einzelschicksale zu seinen Hauptaufgaben zählen.²⁷ Ein grundsätzliches Problem für Filmemacher wie für Historiker ist die Glaubwürdigkeit der Zeitzeugen. In Dokumentarfilmen werden sie hauptsächlich dazu benutzt, Authentizitätssignale an den Zuschauer zu senden. Die Zeugen verbürgen sich für die Erzählung des Autors und ihre Äußerungen werden in der Regel nicht in Frage gestellt. Aber Erinnerungen sind verwässert und vernebelt. Sie werden durch sämtliche Informationen, die später aufgenommen werden, verändert. Der Dramatiker Rolf Hochhuth schrieb 1978 mit Bezug auf die NS-Zeit:

„[...] die vorsätzlich lügen, sprechen am überzeugendsten, weil sie nun schon seit Ende der Hitler-Zeit ihre Version erzählen; das übt nicht nur, das drängt sich sogar als Wahrheit auf – und zwar auch den Lügern selbst.“²⁸

Fechner wiederum erklärte am Beispiel des Films *Der Prozess* und in Abgrenzung zu dokumentarischen Versuchen, Vergangenheit ohne die Beteiligung von Zeitzeugen aufzuarbeiten: Indem er verschiedene subjektive Ansichten über eine Sache miteinander verbinde und sie in Beziehung zueinander setze, habe er zumindest eine *Chance*, sich dem anzunähern, was tatsächlich gewesen ist.²⁹ Er wollte erreichen, dass „durch die Summe subjektiver, unterschiedlicher und widersprüchlicher Aussagen am Ende sich doch ein relativ genaues Bild dessen abzeichnet, was darzustellen ist.“³⁰

Die Bezeichnung „Dokumentarfilm“ lehnte er für seine Gesprächsfilme jedoch ab.³¹ Das „Dokumentarische“ in seinen Filmen war für ihn lediglich ein Stilmittel, um einen realistischen Eindruck zu erzielen. Die vorherrschende Verwirrung über die Unterscheidung von dokumentarisch und fiktional resultiert aus einer nun fast einhundert Jahre andauernden Debatte unter Filmemachern und -theoretikern über die Reproduzierbarkeit einer objektiven Wirklichkeit und dem Wunsch, verschiedene Formen der filmischen Darstellung voneinander abzugrenzen. Das folgende Kapitel dient dazu, den Gegenstand „Dokumentarfilm“ zu erörtern und Fechners Gesprächsfilme in den dokumentarfilmtheoretischen Diskurs einzubeziehen.

²⁷ ebd.

²⁸ Hochhuth, Rolf. Zitiert nach Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München. 1982. S. 133

²⁹ vgl. Fechner in Schlicht/Quandt: a.a.O., S. 59

³⁰ Fechner zitiert nach Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 15

³¹ vgl. Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 139

3 Dokumentarfilmtheorie

Eberhard Fechner war der Auffassung, dass der „eigengesetzliche Ausdruck des Fernsehens dokumentarisch-informativ ist“³², was sich u.a. darin äußerte, dass er auch für seine fiktiven *Fernsehspiel*produktionen umfangreiche Recherchen vornahm. Nun gibt es medienpessimistische Sichtweisen, welche Film und Fernsehen die Herstellung eines „falschen Bewusstseins“ unterstellen und gleichsam die Möglichkeit absprechen, den Zuschauer politisch aufzuklären und zu neuen Einsichten zu verhelfen.³³ Von solchen Positionen wurde auch Fechner wie nahezu alle dokumentarisch arbeitenden Filmemacher unweigerlich mit Fragen über die Objektivität seiner filmischen Darstellungen konfrontiert. Die Realismusdebatte ist in die Filmgeschichte ebenso eingebrannt wie in die Literatur, Philosophie oder die bildende Kunst, denn Kritiker und Zuschauer, aber auch viele Filmemacher selbst, stellen an Dokumentarfilme wiederholt den Anspruch, Ereignisse wirklichkeitsgetreu abzubilden. Somit drängen sich die Vorwürfe über mangelnde Authentizität, Einmischung, Subjektivität und Parteilichkeit immer wieder auf. Allerdings wäre eine Darstellung nur dann objektiv, wenn sie ein Geschehen mit allen Einzelheiten wiedergibt, was allein schon die selektive Wahrnehmung auf Seiten der Produzenten verhindert.³⁴ Werner van Appeldorn fasst treffend zusammen:

„Absolute Objektivität von einem Filmberichter zu fordern ist unrealistisch. Man kann aber erwarten, daß er sich möglichst umfassend und unvoreingenommen informiert und seinen Bericht fair abfaßt.“³⁵

Fechner selbst hatte nie bestritten, dass seine Filme aufs höchste manipuliert sind, betonte aber, dass er mit seinen „Kunstgriffen“ nie bewusst verfälsche und Aussagen in ihr Gegenteil verkehre.³⁶ Daher sind seine Gesprächsfilme hervorragende Untersuchungsobjekte für die These, dass der Gegensatz zwischen Dokumentation und Fiktion eine „Scheinantinomie“³⁷ ist. Dieses Kapitel setzt sich mit dem Gegenstand Dokumentarfilm auseinander, versucht eine Begriffsbestimmung vorzunehmen und mithilfe eines kurzen historischen Rückblicks zu erörtern, welchen Zweck Filmemacher in ihrer „dokumentarischen“ Arbeit gesehen haben.

Zunächst ist – wenig überraschend – festzustellen, dass eine eindeutige definitorische Abgrenzung des Begriffs Dokumentarfilm nicht existiert. Die Diskussionen über das Dokumenta-

³² vgl. Fechner, Eberhard: Über das „Dokumentarische“. In: Nagel/Kirschner: a.a.O., S. 112

³³ vgl. Hickethier, Knut: a.a.O., S. 16

³⁴ vgl. Appeldorn, Werner van: Der dokumentarische Film. Bonn. 1970. S. 170

³⁵ Appeldorn, Werner van: a.a.O., S. 170

³⁶ Fechner in Schlicht/Quandt: a.a.O., S. 57

³⁷ Dahlmüller, Götz: Nachruf auf den dokumentarischen Film. In: Arnold, Heinz Ludwig; Reinhardt, Stephan (Hg.): Dokumentarliteratur. München. 1973. S. 67

rische im Film drehen sich vor allem um den Abbildcharakter von Wirklichkeit und die Trennschärfe von Fiktion und Nicht-Fiktion. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts stehen sich mit den Frühwerken der Gebrüder Lumière und des Zauberkünstlers George Méliès scheinbar zwei getrennte Bereiche filmischer Arbeit gegenüber. Während die Lumières in *L'Arrivée d'un train* (1896) oder *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895) alltägliche Ereignisse filmten, inszenierte Méliès auf kunstvolle Art Geschichten und Phantasien. Diese Annahme ist mittlerweile widerlegt: Abgesehen davon, dass auch die Lumière-Filme logischen Erzählstrukturen folgen³⁸ und nicht einfach „vorgefundene Realität“ abbilden, gab es in der Frühzeit des Films schlicht noch keinen Begriff vom Dokumentarfilm als Gegenpol zum fiktionalen Film.³⁹ Dies geschah erst, als Robert J. Flaherty in *Nanook of the North* (1922) und *Moana* (1926) sein Rohmaterial dramaturgischen und narrativen Strukturen anpasste.⁴⁰ Es war daraufhin der britische Regisseur John Grierson der den Begriff *documentary* prägte, als er in seiner 1926 erschienenen Rezension zu *Moana* schrieb: „Of course, *Moana*, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value.“⁴¹

Die Differenzierung zwischen einer vorgefundenen Wirklichkeit im Dokumentarfilm und einer erfundenen, imaginären Welt in fiktiven Filmen zielt ins Leere. Die extremen Positionen in der theoretischen Auseinandersetzung bezeichnen auf der einen Seite jeden Dokumentarfilm aufgrund seiner Konstruktion bzw. technischen Inszenierung als fiktional⁴² und schreiben auf der anderen Seite grundsätzlich *jedem* Film einen dokumentarischen Charakter – im Sinne eines Spiegels der gesellschaftlichen Kultur und Realität – zu.⁴³ Neuere Theorien, wie die von Roger Odin, delegieren die Unterscheidung zwischen Dokumentar- und Spielfilm letztlich an den Zuschauer, der beim Betrachten des Films einen Dialog mit dem Filmemacher über Au-

³⁸ Mit dem Öffnen und Schließen der Fabrikture in *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* schließt das Ende an den Anfang an und strukturiert somit den Film. Vgl. Deutelbaum, Marshall: *Structural Patterning in the Lumière Films*. In: Fell, John L. (Hg.): *Film Before Griffith*. Berkeley. 1983. S. 302

³⁹ vgl. Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film*. Jean Rouch. Hildesheim. 1988. S.14

⁴⁰ vgl. Heller, Heinz-B.: *Dokumentarfilm im Fernsehen – Fernsehdokumentarismus*. In: Ludes et al. (Hg.): *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. Bd. 3. Informations- und Dokumentarsendungen. München. 1994. S. 95. Werner van Appeldorn nennt einen noch früheren Film als Beispiel für einen Dokumentarfilm mit Dramatisierung: Dr. Arnold Fancks *Das Wunder des Schneeschuhs* (1920). Vgl. Appeldorn, Werner van: a.a.O., S. 19

⁴¹ Grierson in der *New York Sun* vom 8. Februar 1926. Zitiert nach Heller, Heinz-B.: a.a.O., S. 95. Grierson selbst weist in seinem Aufsatz *Grundsätze des Dokumentarfilms* darauf hin, dass sich die Franzosen zuerst dieses Ausdrucks bedienten und darunter den „Reisefilm“ verstanden. Vgl. Grierson, John: *Grundsätze des Dokumentarfilms*. In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen*. Berlin. 2012. S. 90

⁴² Kreimeier, Klaus: *Fingierter Dokumentarfilm und Strategien des Authentischen*. In: Hoffmann, Kay (Hg.): *Trau – Schau – Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form*. Konstanz. 1997. S. 29

⁴³ vgl. Kracauer, Sigfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1993. S. 11ff.

thentizität und Verstehenskonventionen eingeht. Um Eberhard Fechners Gesprächsfilm in den Gesamtkontext des Dokumentarfilms einordnen zu können und eine theoretische Grundlage für die Analyse zu schaffen, sollen an dieser Stelle einige Ansätze der Dokumentarfilmtheorie dargelegt werden. Repräsentativ für die Auseinandersetzung um die Stellung des Dokumentarfilms sind vor allem die sich gegenüberstehenden Ansätze des gebürtigen Schotten John Grierson und des sowjetischen Filmemachers Dziga Vertov.

3.1 John Grierson

John Grierson war Begründer des *British Documentary Movements* und der Filmabteilung am *Empire Marketing Board*, einer staatlichen PR-Einrichtung Großbritanniens. Mit *Drifters* (1929) produzierte er seinen ersten dokumentarischen Stummfilm, der sich dem Leben der Heringsfischer in der Nordsee widmete und laut eigener Aussage „Arbeit als Kampf“⁴⁴ propagieren sollte. Auch die folgenden Produktionen wie *Industrial Britain* (1933), die häufig als Sozialdokumentationen bezeichnet werden, widmeten sich dem Leben der Arbeiterklasse und sind beispielhaft für den klassischen „Erklärdokumentarismus“ der dreißiger Jahre, der sich vor allem auf den Kommentar stützt und bis heute die Fernsehberichterstattung dominiert. Nach Grierson sind die Bedingungen für einen Dokumentarfilm gegeben, „wenn die Kamera irgend etwas an Ort und Stelle aufnahm“.⁴⁵ Aber erst der *Umgang* mit dem Material, das bewusste, künstliche Gestalten und Interpretieren, das erzieherisch beeinflussen sollte, sei entscheidend.⁴⁶ In erster Linie ging es Grierson, der seine Filme bis ins Detail inszenierte, nicht um ein Abbild von Wirklichkeit, sondern um den Aufbau nach Erzählprinzipien und die daraus resultierende aufklärende Wirkung:

„Wir nahmen an, daß selbst eine so komplexe Welt wie die unsere so strukturiert werden könnte, daß alle sie verstehen. Deshalb wollten wir weg von der reinen Anhäufung von Tatsachen und hin zur Geschichte (story)“.⁴⁷

Griersons Interesse am Film war von vornherein politisch und pädagogisch geprägt. Seine Dokumentarfilmtheorie ist beeinflusst von den Werken des amerikanischen Journalisten und Medienkritikers Walter Lippmann, der die mangelnde Beteiligung des Bürgers an gesell-

⁴⁴ Grierson, John: Grundsätze des Dokumentarfilms. In: Hohenberger, Eva (Hg.): a.a.O. S. 98

⁴⁵ ebd., S. 90

⁴⁶ vgl. Steinmetz, Rüdiger: Kommunikative und ästhetische Charakteristika des gegenwärtigen Dokumentarfilms. In: Leonard, Joachim-Felix et al. (Hg.): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen, 3. Teilband. Berlin. 2002. S. 1804

⁴⁷ Grierson, John. Zitiert nach Hohenberger, Eva: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Ders. (Hg.): a.a.O., S. 13

schaftlichen Entscheidungsprozessen als Ursache für die Krise der Demokratien in den zwanziger Jahren sah. Mit seiner Vereinfachung von komplexen Sachverhalten durch Poetisierung und Dramatisierung von Wirklichkeit auf eine filmische Story wollte Grierson über politische und gesellschaftliche Zusammenhänge informieren, um die von Lippmann kritisierten Defizite im Erziehungswesen zu füllen.⁴⁸ Grierson verstand den Dokumentarfilm zusammenfassend als kreativen Umgang mit der aktuellen Wirklichkeit („a creative treatment of actuality“⁴⁹), eine Formulierung, die auch in der aktuellen Auseinandersetzung noch standhält.

Sein enger Mitarbeiter Paul Rotha nannte den Dokumentarfilm – in Abgrenzung zum Spielfilm – ein *kreatives* und zugleich reale Menschen und Orte zeigendes Genre, das Bilder und Töne aus der Welt „draußen“ mitbringt⁵⁰ und bezeichnete den Realismus als die „einzige wahre Ästhetik des Films.“⁵¹ Außerdem betonte er die Montage als gestalterisches Element, der bei der Betrachtung von *Nachrede auf Klara Heydebreck* im Zuge dieser Arbeit eine hohe Stellung beigemessen wird. Während sich der Ablauf bei Drehbuchfilmen vorplanen, vorbereiten und entsprechend umsetzen lässt, entstehen Dokumentarfilme am Schneidetisch: „Nothing photographed, or recorded on the celluloid, has mean until it comes to the cutting-bench.“⁵²

Flahertys *Nanook of the North* über das Leben einer Eskimofamilie war für Grierson ein gelungenes Beispiel für den kreativen Umgang mit „naturegegebenem“ Material. Er bewunderte Flahertys Erzähltechniken und seine Fähigkeit zur Dramatisierung. Auf der anderen Seite war er der Ansicht, dass ein Einzelschicksal, wie das der exotischen Heldenfigur Nanook, nicht repräsentativ für eine Gesellschaft stehen könne. Er kritisierte Flaherty dafür, dass er seine Sujets nicht im eigenen Umfeld suche, denn seiner Meinung nach erfordern die politischen Umstände eine pädagogische Filmarbeit im Hier und Jetzt, um einen Konsens über die Verhältnisse in der Massengesellschaft herzustellen:

„Wenn ein Flaherty sagt, daß es verteuftelt viel heißen will, in einer Wildnis ums tägliche Brot zu kämpfen, so kann man mit einiger Berechtigung entgegen, daß uns das Problem mehr angeht, wie die Leute inmitten des Überflusses ums tägliche Brot kämpfen müssen.“⁵³

⁴⁸ ebd.

⁴⁹ Grierson, John. Zitiert nach Hißnauer, Christian: *Fernsehdokumentarismus*. Konstanz. 2011. S. 25. Christian Hißnauer bezieht sich in diesem Zitat seinerseits auf Barsam, Richard Meran: *Nonfiction Film. A Critical History*. London. 1974. S. 2

⁵⁰ vgl. Steinmetz, Rüdiger: a.a.O., S. 1804

⁵¹ vgl. Dadek, Walter: *Das Filmmedium*. München/Basel. 1968. S. 93

⁵² Rotha, Paul. Zitiert nach Steinmetz, Rüdiger: a.a.O., S. 1805

⁵³ Grierson, John: *Grundsätze des Dokumentarfilms*. In: Hohenberger, Eva (Hg.): a.a.O. S. 94

Experimentelle Filme wie Walther Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927) hielt Grierson für „das gefährlichste aller Vorbilder für den Film.“⁵⁴ Zwar suche *Berlin* den Stoff im eigenen Milieu, ignoriere aber mit seinen Rhythmus und Form betonenden „Bilderfolgen“ die sozialen Probleme wie schlecht bezahlte Arbeit und leiste keine Überzeugungsarbeit. Dziga Vertovs *Čelovek s kinoapparatom* (Der Mann mit der Kamera, 1929), einen ebenso sinfonischen Film, bezeichnete er als Fotoalbum („snapshot album“⁵⁵). Während für Grierson die Vereinfachung auf eine leicht verständliche Erzählung im Sinne einer beeinflussenden, erzieherischen Propaganda im Mittelpunkt stand, war Vertov mit seinem komplexen, avantgardistischen „Film der Fakten“ auf *Erkenntnis* aus.

3.2 Dziga Vertov

Ein weiteres Urgestein der Dokumentarfilmgeschichte ist der sowjetische Filmemacher Dziga Vertov. Ebenso wie Grierson beanspruchte Vertov für den Dokumentarfilm eine eigenständige filmische Form und eine gesellschaftliche Funktion. Diese war bei Vertov jedoch wesentlich radikaler. Ab 1922 produzierte er die *Kinopravda* (Film-Wahrheit)⁵⁶, ein visuelles Magazin für sowjetische Alltagskultur. Sein Filmjournal verstand er als Gegenmodell zu den bestehenden Wochenschauen und nutzte es als technisch-ästhetisches Experimentierfeld.⁵⁷ Von der Oktoberrevolution beeinflusst gründete er die Bewegung der *Kinoki* („Kinoäugler“) und forderte eine Revolutionierung der künstlerischen Mittel, um mit den Umbrüchen in der Realität schritthalten zu können. Dabei verfolgte Vertov langfristig das Ziel einer weltweiten Völkerverständigung mithilfe einer über die nationalen Grenzen hinaus verständlichen visuellen Sprache. Den Spielfilm lehnte er als bourgeoise Kunstform ab, da sich dieser an den Traditionen der Schauspielerei und des Theaters orientiere. Deren Sujets hielt er für Fremdkörper, die aus der Literatur in die Kinematographie eingewandert sind.⁵⁸ Zudem plädierte er für die Rückführung des Films auf sein technologisches Wesen, auf die Maschine Film. Das mechanische Auge der Kamera, das „Kino-Auge“, sei objektiver als das menschliche Auge und die Empfindungslosigkeit der Maschine der beste Garant der Wahrheit.⁵⁹ In seinem 1923

⁵⁴ ebd., S. 97

⁵⁵ Grierson, John. Zitiert nach Hicks, Jeremy: Dziga Vertov. Defining Documentary Film. London/New York. 2007. S. 124

⁵⁶ Der Name ist angelehnt an die bolschewistische Tageszeitung *Pravda*.

⁵⁷ vgl. Hohenberger, Eva: Dokumentarfilmtheorie. In: Ders. (Hg.): a.a.O., S. 10

⁵⁸ vgl. Dadek, Walter: a.a.O., S. 274

⁵⁹ ebd., S. 82

verfassten Manifest „Kinoki – Umsturz“ schrieb Vertov: „Unsere Augen können wir nicht besser machen als sie sind; die Kamera jedoch können wir unendlich vervollkommen.“⁶⁰

Seine Theorie des *Kinoglaz* beinhaltet die Idee vom Film der Fakten zur „Entschlüsselung der sichtbaren und der dem menschlichen Auge unsichtbaren Welt“ mit dem Ziel, „im Leben selbst eine Antwort auf ein gestelltes Thema zu finden“.⁶¹ Mit der Aufnahme von Lebensfakten auf Film entstehen nach Vertov Filmfakten. Diese seien durch die Materialität der Kamera dem Blick des Auges überlegen. *Kinoglaz* sei außerdem ein Begriff für ein neues Sehen durch die Filmmontage:

„Denn der Betrachter eines Balletts folgt wahllos einmal der gesamten Gruppe der Tanzenden, ein andermal einzelnen beliebigen Gesichtern, dann wieder irgendwelchen Beinchen – *eine Reihe unzusammenhängender Wahrnehmungen, die bei jedem einzelnen Zuschauer unterschiedlich ausfallen*. Dem Filmzuschauer darf man dies nicht präsentieren. Das System der aufeinanderfolgenden Bewegungen erfordert eine Aufnahme der Tanzenden [...] in der Ordnung der einander ablösenden festgelegten Verfahren mit einer *gewaltsamen* Verlagerung der Augen des Zuschauers auf jene Abfolge von Details, die man unbedingt sehen muß. *Die Kamera bugsiiert die Augen des Filmzuschauers* von den Händchen zu den Beinchen, von den Beinchen zu den Äuglein in der vorteilhaftesten Ordnung und organisiert die Details zu einer gesetzmäßigen Montageetüde.“⁶²

Die Montage sollte bei Vertov dazu dienen, Zusammenhänge aufzudecken, die in den Filmfakten allein nicht zu finden sind und wird geleitet vom Prinzip des Intervalls. Das Intervall gebe dem Film – analog zur Lyrik – einen Rhythmus und ermögliche als strukturgebendes Element einen neuen Zugang zu den Filmfakten. Es eröffne „wie ein Prisma eine neue Wahrnehmung der Wirklichkeit“.⁶³ Die Intervallmontage bedeutete für Vertov die Befreiung von zeitlichen und räumlichen Beschränkungen. In seinem Film *Čelovek s kinoapparatom* zeichnete er das Leben einer idealisierten russischen Metropole nach, indem er Material kombinierte, das an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichen Zeitpunkten aufgenommen wurde.⁶⁴ Er ließ seine Kameramänner, darunter seinen Bruder Michail Kaufmann, quer durch die Sowjetunion reisen um Menschen in alltäglichen Situationen zu filmen. Durch die Montage wird der Eindruck vermittelt, als handele es sich um den Ablauf eines einzigen Tages in einer einzigen Stadt. Hierzu Vertov in seinem Manifest:

⁶⁰ Vertov, Dziga: KINOKI – Umsturz. In: Hohenberger, Eva (Hg.): a.a.O., S. 70

⁶¹ Vertov, Dziga. Zitiert nach: Hohenberger, Eva: Dokumentarfilmtheorie. In: Ders (Hg.): a.a.O., S. 11f.

⁶² Vertov, Dziga: KINOKI – Umsturz. In: Hohenberger, Eva (Hg.): a.a.O., S. 72. Herv. i. Orig.

⁶³ Hohenberger Eva: Dokumentarfilmtheorie. In: Ders. (Hg.): a.a.O., S. 12

⁶⁴ Eine ähnlich virtuose Montage findet sich in Walter Ruttmans „Querschnittsfilm“ *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927).

„Ich bin Kinoglaz. [...] Von einem nehme ich die stärksten und geschicktesten Hände, von einem anderen die schlankesten und schnellsten Beine, von einem dritten den schönsten und ausdrucksvollsten Kopf und schaffe durch die Montage einen neuen, vollkommenen Menschen.“⁶⁵

Eberhard Fechners „Wechselrede über Zeit und Raum“ weist dabei im Ansatz Ähnlichkeiten zu Vertovs Montage auf. Bei seinen Gesprächsfilmen ergibt sich das Verständnis durch die diskursive Montage von Interviewfragmenten, die an unterschiedlichen Orten und zu verschiedenen Zeiten gefilmt wurden. Es sind immer mehrere, sich ergänzende oder widersprechende Perspektiven, aus denen sich der Zuschauer sein eigenes Bild formen muss. Damit stellt Fechner wie Vertov über die Montage eine neue Bedeutungsebene her (siehe Kapitel 5.4).

Čelovek s kinoapparatom bringt darüber hinaus den Produktions- und Rezeptionsprozess auf die Leinwand. Nicht nur die Kameralinse (das „Kino-Auge“) wird in mehreren eigenen Einstellungen gezeigt, sondern auch der Kameramann Michail Kaufmann, wie er auf fahrenden Autos oder Eisenbahnschienen filmt, sowie die Cutterin, welche die Szenen schneidet, die der Zuschauer zuvor gesehen hat. Zudem zeigt er Aufnahmen eines Kinosaals mitsamt Publikum und verweist damit auf die Materialität des Films. Auch auf dieses reflexive Element, das Offenlegen der gestalterischen Mittel, soll bei Fechners stark konstruierender und damit deutlich wahrnehmbaren Schnitttechnik noch einmal Bezug genommen werden. Zudem war Vertov wahrscheinlich der erste Filmemacher, der synchron aufgenommene Ton-Bild-Interviews von einfachen Arbeitern zeigte. Laut Klaus Wildenhahn, einem der bedeutendsten westdeutschen Dokumentarfilmer der sechziger und siebziger Jahre, sind „eine Betonarbeiterin, ein Kolchosbauer und eine Bäuerin in *Drei Lieder über Lenin* (1934) und eine Fallschirmspringerin in *Wiegenlied* (1937) [...] die ersten spontan redenden alltäglichen Helden im Dokumentarfilm.“⁶⁶ Wildenhahn beruft sich im Übrigen in seiner eigenen theoretischen Auseinandersetzung „Über synthetischen und dokumentarischen Film“ fast durchgängig auf Vertov. Auch wenn seine Filme im Stil des *direct cinema* sich in ihrer Darstellungsform grundsätzlich von Vertovs Arbeiten unterscheiden, war er doch massiv von seiner Ideologie beeinflusst (siehe Kapitel 4.4).

⁶⁵ Vertov, Dziga: KINOKI – Umsturz. In: Hohenberger, Eva (Hg.): a.a.O., S. 73

⁶⁶ Wildenhahn, Klaus: Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden. Erw. Neuaufl. Frankfurt/M. 1975. S. 58. Herv. d. Verf.

3.3 Bill Nichols

Als in den siebziger Jahren im englischsprachigen Raum die filmwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Dokumentarfilm begann, wurden die klassischen Theorien von Grierson und Vertov als ideologieträchtige Verteidigungen ihrer eigenen Filmpraxis abgetan und nicht weiter in die Diskussion einbezogen.⁶⁷ Dafür stand abermals die Realismusproblematik im Vordergrund. Bill Nichols zählt zu den einflussreichsten Filmtheoretikern in der amerikanischen akademischen Debatte und legt einen Entwurf zur Beschreibung unterschiedlicher dokumentarischer Ansätze vor. Er unterscheidet sechs Modi der dokumentarischen Darstellung (im Original *modes of representation*) und analysiert die in ihnen vorhandenen „Codes und Elemente“, versucht Dokumentarfilme also anhand der textuellen Merkmale⁶⁸ zu unterscheiden. Da er diese Modi als evolutionäre Entwicklung begreift, könnte man auch davon sprechen, dass Nichols eine geschichtliche Typologie des Dokumentarfilms entwickelt. Die verschiedenen Modi treten häufig in Kombination miteinander auf, wobei aber laut Nichols nur ein Modus zu einer bestimmten Zeit dominant ist.⁶⁹ Sein Ansatz ignoriert weitgehend die gesellschaftliche Funktion des Dokumentarfilms, gibt aber einen guten Überblick über die dominierenden Grundmuster, die sich auch im Bereich des Fernsehdokumentarismus wiederfinden.

Mit dem *poetic mode* (poetischer Modus) beschreibt Nichols die Darstellung der äußeren Wirklichkeit als Serie von Fragmenten, Impressionen und Assoziationen wie es in vielen Städtebildern bzw. Querschnittsfilmern der zwanziger Jahre der Fall ist. Die Montage betont den Rhythmus und die Form; Raum- und Zeitzusammenhänge werden aufgebrochen. Filme dieser Art sind nicht auf direkte Informationsvermittlung aus, sondern wollen den Zuschauer über *Stimmungen* zu Einsichten und Erkenntnis verhelfen.⁷⁰ Elemente des *poetic mode* enthalten u.a. Dziga Vertovs *Čelovek s kinoapparatom* (1929), Godfrey Reggios *Koyaanisqatsi* (1982) und Nikolaus Geyrhalters *Unser täglich Brot* (2005).

Nichols verweist mit dem *expository mode*, dem „klassischen Erklärdokumentarismus“⁷¹, auf die Dokumentarfilme der dreißiger Jahre um John Grierson und die Kino-Wochenschauen. In diesem Modus präsentiert der Film eine in sich schlüssige Geschichte, die von einem all-

⁶⁷ vgl. Hohenberger, Eva: Dokumentarfilmtheorie. In: Ders. (Hg.): a.a.O., S. 29. Im Jahr 1972 hatte Klaus Wildenhahn mit seinem Buch *Über synthetischen und dokumentarischen Film* die letzte Dokumentarfilmtheorie dargelegt, die einen bestimmten Soll-Zustand des Dokumentarfilms propagierte.

⁶⁸ Da Nichols zu der Gruppe semiotischer Filmwissenschaftler gehört, sich also auf die kommunizierten Zeichen bezieht, bezeichnet er den Film häufig als Text und den Zuschauer als Leser. Der Textbegriff wurde 1971 von Christian Metz eingeführt.

⁶⁹ vgl. Nichols, Bill: Introduction to Documentary. Bloomington. 2001. S. 100

⁷⁰ ebd., S. 103

⁷¹ Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films: a.a.O., S. 121

wissenden Erzähler aus dem *Off* kommentiert wird. Die Argumentationsfolge des Sprechers strukturiert den Film, verbindet die Einstellungen zu Sequenzen und steuert somit die Erzählung. Kamerabilder und Archivmaterial haben lediglich illustrierenden Charakter und unterstützen die These des Erzählers. Dieser gibt als Autorität vor, neutral und objektiv zu sein, daher ist dem *expository mode* eine gewisse dogmatische und didaktische Wirkung zu eigen. Der Dokumentarfilm erscheint in diesem Modus als „Erklärer von Realität“⁷². Robert Flahertys *Industrial Britain* (1933), Joris Ivens‘ *The Spanish Earth* (1937) aber auch viele Fernsehfeatures und -reportagen weisen Merkmale dieses Modus auf.

Der *expository mode* wird nach Nichols gegen Ende der fünfziger Jahre vom *observational mode*, dem beobachtenden Modus abgelöst. Die Ursprünge liegen in der *direct cinema*-Bewegung um Robert Drew und Richard Leacock, die mithilfe leichter 16mm-Handkameras und tragbarer Tonbandgeräte Akteuren und Ereignissen spontan folgen konnten. Aufgrund der Beweglichkeit der Kamera und der Möglichkeit, Sprache und Geräusche im Originalton aufzunehmen, war die Inszenierung und das Eingreifen in Handlungsabläufe nicht mehr zwingend notwendig. Es bildete sich das ästhetische Konzept heraus, reale Personen in ungestellten Situationen zu filmen. Der beobachtende Dokumentarfilm wird häufig mit der sozialwissenschaftlichen Methode der teilnehmenden Beobachtung verglichen. Bei beiden wird angenommen, dass die Personen die Beobachtungsinstanz sehr schnell vergessen und so handeln, als sei diese Instanz nicht anwesend.⁷³ Das *direct cinema* und dessen bundesdeutsche Adaption durch Klaus Wildenhahn wird in Kapitel 4 ausführlicher behandelt.

Eine Filmpraxis, die durch Eingriffe in das Geschehen zu Einblicken gelangen will, die der reinen Beobachtung verschlossen bleiben, wird von Nichols mit dem *participatory mode* (interaktiver/ eingreifender Modus) beschrieben. Die Kamera und der Regisseur bringen sich deutlich erkennbar in die Situationen ein und provozieren krisenhafte Momente wie es bspw. für das französische *cinéma vérité* (siehe ebenfalls Kapitel 4) kennzeichnend ist. Eine weitere Möglichkeit der Interaktion zwischen Filmemacher und Subjekt ist das Interview. Somit wäre nach dieser Typologie der *participatory mode* bei Fechners Gesprächsfilmen der dominante Modus.⁷⁴ Der Zeitzeuge aus sozialen Randgruppen mit seiner subjektiven Wahrnehmung wird zur zentralen Figur dieser Dokumentarfilme, die eine Alltagsgeschichtsschreibung als Gegenpol zur Geschichte der Herrschenden anstreben. Der *Off*-Kommentar als autoritäres und struk-

⁷² ebd.

⁷³ vgl. Steinmetz, Rüdiger: a.a.O., S. 1800

⁷⁴ Fechners Filme weisen natürlich auch Merkmale anderer Modi auf. *Nachrede auf Klara Heydebreck* enthält sowohl erklärende, beobachtende, interaktive, reflexive als auch performative Elemente.

turbendes Element fällt meistens weg, dafür stehen einzelne Charaktere, die ihr Leben vor der Kamera erzählen, im Vordergrund. Die Schilderungen der Befragten werden zudem durch Archivmaterial, Fotos oder Diagramme ergänzt, was das Gesagte authentisch erscheinen lassen soll. Problematisch bei dieser Art der filmischen Aufarbeitung von Vergangenheit ist die Glaubwürdigkeit der Zeitzeugen, die in der Regel schlicht vorausgesetzt wird. Zudem erfolgt die Auswahl der Protagonisten nach subjektiven Kriterien des Filmemachers. Die Praxis des Interviewdokumentarismus wird oft in Verbindung mit der geschichtswissenschaftlichen Forschungsmethode der sog. *oral history* (mündliche/erinnerte Geschichte) gebracht, wobei hier zu untersuchen wäre, welche Form der Befragung angewendet wurde. Eberhard Fechner gilt als prominentester Vertreter dieser dokumentarischen Form, aber auch Erika Runge und Hans-Dieter Grabe haben im Übergang von den sechziger zu den siebziger Jahren hauptsächlich auf das Interview als gestalterisches Mittel gesetzt.

Nach Nichols etabliert sich in den achtziger Jahren der *reflexive mode* (reflexiver Modus), der keinen Anspruch darauf erhebt, Wirklichkeit objektiv abzubilden, sondern den konstruierenden Charakter und damit den Realitätsanspruch des Dokumentarfilms selbst in Frage stellt. Das Künstliche des Dokumentarfilms wird enttarnt und der Zuschauer auf den Entstehungsprozess des Films aufmerksam gemacht. Dieser Modus rückt das Verhältnis zwischen Filmemacher und Publikum in den Mittelpunkt.⁷⁵ Billy Corbens *Raw Deal* (2001) bspw. nutzt wiederum dokumentarische Aufnahmen einer (angeblichen) Vergewaltigung, um sich mit der Frage auseinanderzusetzen, ob man den Aufnahmen den Vorgang einer echten Vergewaltigung ansehen kann, oder nicht. Er thematisiert damit den Realitätsanspruch des filmischen Bildes innerhalb des Films.

Der *performative mode* (performativer Modus) der achtziger und neunziger Jahre betont noch stärker als der *reflexive mode* die subjektive Dimension von Ereignissen und thematisiert das Verhältnis von faktischem Wissen und Erinnerungen. Stilmittel dieser Form sind unkonventionelle Erzählstrukturen, eine ausdrucksstarke Rhetorik und vor allem Emotionen. Der Komplexität des Weltwissens wird ein autobiographischer Zugang entgegengesetzt.⁷⁶ Dies kann eine Perspektive „von unten“, aber auch „von oben“ sein. Der Bezug zum Tatsächlichen richtet sich nach dem subjektiven Erleben der Protagonisten. Diese Merkmale kommen z.B. in Errol Morris' *Fog of War* (2003) zum Ausdruck. In einer Art „Lebensbeichte“ schildert der ehemalige US-Verteidigungsminister Robert McNamara den Kalten Krieg aus seiner persön-

⁷⁵ vgl. Nichols, Bill: a.a.O., S. 125

⁷⁶ ebd., S. 131ff.

lichen Sichtweise und versucht sein Handeln moralisch zu rechtfertigen. Seine Erzählung wird durch die Montage stark verdichtet und mithilfe der *minimal music* von Philip Glass zusätzlich emotionalisiert.

Den erklärenden, beobachtenden und interaktiven Modus bezeichnet Nichols als die *klassischen Darstellungsformen* im Dokumentarfilm. Zwar wandeln sich ihre ästhetischen Ausformungen, dennoch bleibe das Versprechen einer authentischen Abbildung bestehen. Das Zusammenwachsen der verschiedenen medialen Darstellungs- und Distributionsmöglichkeiten haben darüber hinaus bis dato unzählige hybride Formen des Dokumentarfilms hervorgebracht, die Nichols (noch) nicht mit einbezieht.

3.4 Roger Odin

Abschließend soll zur Erörterung des Gegenstands Dokumentarfilm der semio-pragmatische Ansatz von Roger Odin herangezogen werden. Odin unterscheidet ebenfalls verschiedene Modi, meint damit aber keine vorherrschenden dokumentarischen Darstellungsformen, sondern unterschiedliche Lesarten (Lektüren) des Films, die beim Zuschauer aktiviert werden können. Während sich Nichols hauptsächlich auf textuelle Merkmale konzentriert, bezieht Odin den Zuschauer mit ein, der zusätzlich mithilfe außerfilmischer Informationen (pragmatisch) zwischen Dokumentar- und Spielfilm unterscheidet. Dabei geht Odin nicht von einer einseitigen Übertragung von Zeichen vom Sender zum Empfänger aus, sondern beschreibt den gedanklichen Zugang zum Film als doppelten Prozess.⁷⁷ Auf der einen Seite stehen die äußeren Instanzen wie Rezensionen, Plakate, Ankündigungen usw., die beim Zuschauer eine gewisse Erwartungshaltung erzeugen, sowie die kommunizierten Zeichen des Films selbst, welche diese Erwartungshaltung bestätigen können. Erst wenn der Zuschauer annimmt, dass der Film einen Wahrheitsanspruch erhebt, findet im Augenblick der *Rezeption* die Begriffsbestimmung statt. Die authentische Wirkung hängt somit nicht nur von einer besonderen Qualität des Films ab. Erst der Zuschauer schreibt dem Film bei der Rezeption eine als „real angenommene Aussageinstanz“⁷⁸ zu. Beim Interviewdokumentarismus sind es die Zeitzeugen, welche diese Aussageinstanz produzieren und denen der Zuschauer Vertrauen entgegenbringen kann. Die vermeintliche Authentizität hängt jedoch stark davon ab, wie einzelne

⁷⁷ vgl. Odin, Roger: Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: *montage/av*. Jg. 11, Heft 2. Marburg. 2002. S. 42

⁷⁸ Hißnauer, Christian: a.a.O., S. 69

Interviewpartner in Szene gesetzt und ihre Äußerungen in der Montage bearbeitet werden. In Hans-Dieter Grabes *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* (1972) bewirkt u.a. die hoch emotionale Schilderung des ehemaligen KZ-Häftlings Mendel Szajnfeld über ein gestohlenen Stück Brot die Zuschreibung von Glaubwürdigkeit. Eberhard Fechner wiederum nutzte nur selten emotionale Momente⁷⁹ und konterkarierte sogar bewusst Aussagen durch Gegenstimmen, um den Zuschauer zum Hinterfragen anzuregen. In *Nachrede auf Klara Heydebreck* bewirkt die „spielfilmartige“, kriminalistische Erzählweise eine zusätzliche Skepsis gegenüber dem Gesagten, da die Zeitzeugen wie in einem Verhör arrangiert sind. Dennoch kommt im Fall *Klara Heydebreck* durch die Nachvollziehbarkeit der Recherche ein Vertrauensverhältnis zustande, wodurch der Film glaubwürdig erscheint und vom Zuschauer als Dokumentarfilm definiert wird.

Ein letztes Beispiel soll diesen doppelten Prozess der Zuschreibung verdeutlichen: Fechners Film *Aus nichtigem Anlass* (1976) ist penibel im Stil seiner übrigen Gesprächsfilme gehalten. Er basiert auf einer wahren Begebenheit, einem Mordanschlag auf eine türkische Gastarbeiterfrau durch den eigenen Ehemann, der sich 1969 in Frankfurt ereignete – die Erzählung wird jedoch durch inszenierte Interviews mit Schauspielern und eigens dafür hergestellten Fotografien wiedergegeben. Fechner wendete hier sein formales Gestaltungsprinzip an, setzte aber fiktive Personen als Erzähler ein, wobei er den Wortlaut der Interviews genau vorgab. Bei dem Rezensenten Hans Dieter Seidel löste der Film Empörung aus, was beweist, dass er dem Film einen Wahrheitsanspruch unterstellt hatte:

„Eberhard Fechners Dokumentation [sic!] ‚Aus nichtigem Anlaß‘ ist ein fesselnder, bedenkenswerter Film. Aber er ist Betrug. [...] Zum erstenmal hat der Regisseur die von ihm entwickelte Methode [sic!] [...] auf eine fiktive Geschichte übertragen, die von der Wirklichkeit lediglich angeregt wurde.“⁸⁰

Betrachtet man die Postulate von Grierson und Vertov, sowie die neuere filmwissenschaftliche Auseinandersetzung, fällt auf, dass immer wieder versucht wurde, den Dokumentarfilm in ein bestimmtes Korsett zu zwingen. Sei es durch eine Abgrenzung vom Spielfilm, oder mithilfe der Analyse von textuellen Merkmalen, welche die besonderen Qualitäten von Dokumentarfilmen unterstreichen sollen. Erst mit dem Ansatz der Semio-Pragmatik beginnt sich die Genrezuschreibung langsam aufzulösen. Auf der anderen Seite wird innerhalb der vielfältigen dokumentarischen Ausdrucksformen die Unterteilung in Formate und Genres weiter-

⁷⁹ Die erste Einstellung in *Comedian Harmonists – Sechs Lebensläufe* (1976) zeigt den Gefühlsausbruch von Marion Kiss beim Hören des Liedes *Baby*.

⁸⁰ Seidel, Hans Dieter: Stilistischer Trick. In: Stuttgarter Zeitung vom 9.9.1976. Zitiert nach Nagel/Kirschner: a.a.O., S. 47

hin mit Hochdruck betrieben, um Untersuchungsgegenstände klar voneinander abzugrenzen. Der Begriff Dokumentarfilm entsteht nach heutiger Auffassung im Rahmen einer kommunikativen Praxis, als sozial geteilte Vorstellung darüber, was ein Dokumentarfilm *ist*.⁸¹ Die Begriffsbestimmung lautet schlicht: Ein Dokumentarfilm ist, als was er erkannt wird. Die Frage der Definition „*What is a documentary?*“ wird ersetzt durch „*When is a documentary?*“⁸². Eberhard Fechners Gesprächsfilm sind – wie jede Darstellung der Wirklichkeit – künstlich, wobei er mit seiner Intention, der Wahl seiner Sujets und der nach eigener Aussage „authentisch-dokumentarischen Machart“⁸³ etwas Entscheidendes mit den frühen Vertretern wie Flaherty, Grierson und Vertov gemein hatte: Sie alle wollten mit ihren Filmen im aufklärerischen Sinn auf die Gesellschaft einwirken und einen Diskurs in Gang setzen. Fechner war der Ansicht, dass der Zuschauer „vor dem Bildschirm nur dann überzeugt und damit zur Reflexion angeregt werden könne, wenn [ihm] das Gezeigte inhaltlich und formal glaubwürdig zu sein scheint.“⁸⁴ Mit der Gegenüberstellung sich widersprechender Aussagen der Interviewpartner wollte er den Zuschauer zur eigenen Meinungsbildung und politischen Anteilnahme bewegen:

„Ich versuche, den Leuten Filme vorzusetzen, die sie beschäftigen, die sie aktivieren. Ich glaube nämlich daran, daß sich die Menschen aktivieren lassen.“⁸⁵

Nach dieser allgemeinen Betrachtung des Gegenstands Dokumentarfilm, soll im nächsten Kapitel der Fokus auf den bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus der sechziger Jahre gerichtet werden. Die Veränderung des politischen Klimas durch die geistige Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen, das Ende der Adenauer-Ära, sowie der Aufstieg der „45er“-Generation führten in Literatur, Theater und Film zunächst zu einer Ausweitung der Perspektive bei der Beschäftigung mit der jüngsten Vergangenheit und später auch zur Darstellung der bundesdeutschen Alltagsrealität. Der Blick der Dokumentarfilmer begann sich nach innen, auf die eigene Gesellschaft und die innenpolitischen Themen zu richten, der Duktus wurde zunehmend kritischer und politischer. Dieser Perspektivenwechsel soll im Folgenden anhand einiger ausgewählter Beispiele nachgezeichnet werden.

⁸¹ vgl. Hißnauer, Christian: a.a.O., S. 82

⁸² vgl. Hohenberger, Eva: Dokumentarfilmtheorie. In: Ders. (Hg.): a.a.O., S. 25

⁸³ Fechner, Eberhard: Über das „Dokumentarische“ in Fernseh-Spielfilmen. In: Nagel/Kirschner: a.a.O., S. 115

⁸⁴ ebd., S. 115f.

⁸⁵ Fechner zitiert nach Nagel/Kirschner a.a.O., S. 21, ohne Herkunftsnachweis

4 Perspektivenwechsel im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus

Die Geschichte des bundesdeutschen Dokumentarfilms ist zu weiten Teilen die Geschichte des Fernsehdokumentarismus. Autoren wie Eberhard Fechner, Klaus Wildenhahn oder Hans-Dieter Grabe haben fast ausschließlich für Sendeanstalten gearbeitet und die Entwicklung des Dokumentarfilms entscheidend geprägt. Allerdings ist auch der Begriff des Fernsehdokumentarismus nicht eindeutig definiert. Ebenso wie der Begriff Dokumentarfilm bestimmt der soziale Gebrauch, welche Filme von Zuschauern, Filmkritikern, Kommunikations- und Medienwissenschaftlern etc. als dokumentarische Formate im Fernsehen aufgefasst werden.⁸⁶ Hinzu kommt, dass in den Äußerungen und Debatten eine Differenz zum Fernsehjournalismus behauptet wird. Abgesehen von den Positionen, die Fernsehdokumentarismus und Fernsehjournalismus als völlig unabhängig voneinander betrachten oder die Begriffe synonym verwenden, dominieren die Ansichten, welche beide Arbeitsweisen wahlweise unter dem einen oder anderen Oberbegriff zusammenfassen und im engeren Sinne als Teil- oder Schnittmenge auffassen. Häufig werden die „aktuellen“ Formen wie Nachrichten, Hintergrundberichte oder Magazinbeiträge zum Fernsehjournalismus gezählt, der Fernsehdokumentarismus wird als weniger oder nur mittelbar aktuell begriffen.⁸⁷ Auch die Länge der Sendungen bzw. Beiträge wird häufig als Kriterium genannt: Kurze Formen, vor allem Beiträge in Sendungen mit weitem Themenspektrum, werden oft dem Journalismus zugeordnet, längere dem Bereich des Dokumentarismus zugeschrieben. Beide Kriterien variieren je nach Begriffsverwendung und dürfen daher nicht als feststehendes Schema missverstanden werden.⁸⁸

Im Hinblick auf die bevorstehende Filmanalyse lässt sich aber festhalten: Als Kunst- und Kulturschaffende sind Filmemacher auch Seismographen der Gesellschaft. Ihre Produktionen drücken nicht nur die eigene Haltung und Intention des Autors aus, in ihnen spiegelt sich auch die Mentalität von einzelnen Personen, eines gesellschaftlichen Milieus oder gar einer gesam-

⁸⁶ vgl. Hißnauer, Christian: a.a.O. S. 89

⁸⁷ Als Grund wäre anzuführen, dass die Aktualität eine der am häufigsten genannten Kriterien in der Journalistik ist. Nach Karl Nikolaus Renner erfülle der Journalismus als Kommunikationsgattung die Bedingungen Authentizität, Interessengebundenheit und Aktualität. Vgl. Renner, Karl Nikolaus: Fernsehjournalismus: Entwurf einer Theorie des kommunikativen Handelns. Konstanz. 2007. S. 54. Die Merkmale Relevanz und Objektivität eignen sich ebenso wenig für eine Unterscheidung. Die Relevanz ergibt sich aus Nachrichtenfaktoren; Themen werden v.a. als Mittel zum Zweck eingesetzt. Objektivität kann es im Journalismus aus konstruktivistischer Sicht schlichtweg nicht geben. Vgl. Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Wien. 2002. S. 279ff.

⁸⁸ vgl. Hißnauer, Christian: a.a.O. S. 116

ten Nation in einer bestimmten Epoche.⁸⁹ Ihre Produktionen sind „Zeichen der Zeit“ und lassen sich nicht losgelöst von den gesellschaftlichen Umständen betrachten. Um den Perspektivenwechsel und Wertewandel im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus im Laufe der sechziger Jahre zu verstehen, ist allerdings ein Rückblick auf die fünfziger Jahre notwendig. Nach dem Missbrauch des Mediums Film zu Propagandazwecken im Dritten Reich⁹⁰ war die radikale Umstrukturierung des Mediensystems eines der wichtigsten Anliegen der alliierten Besatzungsmächte. Der frühe Fernsehdokumentarismus orientierte sich zu großen Teilen an britischen und nordamerikanischen Vorbildern, wobei die Abkehr von den Traditionen des Kulturfilms und die Hinwendung zur Auslandsberichterstattung ein entscheidender Schritt zur Entwicklung neuer filmischer Ausdrucksformen darstellte. Der Übergang war jedoch fließend. Die Konventionen des UFA-Dokumentarismus erwiesen sich als zählebig und mit der sich herausbildenden Blockpolitik wiederum als brauchbar für antisowjetische Propaganda.

4.1 Dokumentarische Produktionen in den fünfziger Jahren

Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg versuchten die Alliierten eine demokratische Neuorientierung anzuregen und Journalisten einzustellen, die im Widerstand waren oder während des Nationalsozialismus verfolgt wurden. Aus Mangel an geeignetem Personal musste aber zwangsläufig auf Intellektuelle ohne Branchenerfahrung wie den ersten Generaldirektor des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR) Adolf Grimme, fachfremde junge Berufseinsteiger und letztlich auch wieder auf frühere Eliten zurückgegriffen werden.⁹¹ Als sich um 1947 die verfolgte Linie milderte, strömten viele „Ehemalige“ zurück, bildeten Netzwerke und konnten erneut wichtige Positionen erobern, woraus allerdings keine ideologieträchtige journalistische Praxis abgeleitet werden darf. Schulungskurse und Austauschprogramme sollten deutsche Redakteure zu westlichen Standards bekehren und viele Schwerbelastete erwiesen sich als aufgeschlossene Berichterstatter. Der überwiegend konfliktscheue und regierungskonforme Journalismus während der fünfziger Jahre war vielmehr ein Resultat der autoritären Medienpolitik des Bundeskanzlers Konrad Adenauer, der die massenmediale Öffentlichkeit als Instrument seiner Politik verstand. Das Bundespresse- und Informationsamt, welches ihm direkt unterstellt war, hatte u.a. die Aufgabe, die Informationspolitik der Ministerien zu steuern, die

⁸⁹ vgl. Kracauer, Siegfried: a.a.O., S. 11

⁹⁰ Bspw. Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (1934) oder *Olympia* (1938).

⁹¹ vgl. von Hodenberg, Christina: Konsens und Krise. Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1945-1973. Göttingen. 2006. S. 113-117

Massenmedien zu überwachen und die Funkhäuser auf einen antikommunistischen Kurs festzulegen. Zudem versuchte er Pressevertreter in informellen „Teegesprächen“ auf seine Linie zu bringen und in einen nationalen Konsens einzubinden.⁹² Die meisten Journalisten pflegten zu dieser Zeit ein kooperatives Verhältnis zur Regierung, was Christina von Hodenberg mit dem Begriff „Konsensjournalismus“⁹³ beschreibt.

Die massiv eingeschränkten Möglichkeiten zur Kritik auf innenpolitischer Ebene, aber auch der Kontakt mit britischen und amerikanischen Journalisten durch die Besatzungsphase und die zahlreichen Austauschprogramme führten im Bereich des Fernsehdokumentarismus zur inhaltlichen Orientierung an den sogenannten Westmächten. Die faschistische Vergangenheit wurde nahezu vollständig verdrängt. Mit dem Beitritt der Bundesrepublik zur NATO 1955 und der darauf folgenden Unterzeichnung des Warschauer Paktes war der Ost-West-Konflikt zudem zentrales Thema der Berichterstattung. Dem Feindbild des Kommunismus wurde im bundesdeutschen Fernsehen als Leitbild ein positives Image der USA entgegengesetzt. Hierzu trug vor allem der USA-Korrespondent des NDR/ NWRV⁹⁴ Peter von Zahn⁹⁵ mit seiner Fernsehreihe *Bilder aus der neuen Welt* (1955 - 1960) bei. Da der NWDR die Produktionskosten nur anteilig zahlte, wurde die Reihe vorrangig vom Presseamt der USA (der *United States Information Agency/USIA*) finanziert. Im Gegenzug wünschte die US-Regierung eine positive Darstellung des eigenen Landes in der deutschen Öffentlichkeit.⁹⁶ Peter von Zahn portraitierte die amerikanische Lebensart in Episoden über die moderne Haushaltstechnologie und glorifizierte das Auto als Wohlstands- und Fortschrittsikone. Seine *Bilder aus der neuen Welt* betonten die „unbegrenzten Möglichkeiten“ und dienten der Orientierung am neuen Bruder.⁹⁷ Als er in seinen Produktionen kritische Ansätze zeigte und auf die Rassendiskriminierung in den Südstaaten oder Einwanderungsprobleme aufmerksam machte, stellte die USIA die Unterstützung ein. Stilistisches Hauptmerkmal der Reihe war Peter von Zahns Auftritt als Reporter im Bild: Mit seiner Selbstinszenierung löste er sich vom klassischen Wochenschaustil und schuf einen persönlichen Bezug zum Zuschauer. Außerdem integrierte

⁹² ebd., S. 155

⁹³ ebd., S. 205

⁹⁴ Die Gründungsanstalt NWDR hatte nur bis zum 31. März 1956 Bestand. Ihr folgten die Landesrundfunkanstalten NDR (Norddeutscher Rundfunk) und WDR (Westdeutscher Rundfunk). Die Organisation des Fernsehprogramms der beiden Anstalten übernahm eine neue Dachorganisation, der NWRV (Nordwestdeutscher Rundfunkverband).

⁹⁵ Peter von Zahn hatte zwar im Zweiten Weltkrieg in einem Verlag als Propagandist gedient, sein Name stand aber auf der englischen Liste der unbelasteten Deutschen.

⁹⁶ vgl. Zimmermann, Peter: Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart. In: Ludes, Peter et al. (Hg.): a.a.O., S. 224

⁹⁷ vgl. Steinmetz, Rüdiger: a.a.O., S. 1806

er Interviews, Ko-Moderatoren und Fremdmaterial (z.B. Werbespots) in seine Filme.⁹⁸ Die persönliche Präsentationsweise war dabei inspiriert vom kommerziell ausgerichteten amerikanischen Fernsehen, der spielerische Umgang mit den Darstellungsformen vom britischen Hörfunk-Feature.⁹⁹ Zimmermann sieht Peter von Zahn als einen

„der ersten Fernsehjournalisten, die die Konsequenz daraus zogen, daß der Medienwechsel vom Kino zum Fernsehen [...] auch neue fernsehspezifische Präsentationsformen [...] erforderte. Denn das Fernsehen hatte es nicht mehr mit einem in abgedunkelten Sälen versammelten Kinopublikum zu tun, sondern kam mit seinen Sendungen wie der Hörfunk in die Wohnzimmer der Zuschauer.“¹⁰⁰

Ein weiteres Beispiel für den „Blick in die Ferne“ und die Orientierung am „großen Bruder“, aber auch für die frühe Instrumentalisierung des Fernsehens für den „Medienkrieg“ sind die zwei Reportagereihen *Auf der Suche nach Frieden und Sicherheit* (1957) und *Pazifisches Tagebuch* (1957). Vor dem Hintergrund des Kalten Krieges und des atomaren Bedrohungsszenarios demonstrierten Rüdiger Proske, Max Helmut Rehbein und der Kameramann Carsten Diercks die „Schwerpunkte der westlichen Verteidigung“: Flugzeugträger, ferngelenkte Raketen, Überschalljäger und Detonationen von Atom- und Wasserstoffbomben dominierten die Bildfläche. Ermöglicht wurden die Reportagereihen von NATO und Pentagon. Die US-amerikanischen Streitkräfte flogen die Reporter zu den diversen westlichen Verteidigungsanlagen, die man als Dokument militärischer Stärke vorzeigen wollte.¹⁰¹ Die Aufnahmen der Militärstützpunkte der USA, NATO und SEATO¹⁰² wurden ergänzt durch sachliche Interviews mit führenden Militärs und Wissenschaftlern. Obwohl Rüdiger Proske, der später mit Gert von Paczensky das kritische Magazin *Panorama* gründete, sozialdemokratisch orientiert war, lassen diese Reihen kaum Protest an der westlichen Hochrüstung durchscheinen. Steigerte sich die Technikbegeisterung auf der Bildebene bis hin zum „Waffenfetischismus“, schlugen die Autoren aber zumindest im *Off*-Kommentar einen gemäßigten Ton an und plädierten für eine friedliche Konfliktlösung.¹⁰³ Carsten Diercks schrieb rückblickend:

„Heute weiß ich, dass wir damals für die amerikanischen Interessen instrumentalisiert wurden. Aber damals hatte die Ideologie des ‚Kalten Krieges‘ auch bei uns gefruchtet, und wir waren in der Furcht vor der drohenden Gefahr aus dem Osten.“¹⁰⁴

⁹⁸ vgl. Hißnauer/Schmidt: a.a.O., S. 52

⁹⁹ Peter von Zahn stieß im Sommer 1945 zu Radio Hamburg. Die britischen Hörfunk-Verantwortlichen machten ihn schon im September 1945 zum Leiter der Abteilung Wort. Vgl. Hißnauer/Schmidt: a.a.O., S. 53

¹⁰⁰ Zimmermann, Peter: a.a.O., S. 224

¹⁰¹ vgl. Hißnauer/Schmidt: a.a.O., S. 67

¹⁰² Die *South East Asian Treaty Organization* war ein 1954 gegründetes Verteidigungsbündnis zur Abwehr des Kommunismus. Es wurde 1977 aufgelöst.

¹⁰³ ebd., S. 68

¹⁰⁴ Diercks 2000: 67. Zitiert nach Hißnauer/Schmidt: a.a.O., S. 68

4.2 Generationswechsel in den sechziger Jahren

Während der „langen sechziger Jahre“ vollzog sich in der Berichterstattung der Medien und damit auch in den dokumentarischen Produktionen der Rundfunkanstalten ein Perspektivenwechsel, denn gegen Ende der fünfziger Jahre meldete sich die „skeptische Generation“ (auch „Flakhelfer-Generation“ oder „45er“-Generation)¹⁰⁵ zu Wort, deren Angehörige das Kriegsende als Zusammenbruch ihrer Werte erlebten und Adenauers autoritär ausgestatteter Kanzler-Demokratie „skeptisch“ gegenüberstanden. Die kritischen Stimmen, die seit etwa 1958 in der Öffentlichkeit zu Tage traten, richteten sich gegen die bisher stattgefundene Vergangenheitsbewältigung und demonstrierten, dass die Strukturen der Vergangenheit in Form von „autoritärem Denken“ auch die Gegenwart noch dominierten. Mit den Entscheidungen für das Grundgesetz, die soziale Marktwirtschaft und die Westintegration erfolgte zwar die Gründung der Bundesrepublik auf institutioneller Ebene, allerdings hatte diese Neuordnung nicht automatisch die Herausbildung eines demokratischen Staatsbewusstseins zur Folge. Bald wurde durch eine Reihe von Skandalen deutlich, dass die bisher erbrachten Leistungen Mängel aufwiesen: Die personelle Bewältigung bspw. umfasste lediglich die Inhaftierung und Internierung der Amtsträger des Partei- und Staatsapparates, sowie die Verurteilung und Bestrafung der Hauptkriegsverbrecher wie es z.B. mit den Nürnberger Prozessen 1945 und den zwölf Nachfolgeprozessen erfolgte. Diesen ersten Säuberungsmaßnahmen war die Bevölkerung jedoch passiv und widerspruchslos ausgeliefert, sie boten keinen Raum für eine eigene Selbstbesinnung. Erst als sich die neue Ordnung durch das sog. „Wirtschaftswunder“¹⁰⁶ und die Stabilisierung der Verhältnisse für die Generation der Kriegsteilnehmer bewährt hatte und die skeptische Generation in den Institutionen etabliert war, begann mit dem Ulmer Einsatz-

¹⁰⁵ In zeitgeschichtlichen Studien, so z.B. bei Clemens Albrecht oder Christina von Hodenberg, werden in Anlehnung an Karl Mannheim mehrere Jahrganggruppen unterschieden, die anhand prägender Erfahrungen verschiedene Generationszusammenhänge bilden. 1. Die sekurierende Generation: Die Jahrgänge vor 1900, die den Ersten Weltkrieg und die Weimarer Republik bewusst erlebt haben und aus denen die wichtigsten Funktionäre der nationalsozialistischen Bewegung hervorgingen, sowie die Jahrgänge zwischen 1900 und 1925, in denen sich die meisten überzeugten Nazis befanden und die im Zweiten Weltkrieg den Großteil der Soldaten stellten. Ihr gemeinsames Grundbedürfnis war nach dem Krieg Sicherheit und Stabilität. 2. Die skeptische Generation: Sie umfasst die Jahrgänge von 1926 bis 1937. Die Flakhelfer (die Jahrgänge bis 1929) verfügten noch über Kriegserfahrung, hatten aber keinen Anteil an den Blitzsiegen, erlebten die Überlegenheit der alliierten Luftwaffe und kamen nicht mehr in Kriegsgefangenschaft. Die zwischen 1930 und 1937 geborenen hatten selbst keine Fronterfahrung mehr, mussten keine Schuldgefühle abbauen, teilten aber mit den Flakhelfern die Hunger- und Notzeit nach 1945. 3. Die protestierende Generation: Die Jahrgänge ab 1938 hatten keine eigenen Erinnerungen an den Krieg. Sie wuchsen in den fünfziger Jahren in die wachsende Wohlstandsgesellschaft hinein und fanden ihren Generationszusammenhang in den Studentenprotesten von 1968. Vgl. Albrecht, Clemens: Die Frankfurter Schule in der Geschichte der Bundesrepublik. In: Albrecht, Clemens et al.: Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik. Frankfurt/NewYork. 1999. S. 498ff.

¹⁰⁶ Bei dem starken Wirtschaftswachstum der fünfziger Jahre handelte es sich um ein gesamteuropäisches Phänomen. Einer der Hauptgründe in der Bundesrepublik war die starke Nachfrage rüstungsrelevanter Produkte im Ausland zu Beginn des Koreakrieges.

gruppen-Prozess von 1958¹⁰⁷ und der Aufarbeitung neuer antisemitischer Ausschreitungen¹⁰⁸ die geistige Auseinandersetzung mit den nationalsozialistischen Verbrechen und damit eine zweite Welle der Vergangenheitsbewältigung.¹⁰⁹ Die neue Selbstthematisierung der Gesellschaft schlug sich selbstverständlich auch in den Produktionen der Intellektuellen und Kulturschaffenden nieder: Kritische Kinofilme wie *Rosen für den Staatsanwalt* (1958), Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel* (1959) oder die Gegenwartsliteratur von Heinrich Böll setzten sich entschieden mit der NS-Vergangenheit auseinander und provozierten die Öffentlichkeit. Ebenso trugen die weiteren Prozesse¹¹⁰, vor allem der Jerusalemer Eichmann-Prozess 1961/62, von dem zum ersten Mal auch Fernsehbilder ausgestrahlt wurden, zur Veränderung der politischen Kultur in der Bundesrepublik bei. In der Folge bedienten sich Literaten und Regisseure vermehrt anklagender und beweiskräftiger Dokumente, um auf die Tabuisierung und Verdrängung gesellschaftlicher Probleme aufmerksam zu machen. Der Dokumentarismus setzte sich als Strömung in allen Medien die soziale und politische Aufklärungsarbeit zum Ziel. Die Initiative wurde dabei hauptsächlich ergriffen von jenen Jahrgängen, die noch als Kinder den Nationalsozialismus erlebten, aber erst in der Bundesrepublik erwachsen wurden und sich aus Angst vor dem Rückfall in ein autoritäres Regime für die neue Demokratie engagierten.

Inhaltlich betraf dies nicht nur das Thema Nationalsozialismus, sondern auch die soziale Lebenswelt der lohnabhängig Arbeitenden. 1961 gründete sich im Zuge der ersten Zechenschließungen im Ruhrgebiet ein Literaturkreis, der sich frei von politischen und staatlichen Richtlinien mit den sozialen und menschlichen Problemen der industriellen Arbeitswelt auseinandersetzen wollte. In dem Roman *Irrlicht und Feuer* (1963) beschrieb Max von der Grün, einer der Gründungsmitglieder des später in *Dortmunder Gruppe 61*¹¹¹ umbenannten Arbeitskreises, die schlechten Arbeitsbedingungen der Kumpel in den Zechen und Christian Geissler thematisierte in *Kalte Zeiten* (1965) die soziale Ohnmacht eines gutbezahlten Bag-

¹⁰⁷ Dabei handelte es sich um den ersten großen Prozess vor einem deutschen Schwurgericht, in dem zehn Angeklagte eines Mordkommandos von SS, Gestapo und Sicherheitsdienst verurteilt wurden. Er markiert eine Zäsur in der juristischen Aufarbeitung des Nationalsozialismus und es wurde deutlich, dass eine systematische Ermittlungsarbeit erforderlich war.

¹⁰⁸ Am 24. Dezember 1959 wurde die neu eingeweihte Kölner Synagoge geschändet. Dem folgte eine Welle von Hakenkreuzschmierereien in der ganzen Bundesrepublik.

¹⁰⁹ Vgl. Albrecht, Clemens: Die Dialektik der Vergangenheitsbewältigung oder: Wie die Bundesrepublik eine Geschichtsnation wurde, ohne es zu merken. In: Albrecht, Clemens et al.: a.a.O., S. 567 und Wolfrum, Edgar: Das westdeutsche „Geschichtsbild“ entsteht. Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und neues bundesrepublikanisches Staatsbewusstsein. In: Frese, Matthias et al. (Hg.): Demokratisierung und gesellschaftlicher Aufbruch. Die sechziger Jahre als Wendezeit der Bundesrepublik. Paderborn. 2005. S. 236

¹¹⁰ U.a. der zweite Treblinka-Prozess 1964-1965 und der erste Frankfurter Auschwitzprozess 1963- 1965.

¹¹¹ Weitere Mitglieder der *Gruppe 61* waren u.a. Erika Runge, die sich nach der Veröffentlichung ihrer *Bottroper Protokolle* (1968) anschloss und Günter Wallraff. Den Höhepunkt hatte die Dokumentarliteratur in gedruckter Form allerdings während der Konjunkturdelle 1966/67.

gerführeres. Die Literatur der Arbeitswelt und die Arbeiter sollten sich gegenseitig helfen, ihre Stellung zu begreifen und zu verändern. Fraglich blieb, ob sich dieses Ziel mithilfe des monologischen Mediums Buch erreichen ließ.

Die kritische Wendung im Bereich des Fernsehdokumentarismus lässt sich u.a. beim NDR anhand der Beiträge des 1960/61 von Rüdiger Proske gegründeten Magazins *Panorama* ablesen.¹¹² Die Dokumentation *Der siebenjährige Krieg* (1960) des Magazinchefts Gert von Paczensky über den Algerienkrieg Frankreichs führte zu Protesten des französischen Botschafters bei der Bundesregierung und mit *Der Tod kam wie bestellt* (1962) über die belgische Misswirtschaft am Kongo und die Kongokrise brach Paczensky mit der bis dahin vorherrschenden kolonialfreundlichen Afrikaberichterstattung.¹¹³ Innenpolitisch attackierte *Panorama* die Regierung Konrad Adenauer und ergriff Partei für ihre in Bedrängnis geratenen Kollegen beim *Spiegel*, die nach der Veröffentlichung von Conrad Ahlers' Artikel „Bedingt abwehrbereit“ vom 8. Oktober 1962 dem Vorwurf des massiven Landesverrats ausgesetzt waren.¹¹⁴ Die gegen die *Spiegel*-Redaktion erstattete Anzeige, die Durchsuchung der Redaktion und die Verhaftung von Rudolf Augstein, Conrad Ahlers und drei weiteren Journalisten schienen zu beweisen, dass sich die Bundesrepublik auf Restaurationskurs bewegte und auf einen autoritären Staat zusteuerte. Die sich daraus entwickelnde *Spiegel*-Affäre führte in der gesamten Bundesrepublik zu Demonstrationen für eine freie Presse und gegen die Einflussnahme der Mächtigen und gilt als plakatives Beispiel für den gesellschaftlichen Wandel der Republik. Die *Spiegel*-Affäre wurde zwar bisher in der Forschung hinsichtlich ihres „Demokratisierungsschubs“ überschätzt¹¹⁵, war aber eine wichtige Station zur Etablierung einer kritischen Öffentlichkeit und zeigte, dass ein Sinn für die Bedeutung der vierten Gewalt gewachsen war.

Gesellschaftskritische Tendenzen in dokumentarischer Form setzten sich auch in anderen Bereichen durch. In der politischen Literatur wurden authentische Dokumente wie Zeitungsartikel, Interviews oder Protokolle durch Montage neu verarbeitet, das dokumentarische Theater, dessen Form an das politische Theater der zwanziger Jahre anknüpfte, bediente sich ebenfalls historischer Dokumente und verschrieb sich der politischen Aufklärung und Agitation: Rolf Hochhuth prangerte in *Der Stellvertreter* (UA 1963) die unterlassene Inter-

¹¹² Aus der Dokumentarabteilung des Süddeutschen Rundfunks kamen ebenfalls zeitkritische Fernsehbeiträge. Prominenter Vertreter ist die Reihe *Zeichen der Zeit* (1957 – 1973) von Dieter Ertel und Roman Brodman, die später den Stil der *Stuttgarter Schule* begründete.

¹¹³ vgl. Zimmermann, Peter: a.a.O., S. 230

¹¹⁴ In besagtem Artikel wurde angezweifelt, ob die Bundeswehr für den Fall eines Angriffs der Warschauer-Pakt-Staaten ein wirkungsvolles Verteidigungskonzept besitze.

¹¹⁵ vgl. von Hodenberg, Christina: a.a.O., S. 344-349

vention Papst Pius XII. bei der Verhaftung römischer Juden an und löste damit die bis dahin größte Theaterdebatte der Bundesrepublik aus. Heinar Kipphardt behandelte in seiner akribisch recherchierten (Fernseh-)Inszenierung *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964) das Thema des nuklearen Wettrüstens und Peter Weiss verzichtete in *Die Ermittlung* (UA 1965) komplett auf eigene Texte. Was auf der Bühne gesprochen wurde, basierte auf Protokollen des Frankfurter Auschwitzprozesses. Zusammenfassend war die gemeinsame Tendenz von Fernsehdokumentarismus, Dokumentarliteratur und dokumentarischem Theater die politische Aufklärung anhand schlagkräftiger Beweise und Dokumente.

4.3 Exkurs: *direct cinema* und *cinéma vérité*

Anfang der sechziger Jahre änderte sich nicht nur die inhaltliche Ausrichtung, sondern auch das ästhetische Erscheinungsbild des Dokumentarfilms radikal. Beeinflusst wurde der neuere deutsche Dokumentarfilm dabei vor allem vom amerikanischen *direct cinema*¹¹⁶ und dem französischen *cinéma vérité*. Technische Voraussetzung für die Entstehung der neuen Strömungen war die Entwicklung beweglicher 16mm-Handkameras mit tragbaren synchron laufenden Tonbandgeräten. Dadurch ergaben sich eine Fülle an neuen Ausdrucksformen und Inhalten der dokumentarischen Darstellung, da es nun möglich war, schnell und flexibel auf die Ereignisse vor der Kamera zu reagieren.¹¹⁷ Insbesondere das Aufzeichnen von Alltags- und Gesprächssituationen wurde durch die neue Technik wesentlich erleichtert bzw. zum Teil überhaupt erst möglich. Die Dokumentarfilmer bemühten sich nun weniger um einen harmonischen Bildaufbau, sondern orientierten sich am sprechenden Menschen.¹¹⁸

Den Anstoß für die Entwicklung der neuen Ausrüstung in Amerika gab Robert Drew, der als Redakteur und Reporter für das fotojournalistische Magazin *Life* arbeitete. Er sah im Fernsehen das Massenmedium der Zukunft, mit dessen Hilfe sich Grierons Vorstellung einer Demokratie auf der Basis einer gemeinsam geteilten Erfahrung („commonly shared experience“), die informierte Wählerentscheidungen ermöglichen sollte, verwirklichen ließen.¹¹⁹ Drew war unzufrieden mit dem vorherrschenden Erklärdokumentarismus, bei der der dezidierte Kommentar eines allwissenden Erzählers dominierte. Die bestehenden dokumentarischen Fernsehformate waren für ihn lediglich „lectures with picture illustrations“.¹²⁰ Drew wollte mit der Kamera hinter die Kulissen blicken und, ähnlich wie die Fotoreportagen von *Life*, privilegierte Momente einfangen, konnte mit der verfügbaren Technik seine Ideen jedoch nicht verwirklichen. Ähnlich erging es Richard Leacock, der bei Robert Flahertys *Louisiana Story* (1948) als Kameramann arbeitete: „Wir verwendeten große, schwere Schallplattenaufnahmegeräte, und die Technik war so schlecht, daß wir die Leute nicht davon abbringen konnten, sich verkrampft zu geben.“¹²¹ Drew und Leacock verband das gemeinsame

¹¹⁶ Auch *Uncontrolled Cinema* oder *Living Camera* genannt.

¹¹⁷ In vielen Ländern wurde seit den 1950er Jahren unabhängig voneinander an der Entwicklung tragbarer Handkameras mit Synchronon gearbeitet. Die neue Technik war zwar schon seit 1954 beim NWDR in Gebrauch, jedoch folgten die Filme noch alten Darstellungskonventionen. Die stilbildende Schule war das *direct cinema*. Vgl. Hißnauer/Schmidt: a.a.O., S. 133

¹¹⁸ vgl. Roth, Wilhelm: a.a.O., S. 9

¹¹⁹ vgl. Beyerle, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre. Trier. 1997. S. 72

¹²⁰ Drew 1988: 391. Zitiert nach Beyerle, Monika: a.a.O., S. 72

¹²¹ Leacock, Richard In: Gregor, Ulrich: Wie sie filmen. Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart. Gütersloh. 1966. S. 268. Zitiert nach Roth, Wilhelm: a.a.O., S. 11

Ziel, reale Personen in ungestellten, authentischen Situationen zu filmen. Die Begegnung der beiden führte 1957 zur Gründung von *Drew Associates*. Mithilfe des gelernten Elektroingenieurs Don Alan Pennebaker und der finanziellen Unterstützung von *Time Inc.*, dem Mutterkonzern von *Life*, konnte ein Synchrononverfahren entwickelt werden, mit dem es möglich wurde, Situationen in ihrem unkontrollierten Verlauf spontan in Bild und Ton zu erfassen.

Im Mittelpunkt der neuen Herangehensweise stand die beobachtende Kamera, das Nicht-Eingreifen in das Geschehen mit dem Anspruch, nur Dinge aufzunehmen, die sich auch ohne die Anwesenheit der Filmemacher zugetragen hätten. Diese Maxime ist allerdings eher als Absichtserklärung zu verstehen, denn natürlich verändert die Anwesenheit eines auch noch so kleinen Filmteams die Ereignisse.¹²² Daher konzentrierte man sich in den Anfängen der Bewegung auf öffentliche Geschehnisse, bei denen die gefilmten Personen ohnehin an Medienpräsenz gewöhnt waren. In *Primary* (1960), der heute als erster *direct cinema*-Film gilt, begleiteten die *Drew Associates* mit zwei getrennten Filmteams die Senatoren Hubert Humphrey und John F. Kennedy während des Vorwahlkampfes um die Präsidentschaftskandidatur in Wisconsin. Eine Plansequenz führte die neuen technischen Möglichkeiten effektiv vor Augen: Die Kamera konnte Kennedy, als dieser eine Versammlung von Wählern polnischer Herkunft besuchte, von der Straße durch einen langen Korridor bis in den Saal ohne Unterbrechung folgen. In einer weiteren Szene wollte Leacock möglichst unaufdringlich die Reaktion Kennedys auf die Wahlergebnisse festhalten – einer der privilegierten Momente, die Leacock in Kennedys Hotelzimmer alleine und ohne die Hilfe eines Tonmanns drehte. Dafür versteckte er ein Mikrofon im Aschenbecher, ein anderes installierte er an seiner Kamera.¹²³

Neben dem bereits genannten Synchrononverfahren trugen weitere technische Innovationen maßgeblich zur Entwicklung des Stils bei: Geräuscharme 16mm-Handkameras, die ohne sperriges Schutzgehäuse verwendet werden konnten, tragbare Tonbandgeräte wie das schweizer *Nagra*, die Erfindung des Zoomobjektivs, sowie hochempfindliches Filmmaterial, wodurch man von zusätzlicher Beleuchtung weitgehend unabhängig wurde.¹²⁴ Es waren aber nicht nur die neuen technischen Möglichkeiten, die dem *direct cinema* zu einer grundsätzlich anderen Ästhetik verhelfen, sondern eine Reihe selbstaufgelegter methodischer Beschränkun-

¹²² Hierzu Leacock: „Alles, was wir tun können, ist, unsere Gegenwart auf ein Minimum zu reduzieren.“ Zitiert nach Roth, Wilhelm: a.a.O., S. 11

¹²³ vgl. Roth, Wilhelm: a.a.O., S. 11

¹²⁴ vgl. Beyerle, Monika: a.a.O., S. 80

gen: Bei der Montage sollte die natürliche Chronologie beibehalten, auf zusätzliche Musik und einen erklärenden Kommentar verzichtet werden. Idealerweise gingen die Filmemacher unvoreingenommen und ohne festen Drehplan an ein Projekt heran und versuchten die Ereignisse spontan zu erfassen. Sie lehnten jegliche Einmischung und direkte Kommunikation mit den gefilmten Personen ab, stellten keine Fragen und gaben keine Anweisungen. Auch das Inszenieren, Nachstellen oder Wiederholen von Ereignissen wurde weitgehend vermieden.¹²⁵

Zeitgleich entwickelte sich in Frankreich mit dem *cinéma vérité* eine dokumentarische Strömung, die ebenfalls mit der neuen Synchronon-Technik arbeitete, sich in ihrer Methode aber grundsätzlich vom *direct cinema* unterscheidet. Jean Rouch und Edgar Morin, die Begründer des *cinéma vérité*-Stils, griffen mit der Kamera gezielt in das Geschehen ein und interagierten mit den gefilmten Personen. In *Cronique d'un été* (1960) sprachen sie vor laufender Kamera Menschen auf den Straßen von Paris an und fragten sie, ob sie glücklich seien. Sie ließen ihre Protagonisten an allen Phasen der Produktion teilhaben und nahmen sogar die Reaktionen auf den Rohschnitt in den finalen Film hinein.¹²⁶ In einer Szene läuft Marceline Loridan, eine Bekannte von Jean Rouch, mit einem Tonbandgerät über den Place de la Concorde und spricht über ihre Zeit in deutschen Konzentrationslagern, wobei sie niemand während der Aufnahme hören konnte.¹²⁷ Durch derartige künstlich provozierte Situationen sollten versteckte Wahrheiten ans Tageslicht gebracht werden.

Beide Methoden haben sich international in verschiedenen Ausprägungen durchgesetzt und zu neuen dokumentarischen Ausdrucksformen geführt. Seitdem hielt die „entfesselte“ Kamera auch im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus Einzug und der Originalton-Dokumentarismus, der die Protagonisten des Films selbst zu Wort kommen ließ, etablierte sich. Bevorzugten die Vertreter des amerikanischen *direct cinema* in der Anfangsphase hauptsächlich sensationelle Sujets, die bereits eine Krisenstruktur in sich trugen, rückte in der Bundesrepublik mit der Politisierung im Laufe der sechziger Jahre das Alltags- und Arbeitsleben in den Fokus der Filmemacher. Sie wollten nun auch denen eine Stimme geben, die in den Medien bislang nicht zu Wort kamen. Beispielhaft können dafür die Werke von Klaus Wildenhahn und Eberhard Fechner stehen, die unter dem Dach der Hauptabteilung Fernsehspiel beim NDR entstanden.

¹²⁵ ebd., S. 37f.

¹²⁶ ebd., S. 12

¹²⁷ vgl. Roth, Wilhelm: a.a.O., S. 18

4.4 Egon Monks „Hamburger Ensemble“

Von 1960 bis 1968 leitete Egon Monk die Hauptabteilung Fernsehspiel beim NDR und schuf dort ein Experimentierfeld für verschiedene dokumentarische und semi-dokumentarische Produktionen. Er entfernte sich von den adaptierten Bühnenstücken, die zuvor in der Abteilung dominierten, und ersetzte diese durch Arbeiten zeitgenössischer deutscher Autoren, die direkt für das Fernsehen geschrieben wurden. Innerhalb dieser acht Jahre führte Monks Offenheit für neue Themen und Darstellungsformen zu rund 150 Fernsehspiel-Produktionen, die in den sechziger Jahren zu viel beachteten Beiträgen in der gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung wurden. Auf eine Reihe von dokumentarischen Fernsehspielen¹²⁸ unter seiner Regie folgten innerhalb der Abteilung die Dokumentarfilme von Klaus Wildenhahn im Stil des *direct cinema* und Eberhard Fechners Gesprächsfilme. Es war letztlich Monk, der beiden zu ihrer Karriere als Dokumentarfilmer verhalf.

Egon Monk wurde 1927 in Berlin als Sohn einer Arbeiterfamilie geboren und gehörte ebenfalls zur sog. „Flakhelfer-Generation“. Nach einer Ausbildung zum Schauspieler und Regisseur bei der DEFA wurde 1949 Bertolt Brecht auf ihn aufmerksam und engagierte ihn als Regieassistenten am Berliner Ensemble. Aus dieser prägenden Zeit bei Brecht hatte Monk ein entsprechendes politisches Bewusstsein mitgenommen. Er verstand seine Arbeit beim NDR als Fortsetzung der Tradition der Aufklärung und trug Brechts Ansatz der Erkenntnisfindung des Zuschauers und die Anregung zur Kritik in die Hauptabteilung Fernsehspiel hinein. Seine Absicht war die Politisierung des Fernsehens zugunsten der Unterprivilegierten, das engagierte Eintreten für die deutsche Arbeiterschaft.¹²⁹ Wie Brechts Ensemble machte er die Hauptabteilung Fernsehspiel zu *seiner* Spielstätte, versammelte immer wieder neue Drehbuchautoren und Regisseure um sich und formierte so sein kreatives Produktionsteam.

Für die unter Monk produzierten Fernsehspiele etablierte Werner Kließ, Film- und Fernsehkritiker der Zeitschrift *Film*, in einer Besprechung des Fernsehspiels *Zuchthaus* (1967) den Begriff der neuen „Hamburgischen Dramaturgie“¹³⁰: Mit Nüchternheit und Genauigkeit beschreibe der Film die Lebensumstände und den Alltag der Menschen im Gefängnis. Wie in ei-

¹²⁸ Beim dokumentarischen Fernsehspiel handelt es sich um ein fiktives Spiel, das den Lebensalltag „authentisch“ darstellen sollte. Vgl. Hißnauer/Schmidt: a.a.O., S. 107

¹²⁹ vgl. Kaiser, Michael: Filmische Geschichts-Chroniken im Neuen Deutschen Film: Die *Heimat*-Reihen von Edgar Reitz und ihre Bedeutung für das deutsche Fernsehen. Osnabrück. 2001. Online-Dissertation: https://repositorium.ub.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-2004051012/2/E-Diss162_thesis.pdf [6. Januar 2015]

¹³⁰ Der Begriff ist einem Werk von Gotthold Ephraim Lessing aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entlehnt. Lessing forderte, dass die erste Wirkung der Tragödie auf den Zuschauer das Mitleiden sein müsse, wodurch sich in ihm eine Wandlung vollziehen könne.

nem Protokoll werde die „Automatik des Zuchthauses“ vorgeführt. Die Strafanstalt werde als Organismus inszeniert, als autoritär geregelter Apparat, in dem jeder Teil auf den anderen „angewiesen“ sei.¹³¹ Neben *Zuchthaus* gelten zwei weitere frühere Arbeiten als Schlüsselproduktionen für Egon Monks Schaffen: *Ein Tag - Bericht aus einem Konzentrationslager 1939* (1965) widmete sich dem Verdrängten und *Wilhelmsburger Freitag* (1964)¹³² dem Alltäglichen. Während *Ein Tag* mit technischer Genauigkeit den Ablauf eines Konzentrationslagers zeigte, wollte Monk in *Wilhelmsburger Freitag* einen einzelnen Tag eines jungen Wilhelmsburger Arbeiterehepaars so detailliert wie möglich ins Bild rücken, wobei in Letzterem durch die Melancholie der Protagonisten unzeitgemäß früh eine Kritik an der klassischen Rollenverteilung der Geschlechter zum Tragen kommt. In einer parallelen Montage folgt der Zuschauer einem Baggerführer, der zur Arbeit fährt, eine Baugrube aushebt und abends seinen Lohn erhält, sowie seiner Frau, die aufräumt, einkauft und einen Stadtbummel macht. Im Gegensatz zur „Realitätsflucht“ der fünfziger Jahre setzte sich Monks Ensemble mit der Bundesrepublik und der Gegenwart auf innenpolitischer Ebene auseinander. Diesen Realitätsanspruch führten seit Mitte der sechziger Jahre Klaus Wildenhahn und später Eberhard Fechner, wenn auch mit gänzlich anderen Darstellungsformen, konsequent fort.

Die Arbeiten des Fernsehdokumentaristen Klaus Wildenhahn im Stil des amerikanischen *direct cinema* illustrieren ebenso eindringlich den Perspektivenwechsel während der sechziger Jahre. Nachdem Wildenhahn zunächst Werbefilme für die Fernsehlotterie drehte, wurde er 1960 Realisator¹³³ bei dem neugegründeten Fernsehmagazin *Panorama*, anfangs noch unter Rüdiger Proske und Gert von Paczensky.¹³⁴ 1964 führte er im Auftrag von Hans Brecht¹³⁵ ein Interview mit Richard Leacock, D. A. Pennebaker und Albert Maysles, was für ihn ein Schlüsselerlebnis darstellte.¹³⁶ Seitdem bemühte er sich nach dem Vorbild Leacocks um eine dokumentarische Filmberichterstattung mit der „beobachtenden Kamera“.

Innerhalb des Fernsehmagazins *Panorama* konnte Wildenhahn drei Beiträge über die Parteitage der CDU, CSU und SPD realisieren. Bei der SPD kam Wildenhahn zusammen mit seinem Kameramann Rudolf Körösi einem Konflikt auf die Spur: Hamburgs Altbürgermeister

¹³¹ vgl. Kließ, Werner in: Hißnauer/Schmidt: a.a.O., S. 108f.

¹³² *Wilhelmsburger Freitag* basiert auf der bereits genannten Erzählung *Kalte Zeiten* (1965) von Christian Geissler. Er war wie Monk ein Angehöriger der Flakhelfer-Generation und gehörte zu den ständigen Autoren für Monks Fernsehspiele.

¹³³ Als „Realisator“ (ugs.) war er für die visuelle Umsetzung der Beiträge verantwortlich.

¹³⁴ Proske und Paczensky wurden im Zuge des *Panorama*-Skandals 1963 entlassen. Vorwand war ein angeblich unzutreffender *Panorama*-Bericht über Abhörpraktiken im Bundestag. Vgl. Zimmermann, Peter: a.a.O., S. 231

¹³⁵ Hans Brecht war verantwortlicher Redakteur der Sendereihe *Der Film-Club*, in der international herausragende Arbeiten der Filmgeschichte vorgestellt wurden.

¹³⁶ vgl. Wildenhahn, Klaus: a.a.O., S. 152

und Aufrüstungsgegner Max Brauer wehrte sich durch einen Antrag gegen die Bestückung der NATO-Flotte mit Atomraketen, fand aber kein Gehör. Bei der Neuwahl des Parteivorstands viel Brauer durch.¹³⁷ Die Filme lösten heftige Proteste der betroffenen Parteien aus. *Parteitag 64* (1964)¹³⁸, bei dem Wildenhahn auf das gesamte Material zurückgriff, das er auf dem SPD-Parteitreffen drehte, wurde gar nicht erst gesendet und durfte auf Anweisung des *Panorama*-Chefs Joachim Fest auch nicht auf den Oberhausener Kurzfilmtagen gezeigt werden. Nach der Entlassung von Proske und Paczensky, sowie dem Eklat um *Parteitag 64* kannte Wildenhahn die „Spielregeln“ der Rundfunkanstalten und wusste die Nischen für seine Dokumentarfilmarbeit zu nutzen. Er wechselte in die Hauptabteilung Fernsehspiel unter Egon Monk, der ihn dazu ermutigte, erste längere Filmarbeiten zu unternehmen. Dort entstand *In der Fremde* (1967), der als Klassiker des bundesdeutschen *direct cinema*-Dokumentarfilms gilt. In dieser Langzeitbeobachtung einer Großbaustelle verfolgte Wildenhahn über zehn Wochen den Aufbau eines Getreidesilos zwischen Bremen und Osnabrück. Im Fokus stand allerdings nicht das Bauvorhaben an sich, sondern die soziale Situation auf der Baustelle. Die zentrale Figur ist der Polier, der zwischen dem Unternehmer, dessen knappe Kalkulation er umzusetzen hat, und den Arbeitern steht. Letztere wollen, wenn sie schon fern von der Familie „in der Fremde“ arbeiten, möglichst viele Überstunden machen, damit sich diese Stressperiode finanziell lohnt. Anhand dieses Interessenkonflikts wird der Umgang der Menschen miteinander deutlich, was den Film in die Nähe einer soziologischen Studie rückt. Beim Dreh arbeitete Wildenhahn mit einem kleinen Team, verzichtete auf Inszenierungen und hielt sich mit seinen eigenen Aussagen im *Off* zurück. Wildenhahns Arbeiten sind charakteristisch für den aufklärerischen Anspruch in Egon Monks Abteilung: Die Aktivierung des Zuschauers durch die Beobachtung des bisher vernachlässigten Alltags- und Arbeitslebens mit seinen Problemen und Konflikten. Wildenhahn hat denjenigen, die sich sonst in den Medien nicht äußern können, eine Sprache gegeben. In seinem Buch „Über synthetischen und dokumentarischen Film“, das während seiner Zeit als Dozent an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) entstand, schrieb er:

„In dieser Situation eine Plattform zu schaffen für jene, die sonst nicht zu Wort kommen, jene reden zu lassen, die sonst nicht an den Diskussionen teilnehmen, Dinge so sagen zu lassen, wie sie sonst nicht gesagt werden – das ist Aufgabe des Dokumentaristen.“¹³⁹

¹³⁷ vgl. Filme und Texte von Klaus Wildenhahn. Zusammengestellt und kommentiert von Eva Orbanz und Hans Helmut Prinzler. In: Netenjakob, Egon: Liebe zum Fernsehen und ein Portrait des festangestellten Regisseurs Klaus Wildenhahn. Berlin. 1984. S. 197

¹³⁸ Hier das Produktionsjahr. Die Erstaussstrahlung erfolgte erst 1981.

¹³⁹ Wildenhahn, Klaus: a.a.O. S. 114

4.5 Ästhetische Linke und Gegenöffentlichkeit

Mitte der sechziger Jahre betrat eine weitere Generation das Parkett der Öffentlichkeit: Die zwischen etwa 1936 und 1948 geborenen „68er“, wobei zwischen jenen unterschieden werden muss, die als Nachwuchsjournalisten in die Institutionen von Rundfunk und Presse rückten und jenen, welche die Öffentlichkeit als „entpolitisiert“ begriffen und den Massenmedien „Manipulation“ vorwarfen. Letztere produzierten eine Reihe von Filmen, die ganz im Zeichen der in diesen Jahren einsetzenden studentischen Protestbewegung und der außerparlamentarischen Opposition standen, denn nicht nur in den Rundfunkanstalten führten die handlichen 16mm-Kameras zu neuen Ausdrucksformen – besonders die Studenten wussten die Möglichkeiten für sich zu nutzen, um den von ihnen unter Ideologieverdacht gestellten Massenmedien eine Gegenöffentlichkeit entgegenzusetzen. Der Dokumentarfilm war für sie, ebenso wie Literatur und Theater, eine politische Waffe im Kampf gegen das Establishment. Dabei handelte es sich bei der „Neuen Linken“ und deren Filme über Protestveranstaltungen, den antiimperialistischen Kampf und die Solidarität mit unterdrückten Völkern zunächst um ein weltweites Phänomen. Einer der Auslöser der länderübergreifenden Protestbewegung war der Vietnamkrieg, den die USA nach dem Tonkin-Zwischenfall¹⁴⁰ ab 1965 mit massiven Flächenbombardements führten. Die aufwühlende und mobilisierende Wirkung resultierte auch aus der medialen Überschwemmung der Bevölkerung mit schockierendem Bildmaterial: Es war der erste und einzige „unzensierte“¹⁴¹ Krieg des 20. Jahrhunderts, wodurch die Brutalität der Kampfhandlungen offen zu Tage trat. Zahlreiche Ereignisse wie der Pariser Mai, der Prager Frühling oder der Aufstand der Afroamerikaner in den USA kennzeichneten die globale Revolte und führten zur Solidarisierung zwischen und mit jenen, die von Ausbeutung und sozialer Ungerechtigkeit betroffen waren. In der Bundesrepublik kamen schon im Übergang von den fünfziger zu den sechziger Jahren spezifisch deutsche Ursachen für den Protest hinzu, die bereits teilweise in Kapitel 4.2 angesprochen wurden: Die mangelnde Aufarbeitung der NS-Vergangenheit, die Kritik an der Öffentlichkeit im Zuge der *Spiegel*-Affäre, Ausbildungsdefizite an den Massenuniversitäten und der Restaurationsvorwurf, welcher besagt, dass die Entwicklung in der Bundesrepublik auf eine Wiederherstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse hinauslaufe, die schon einmal in den Faschismus geführt hätten.

¹⁴⁰ Die in der Forschung noch umstrittenen vermeintlichen Angriffe auf US-Kriegsschiffe im Golf von Tonkin im August 1964 waren der Anlass für den US-Einmarsch in Vietnam.

¹⁴¹ Nach einer anfangs offenen Informationspolitik war ein direktes Einwirken der Militärs auf die Kriegsberichterstattung schlicht nicht mehr möglich. Es wurde aber später innerhalb der USA Druck auf die Redaktionen ausgeübt.

Eine einheitliche Grundorientierung der Bewegung lässt sich weder transnational, noch konkret für die Bundesrepublik beschreiben. Zu vielfältig waren die Motive und Denkmuster, welche von den verschiedenen linksintellektuellen Gruppen und Zirkeln aufgegriffen und ständig neu formuliert wurden. Als kleinster gemeinsamer Nenner gilt aber gemeinhin der Neomarxismus, der in den USA genauso existierte wie in England oder der Bundesrepublik. In einer Abkehr von der traditionellen marxistischen Lehre wurde eine Gesellschaftskritik formuliert, die dem Aspekt der Entfremdung eine größere Bedeutung beimaß als dem der Ausbeutung. Die Perspektive selbst war eine Utopie, welche die Befreiung des Individuums von allen autoritären Zwängen und die Entwicklung neuer, nichtrepressiver Lebensformen zum Ziel hatte.¹⁴² Rudi Dutschke, prominentester Wortführer des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (SDS) verzichtete vehement darauf, eine konkrete Alternative zur kapitalistischen Gesellschaft zu benennen und sprach von einem „langfristigen Prozessresultat. [Einer] Welt [...], die die Welt noch nie gesehen hat.“¹⁴³

Drei grundlegende Kritiken bestimmten den Kanon der Neuen Linken in der BRD: Der Antifaschismus, Antikapitalismus und der Antiimperialismus. Die Missstände und politischen Skandale wurden auf die Machterhaltungsstrategien eines autoritären Staates und die Folgsamkeit autoritätshöriger Persönlichkeiten zurückgeführt. Dies äußerte sich konkret in der Parlamentarismuskritik und der Kritik an der Marktwirtschaft, die als verantwortlich für die Weckung künstlicher Konsumbedürfnisse angeprangert wurde.

Das Parlament als Ort, an dem die demokratische Willensbildung im Widerstreit der Meinungen erfolgt, wurde mehr und mehr in Frage gestellt, denn die politischen Entscheidungen fielen häufig außerhalb der Volksvertretung: Im Kabinett, den Ministerien oder in speziellen Ausschüssen. Der Vorwurf lautete, das Parlament verwandle sich zu einem rhetorischen Beiwerk einer kaum noch zu kontrollierenden Machtpolitik. Mit der Bildung der Großen Koalition im November 1966 verstärkte sich dieser Eindruck: Durch die Einbindung der SPD in die Bundesregierung wurde die Rolle der innerparlamentarischen Opposition maßgeblich geschwächt. Der Kampf der Parteien untereinander und damit die Vertretung gegensätzlicher Interessen finde nach damaliger vorherrschender Meinung der Neuen Linken nicht mehr statt. Der Berliner Sozialwissenschaftler Johannes Agnoli sprach 1967 von der „pluralen Fassung

¹⁴² vgl. Thamer, Hans-Ulrich: Sozialismus als Gegenmodell. Theoretische Radikalisierung und Ritualisierung einer Oppositionsbewegung. In: Frese, Matthias et al. (Hg.): a.a.O., S. 744

¹⁴³ Rudi Dutschke im Gespräch mit Günter Gaus in der ARD-Sendung „Zu Protokoll“ vom 3.12.1967. Online-Transkript: http://www.puwendt.de/files/Gaus%20-%20Dutschke%203_%20Dez_%201967.pdf [6. Januar 2015]

einer Einheitspartei“.¹⁴⁴ Zur Kritik an der parlamentarischen Demokratie gesellte sich die Kritik am kapitalistischen Wirtschaftssystem. Man ging davon aus, dass die Analyse des kapitalistischen Systems durch Marx im Prinzip zutreffend sei. Allerdings habe der Kapitalismus – entgegen der Erwartungen von Marx – eine überraschende Vitalität behaupten können, was mit der Entwicklung nicht-ökonomischer, politischer Stützkonstruktionen erklärt wurde. Der Staat als Gesamtkapitalist verhindere damit, dass die eigentlichen Gesetzmäßigkeiten, so wie Marx sie festgestellt hatte, griffen. Hinzu kam die sozialistische Auffassung, dass der Kapitalismus unweigerlich zum Faschismus führe, wofür es mehrere Indizien zu geben schien: Den Aufstieg der neonazistischen NPD und die Diskussion über die Einführung der Notstandsgesetze, die in den Augen der Neuen Linken ein mit dem Ermächtigungsgesetz vergleichbares Mittel darstellten, die Demokratie mithilfe des Ausnahmezustands auszuhebeln. Zusätzliches Gewicht wurde der Faschismusgefahr durch die personellen Kontinuitäten verliehen, die bundesdeutsche Politiker zur NS-Herrschaft besaßen.¹⁴⁵

Zwei Ereignisse trieben die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen zwischen Studenten und Establishment weiter voran: Die tödlichen Polizeischüsse auf den Studenten Benno Ohnesorg am 2. Juni 1967 im Zuge einer Demonstration gegen den Besuch des Schahs von Persien und das Attentat auf Rudi Dutschke am 11. April 1968. Vieles, was sich im Sommer 1967 abspielte, wurden von den Studenten auch im Dokumentarfilm festgehalten. Die Aufnahmen des vom Allgemeinen Studierendenausschusses (AStA) der FU Berlin produzierten *Berlin, 2. Juni 1967* (1967) wurden bspw. im Nachhinein Bild für Bild ausgewertet, um verhaftete Demonstranten zu entlasten, sowie wiederum die Polizeiführung und einzelne Polizisten zu belasten.¹⁴⁶ Aber auch die Filmabteilung der Ulmer Hochschule für Gestaltung, die von Alexander Kluge und Edgar Reitz in der Folge des Oberhausener Manifests¹⁴⁷ gegründet wurde, hatte in Berlin dokumentarisches Material aufgenommen. Der Film *Ruhestörung – Ereignisse in Berlin 1967* (1968)¹⁴⁸ von den Ulmer Studenten Hans Dieter Müller und Günther Hörmann endet mit der großen Diskussion zwischen dem Professor Jürgen Habermas und Rudi Dutschke während der Informationsveranstaltung in Hannover anlässlich der Beisetzung Benno Ohnesorgs. Als dem Kameramann das Material ausging, wurde der Ton den-

¹⁴⁴ Agnoli, Johannes. Zitiert nach Thamer, Hans-Ulrich: a.a.O., S. 747

¹⁴⁵ Der Bundeskanzler der Großen Koalition, Kurt Georg Kiesinger, stand bspw. wegen seiner NSDAP-Mitgliedschaft in der Kritik.

¹⁴⁶ vgl. Roth, Wilhem: a.a.O., S. 48

¹⁴⁷ Unter der Devise „Papas Kino ist tot“ setzte sich eine Gruppe von jungen Filmemachern im Jahre 1962 auf den 8. Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen für die Entwicklung eines neuen deutschen Films ein. Sie sahen im Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films der Ufa-Tradition die Chance eines Neubeginns, was ausdrücklich nicht nur für Spielfilme, sondern auch für Dokumentarfilme galt.

¹⁴⁸ Die Aufnahmen finden bis heute Verwendung in zahlreichen Retrospektiven über die 68er-Bewegung.

noch weiter mitgeschnitten und somit eine Szene gewonnen, in der sich bereits die spätere Aufsplitterung der Neuen Linken abzeichnet. Habermas, der schon gesprochen hatte, kehrte ans Pult zurück, um Dutschke zu antworten und wendete sich gegen den Aktionismus der Studenten:

„Ich bin der Meinung, [Dutschke] hat eine voluntaristische Ideologie hier entwickelt, die man im Jahre 1848 utopischen Sozialismus genannt hat, und die man unter heutigen Umständen – jedenfalls ich glaube Gründe zu haben, diese Terminologie vorzuschlagen – linken Faschismus nennen muss.“¹⁴⁹

Das politische Engagement kam in den Filmen der neu gegründeten Filmhochschulen/-akademien in Westberlin und Ulm vielfach zum Ausdruck. Sie versuchten nicht nur, durch ihre Filme eine Gegenöffentlichkeit herzustellen, sondern auch diejenigen, über die sie berichteten, an der Filmarbeit zu beteiligen und die von gesellschaftlichen Nachteilen Betroffenen mittels Interviews selbst zu Wort kommen zu lassen. Der Filmhistoriker Enno Patalas spricht im Bezug auf die sechziger Jahre von der Entfaltung einer „ästhetischen Linken“¹⁵⁰. Nach Wilhelm Roth sei der Film als Sprachrohr für Betroffene ein „Erbe der 68er Bewegung.“¹⁵¹ Roths Aussage gilt es aber zu revidieren, denn es darf nicht verkannt werden, dass es die „45er“ waren, die den Perspektivenwechsel wesentlich früher einleiteten und zudem in den Massenmedien ebenfalls kritisch über den Vietnamkrieg oder die Notstandsgesetze berichteten.¹⁵² Im Bereich des Fernsehdokumentarismus prangerte bspw. Roman Brodmann mit seinem Film *Der Polizeistaatsbesuch* (1967) entschieden das gewaltsame Vorgehen der Polizei während der Demonstration gegen den Besuch des Schahs von Persien an und solidarisierte sich mit dem Protest. In den Rundfunkanstalten stimmten außerdem viele „45er“ mit den engagierten Nachwuchsjournalisten (die teilweise auch mit den systemkritischen Ansätze der APO sympathisierten) auf vielen Gebieten überein. Beide Kohorten verband generationsbedingt ein „stille[s] Einverständnis“¹⁵³, die Furcht vor dem Abgleiten der Bundesrepublik in einen autoritären Staat und die Ablehnung des Konsensjournalismus der Vergangenheit.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Zitiert nach Behrmann, Günter C.: Kulturrevolution: Zwei Monate im Sommer 1967. In: Albrecht, Clemens et al.: a.a.O., S. 322f.

¹⁵⁰ Zitiert nach Steinmetz, Rüdiger: a.a.O., S. 1807

¹⁵¹ Roth, Wilhelm: a.a.O., S. 51

¹⁵² vgl. von Hodenberg, Christina: a.a.O., S. 401

¹⁵³ Albrecht, Clemens: Die Dialektik der Vergangenheitsbewältigung oder: Wie die Bundesrepublik eine Geschichtsnation wurde, ohne es zu merken. In: Albrecht, Clemens et al.: a.a.O., S. 568

¹⁵⁴ vgl. von Hodenberg, Christina: a.a.O., S. 416

4.6 Das Private ist politisch

Bei allem Engagement für jene von gesellschaftlichen Nachteilen Betroffenen, galt die Aufmerksamkeit der Fernsehdokumentaristen in den sechziger Jahren noch vorwiegend dem männlichen Geschlecht. Für die Flakhelfer- wie für die 68er-Generation war die politische Öffentlichkeit die Domäne der Männer¹⁵⁵ und die Dokumentarfilme über das Alltags- und Arbeitsleben widmeten sich hauptsächlich dem „Mann auf der Straße“¹⁵⁶. Dies änderte sich im Nachgang der 68er-Bewegung. Aus ihr gingen nicht nur verschiedene neue politisch-soziale Bewegungen wie die Friedens-, Ökologie- und Anti-Atomkraft-Bewegung hervor; vor allem gilt die 68er-Bewegung als „auslösender Faktor“¹⁵⁷ der zweiten oder „autonomen“ Frauenbewegung, welche zuvor, ebenso wie die Arbeiterbewegung mit der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten abgeschnitten wurde. Am 13. September 1968, dem zweiten Tag der 23. Delegiertenkonferenz des SDS, forderte Helke Sander, Regisseurin und Vertreterin des Aktionsrats zur Befreiung der Frauen, die Aufhebung der Trennung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Der SDS sei, so Sander, in seinen Strukturen durchgehend männlich geprägt und damit ein „Spiegelbild gesamtgesellschaftlicher Verhältnisse“¹⁵⁸, denn auch im SDS werde die Trennung von gesellschaftlichem und privatem Leben betrieben und man umgehe, die Ausbeutung von Frauen zu thematisieren. Als die Genossen stillschweigend zur Tagesordnung übergehen wollten, warf ihre Begleiterin Sigrid Rüter sechs Tomaten auf das Podium und traf den SDS-Wortführer Hans-Jürgen Krahl am Schlüsselbein. Dieser Tomatenwurf gilt gemeinhin als Geburtsstunde der neuen Frauenbewegung in der Bundesrepublik, in dessen Folge sich in vielen westdeutschen Städten separate Frauengruppen (häufig Weiberräte genannt) gründeten und miteinander vernetzen.¹⁵⁹ Bei der Parole „Das Private ist politisch“ ging es aber nicht um die Politisierung des privaten Lebens, sondern um die Feststellung, dass die Schwierigkeiten der persönlichen Lebensführung von Frauen durch gesellschaftliche Strukturen gerahmt, und daher ausdrücklich *keine* Privatangelegenheit sind.

Helke Sander war außerdem Absolventin der DFFB und gründete 1974 die erste europäische feministische Filmzeitschrift *Frauen und Film*. In ihren dokumentarischen und semidokumentarischen Filmen *Eine Prämie für Irene* (1971) und *Macht die Pille frei?* (1973) behandelte sie den schwierigen Emanzipationsprozess von Frauen und die Mehrfachbelastung durch

¹⁵⁵ vgl. von Hodenberg, Christina: a.a.O., S. 79

¹⁵⁶ Roth, Wilhelm: a.a.O., S. 132

¹⁵⁷ Schulz, Kristina: Der lange Atem der Provokation. Die Frauenbewegung in der Bundesrepublik und in Frankreich 1968 – 1976. Frankfurt/NewYork. 2002. S. 77

¹⁵⁸ Helke Sander zitiert nach Schulz, Kristina: a.a.O., S. 83

¹⁵⁹ ebd., S. 85ff.

Beruf, Mutterrolle, Haushalt und politischen Aktivitäten.¹⁶⁰ Als in den siebziger Jahren die Debatte um den § 218 StGB von 1871, der die Abtreibung unter Strafe stellte, an Fahrt gewann und sich 374 vorwiegend prominente Frauen im *Stern* öffentlich zu einer Abtreibung bekannten, folgten viele Filme von Frauen oder über Frauen, die der Frauenbewegung nahestanden und häufig auf das Interview als gestalterisches Element setzten. Einflussreiche Vertreterinnen waren u.a. Ilona Perl, Helma Sanders-Brahms und Helga Reidemeister.

Eines der frühesten und prominentesten Beispiele für die Darstellung von Frauenschicksalen und zugleich für das Interview als bestimmendes Gestaltungselement im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus ist Erika Runge's *Warum ist Frau B. glücklich?* (1968), auf den an dieser Stelle aufgrund der formalen und inhaltlichen Nähe zu *Nachrede auf Klara Heydebreck* kurz eingegangen werden soll. Erika Runge, die ebenfalls bei Egon Monk als Regieassistentin arbeitete und sich zu den „68ern“ zählte, begab sich 1966/67 auf Recherchereise nach Bottrop und führte dort mehrere Tonbandinterviews mit Menschen, deren Leben unmittelbar von der Schließung der Zeche Möller/Rheinbaben beeinflusst war. Auf Anregung von Martin Walser, der den Kontakt zum Suhrkamp-Verlag herstellte, wurden die Lebensgeschichten unter dem Titel *Bottroper Protokolle* veröffentlicht und gelten heute als Klassiker der Dokumentarliteratur. Aufgrund der temperamentvollen Erzählweise und selbstbewussten Haltung der Duisburger Bergarbeiterwitwe Maria Bürger, beschloss Runge diese Lebensgeschichte auch im Film zu dokumentieren. In *Warum ist Frau B. glücklich?* rückte sie das Interview in den Mittelpunkt und stellte „unzeitgemäß früh“¹⁶¹ das Private einer Frauenbiografie in einen politischen und sozialen Kontext.

Maria Bürger arbeitet zum Zeitpunkt der Dreharbeiten als Putzfrau in einem Bergarbeiterwohnheim und schildert ihr durch etliche Krisen erschüttertes Leben: Die Armut während der Wirtschaftskrise, den kleinen Wohlstand während des „Dritten Reichs“, die Auswirkungen der Währungsreform uvm. Sie verkörpert ein traditionelles, konservatives Frauenbild: Maria heiratete früh, bekam um 1930 ihre ersten zwei Kinder und übernahm die meiste Zeit die klassische Hausfrauenrolle. Die Berichte über Konzentrationslager und Kriegsvorbereitungen wollte sie zunächst nicht wahrhaben, doch später hörte sie mit ihrer Nachbarin verbotene Sender und nahm allmählich die Deportationen durch die Geheime Staatspolizei wahr. Als ihr Mann an der sog. „Abbauhammer-Krankheit“ erkrankte und vorübergehend arbeitslos wurde, erwartete Maria bereits ihre nächsten zwei Kinder. In den Nachkriegsjahren unternahm sie

¹⁶⁰ vgl. Zimmermann, Peter: a.a.O., S. 281

¹⁶¹ Roth, Wilhelm: a.a.O., S. 139

Hamsterfahrten, um ihre Familie mit dem Nötigsten zu versorgen. Erst jetzt entwickelte sie ein politisches Bewusstsein und trat in die Gewerkschaft ein. Als der Lohn nicht mehr ausgezahlt werden sollte, stieg Maria auf den Tisch und stellte stellvertretend für alle Anwesenden die Forderungen an den Betriebsrat. Dieser Schlüsselteil des Films und des bearbeiteten Protokolls sei an dieser Stelle demonstrativ für Runge indirekte Kritik an der kapitalistischen Klassengesellschaft und der Benachteiligung von Frauen zitiert:

„Du liebe Zeit, da hab ich gedacht: was jetzt? Ja, jetzt mußten wir doch sagen, was wir wollten, warum wir hier sind! [...] Und wie ich dann nun gesprochen habe, ich hab unser Anliegen vorgebracht, so gut ich konnte – ich weiß auch nicht, wo ichs hergenommen habe, aber auf einmal wars da. [...] Ich hatte unter anderm nämlich gesagt: ‚Wir haben nen Betriebsrat, und wenn der nicht fähig ist, diesen Posten auszufüllen, dann gibt es noch Frauen, die auch gerne arbeiten möchten, dann soll er den Platz freimachen, und dann wird ne Frau den vertreten. Ich glaube, daß dann manches anders wäre.“¹⁶²

Kurz darauf starb ihr Mann an den unbehandelten Folgen seiner Krankheit. Maria wollte noch einen Prozess anstrengen, aber sie war „nachher zu müde. [...] [Sie] konnte nicht mehr.“¹⁶³ Die abschließende Texteinblendung weist darauf hin, dass Maria Bürger nach den Dreharbeiten am 30.11.1967 arbeitslos wurde.

Erika Runge verschachtelte das Privat- und Arbeitsleben mit den großen Etappen der deutschen Geschichte, so dass es exemplarische Bedeutung gewinnt. Ebenso wie Eberhard Fechner sah sie das Einzelschicksal als beispielhaft für gesamtgesellschaftliche Entwicklungen, denn gerade dass die Emanzipation nicht gelang, lag Runge zufolge „weniger an den Frauen selbst, als an den Umständen, unter denen sie sich behaupten müssen.“¹⁶⁴ Ein Jahr später führte Fechner den Zuschauern mit *Nachrede auf Klara Heydebreck* ein ähnliches Schicksal vor Augen. Auch er zeichnete ein starkes Frauenbild mithilfe von Interviews in Nah- und Großaufnahme, Dokumenten und einem nüchternen *Off*-Kommentar, doch unterscheidet sich seine Protagonistin wesentlich von der Erika Runge: Klara Heydebreck stammte aus dem Kleinbürgermilieu, war künstlerisch begabt, stets um Weiterbildung bemüht und wollte zeitlebens unabhängig sein. Sie fand keinen Mann, der ihren Ansprüchen genüge und blieb bis zuletzt kinderlos. Sie verkörpert ein neues, modernes Frauenbild, welches unter den zeitgeschichtlichen Bedingungen allerdings einen ebenso tragischen Verlauf nahm.

¹⁶² Runge, Erika: *Bottroper Protokolle*. Frankfurt/M. Einmalige Sonderausgabe 2008. S. 87f. Da für *Warum ist Frau B. glücklich?* kein Filmprotokoll angefertigt wurde, sind Maria Bürgers Aussagen den *Bottroper Protokollen* entnommen. Obwohl die Interviews von Runge nachträglich bearbeitet wurden, sind die Aussagen im Film und in der gedruckten Fassung nahezu identisch.

¹⁶³ ebd., S. 89

¹⁶⁴ Runge zitiert nach Zellmer, Elisabeth: *Töchter der Revolte? Frauenbewegung und Feminismus der 1970er Jahre in München*. München. 2011. S. 65

Für die Filme von Runge und Fechner etablierte Thomas Koebner im Jahr 1973 den Begriff des Interviewdokumentarismus. Dieser habe bei „der Aufwertung des Mediums Fernsehen zu einer ‚Kunstform‘, die den klassischen Sparten Theater und Film gleichberechtigt ist“¹⁶⁵, geholfen, so die zeitgenössische lobende Einschätzung. In den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen über Format- und Genrezuschreibungen hat sich der Begriff durchgesetzt, ohne jedoch überzeugend definiert worden zu sein.¹⁶⁶ Während das Interview als eigenständige journalistische Darstellungsform gerade den Verlauf, also das Wechselspiel zwischen Frage und Antwort verdeutlicht, dient es im Interviewdokumentarismus der Materialsammlung. Allgemein kennzeichnend ist lediglich, dass die Interviewsituation in der Montage weitgehend aufgelöst wird. Die Aussagen werden thematisch und/oder chronologisch organisiert und die Fragen i.d.R. herausgeschnitten, so dass der Eindruck entsteht, die Protagonisten erzählten frei aus ihrem Leben.¹⁶⁷ Eberhard Fechners Gesprächsfilme können dabei als eine spezifische Form des Interviewdokumentarismus verstanden werden, da hier Aussagen unterschiedlicher Interviewpartner zu fiktiven Gesprächen montiert wurden.

Warum ist Frau B. glücklich? und *Nachrede auf Klara Heydebreck* brechen nicht nur im Bereich des Fernsehdokumentarismus früh eine Lanze für das weibliche Geschlecht, sie nehmen mit dem Fokus auf das Private eines Lebenslaufs auch eine Brückenfunktion ein, denn auf die Politisierung folgte nach dem „Scheitern“ der 68er-Bewegung bei den Kunst- und Kulturschaffenden die Hinwendung zur Individualität bzw. den inneren Befindlichkeiten. Schriftsteller suchten vermehrt im persönlichen Leben nach den Stoffen für ihr literarisches Schaffen und im Theaterwesen etablierte sich wieder das Volksstück, das den Fokus auf den „gesellschaftlichen Mikrobereich“¹⁶⁸ legte und Werte und Verhaltensweisen im westdeutschen Kleinbürgermilieu behandelte. Die Autoren richteten ihr Augenmerk häufig auf Themen wie soziale Entfremdung oder die Kommunikations- und Sprachlosigkeit der „Normalbürger“. Während das dokumentarische Theater bis dato politische und soziale Missstände vor Augen führte, verknüpften die neuen (Anti-)Volksstücke – ebenso wie die Filme von Runge und Fechner – den subjektiven Bereich mit gesamtgesellschaftlichen Strukturen.

¹⁶⁵ Koebner, Thomas: Zur Typologie des dokumentarischen Fernsehspiels. In: Arnold/Reinhardt: a.a.O., S. 88f.

¹⁶⁶ Simone Emmelius und Egon Netenjakob verzichten auf eine Begriffserklärung. Christian Hißnauer zieht zur terminologischen Eingrenzung Michael Hallers grundsätzliche Merkmale des journalistischen Interviews heran. Vgl. Hißnauer, Christian: a.a.O., S. 293ff.

¹⁶⁷ ebd., S. 295

¹⁶⁸ Ismayr, Wolfgang: Das politische Theater in Westdeutschland. 1977. S. 375

5 Nachrede auf Klara Heydebreck

Fechner begab sich bei der Produktion von *Nachrede auf Klara Heydebreck* auf die „Suche nach einem Menschen, den es nicht mehr gibt.“¹⁶⁹ Der Film nimmt damit eine Sonderstellung unter seinen Gesprächsfilmen ein, da das Bild bzw. der Eindruck, den der Zuschauer von der Protagonistin erhält, sich vornehmlich zusammensetzt aus den Erinnerungen der Menschen, mit denen sie in Kontakt stand und ihrem Nachlass, den Fechner sorgfältig auswertete. Klara Heydebreck, die an einer Überdosis Schlaftabletten starb, kommt nur in zwei Sequenzen indirekt selbst zu Wort: Beim Verlesen ihres Abschiedsbriefes, sowie einem nicht abgesandten Brief an ihre Schwester Käte. Im Unterschied zu Fechners späteren Unternehmungen, Lebensläufe und damit auch Geschichtsbilder mithilfe von Zeitzeugen zu rekonstruieren, gibt er hier seine Vorstellung des Lebens einer ihm persönlich „fremden“, bereits verstorbenen Person wieder, die er durch die Aussagen und ihre Hinterlassenschaften gewonnen hatte. Diese Darstellungsweise bezeichnete Joachim Schöberl sehr anschaulich als „Spiegelungstechnik“¹⁷⁰, übernahm den Gedanken aber seinerseits von Walter Jens, der in seiner Rezension „Schattenbeschwörung“ in der Wochenzeitung *Die Zeit* vom 25.9.1970 schrieb:

„Für die Dauer einer Stunde [...] stellte man Spiegel auf rings um sie her, Spiegel, die den flüchtigen und unbedeutenden Schatten einfangen sollten, den Klara Heydebreck geworfen hatte“¹⁷¹.

Es ist zudem Fechners erster Film, der hauptsächlich aus Interviewfragmenten besteht, welche er am Schneidetisch zu fiktiven Dialogen montierte. Die Gesprächspartner sind stellenweise so rasch geschnitten, dass nur ein Halbsatz, ein einzelner Begriff, eine Mimik oder Gestik erhalten bleibt. Die Interviewten fallen sich nach Fechners Bearbeitung gegenseitig ins Wort, ergänzen und widersprechen sich, wodurch eine Form der Interaktion suggeriert wird, die in Wirklichkeit niemals stattgefunden hat. Der Erfolg von *Nachrede auf Klara Heydebreck* motivierte ihn, seine Arbeitsweise beizubehalten, allerdings ließ er bei der Montage seiner folgenden Dokumentarfilme, bedingt durch die Manipulationsvorwürfe von Kollegen und Kritikern, die Gesprächspartner zumindest ihre Sätze zu Ende sprechen.¹⁷² Ein weiteres Al-

¹⁶⁹ Filmprotokoll „Nachrede auf Klara Heydebreck“, Einstellung Nr. 3, im Folgenden zitiert als KHFP, E [x]

¹⁷⁰ Schöberl, Joachim: Spiegelung als Gestaltungsprinzip: a.a.O., S. 121

¹⁷¹ Jens, Walter: Schattenbeschwörung. In: *Die Zeit* v. 25.9.1970. Zitiert nach Schöberl, Joachim: a.a.O., S. 121

¹⁷² Fechner beteuerte, dass er niemandem das Wort verdrehe. Wer Zweifel hege, solle im Bundesarchiv in Koblenz das Originalmaterial sichten. Vgl. Fechner in Schlicht/Quandt: a.a.O., S. 57. Eine Sichtung des Originalmaterials wäre in der Tat aufschlussreich: Allein der Vergleich der Aussagen im Film mit dem 1990 erschienenen, gleichnamigen Buch, in dem die Interviewpassagen in ausführlicherer Form vorliegen, weist mehrere Kontextverschiebungen auf. Allerdings hatte Fechner die Interviews nicht eins zu eins transkribiert, sondern nachträglich bearbeitet, was *wiederum* die Deutungsmöglichkeiten verändert.

leinstellungsmerkmal ist der recht hohe Anteil an *Off*-Kommentar (32,8 %¹⁷³), wobei Fechner aber im Film auf erklärende oder wertende Anmerkungen verzichtet und lediglich beschreibend tätig ist. Der Kommentar war bei *Nachrede auf Klara Heydebreck* noch vonnöten, um eine in sich geschlossene Erzählung zu gestalten und die Antworten der Interviewten zu koordinieren. Später, als sich Fechner der Funktion und Wirkung des Montageprinzips vollkommen bewusst war, legte er seine Gespräche von vornherein so an, dass sie sämtliche biografischen Abschnitte abdecken, verbrauchte dadurch erheblich mehr Filmmaterial¹⁷⁴ und konnte schließlich vollständig auf einen Kommentar verzichten.

Im Zentrum des Films steht die Frage, *warum* Klara Heydebreck den Freitod durch Tablettenvergiftung gewählt hatte. Fechner selbst sah die Ursache in ihrer durch Krankheit bedingten, plötzlich eintretenden Abhängigkeit von anderen. Er hatte den frei gewählten Tod als „würdigen Tod“¹⁷⁵ bezeichnet und sah das selbstbestimmte Ableben auch als einen Ausdruck von persönlicher Freiheit. Einige Äußerungen der Gesprächspartner lassen Motive für den Selbstmord erkennen, allerdings verzichtete Fechner darauf, diese ausdrücklich hervorzuheben, um dem Zuschauer die Möglichkeit zur eigenen Beurteilung zu lassen:

„Es ist typisch für mich, daß ich nicht hergegangen bin und diese meine Meinung in dem Film wiedergegeben habe, sondern ganz bewußt lasse ich den Zuschauer selber seinen Schluß daraus ziehen. [...] Ich stelle die Dinge dar. Aber ich liefere nicht die Gebrauchsanweisung noch mit dazu. Auf gar keinen Fall.“¹⁷⁶

Auch die folgende Analyse soll keine „Gebrauchsanweisung“ darstellen, da Fechner durch seine Gestaltung bewusst mehrere Lesarten zulässt. Allerdings setzt er inhaltliche Schwerpunkte, widmet bspw. der materiellen Basis ihres Lebens eine ausführliche Sequenz, und positioniert die Gesprächspartner in spezifischer Weise, um damit *seine* Erzählung zu steuern. Peter Gallasch fasste Fechners Absicht in seinem Résümé treffend zusammen und deutete bereits auf eine mögliche Geisteshaltung, welche im Film zum Ausdruck kommen mag:

„Wer die unverwechselbare Person Klara Heydebreck wirklich war, warum sie so wurde, daß sie den Freitod einem Leben in einer *ihr fremder werdenden Gesellschaft* vorzog: darüber versucht Fechners Dokumentation Auskunft zu geben.“¹⁷⁷

¹⁷³ vgl. Hißnauer/Schmidt: a.a.O., S. 244

¹⁷⁴ Bei *Nachrede auf Klara Heydebreck* verbrauchte Fechner 5000 Meter Material für einen Film von 60 Minuten Dauer (Drehverhältnis 1:8). Bei *Comedian Harmonists* waren es auf 191 Minuten schon 45.000 Meter (Drehverhältnis 1:20) und bei *Der Prozess* 150.000 Meter für 270 Sendeminuten (Drehverhältnis 1:50). Vgl. Emmelius, Simone: a.a.O., S. 91

¹⁷⁵ Fechner zitiert nach Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 102

¹⁷⁶ ebd., S. 102f.

¹⁷⁷ Gallasch, Peter. In: Funk-Korrespondenz, Nr. 39 v. 24.9.1970. Zitiert nach Nagel/Kirschner: a.a.O., S. 22. Herv. d. Verf.

Das Ergebnis von Fechners Recherche ist das Profil einer einsamen, aber selbständigen, hochbegabten und gebildeten Frau, die den Großteil ihres Lebens am Rande des Existenzminimums fristen musste und ihre letzten Jahre in völliger Isolation verbrachte. Zudem arbeitet er im Verlauf des Films detailliert heraus, wie sich die geschichtlichen Umbrüche wie Krieg, Inflation und Währungsreform in Klara Heydebrecks Leben niedergeschlagen haben und zeichnet damit ein subjektives Bild der deutschen Sozialgeschichte von der Kaiser- bis zur Nachkriegszeit. Gleichzeitig behandelt er eine Reihe von Themen, die in der gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung der späten sechziger Jahre vorherrschend waren, insbesondere die sozialen Ungleichheiten der Klassengesellschaft und die sich ändernde Rolle und Bedeutung von Frauen, was den Film zu einem Indikator für den sich in dieser Zeit langsam vollziehenden Wertewandel macht. Fechner verschiebt die Perspektive auf den weiblichen Standpunkt und wechselt als einer der ersten Fernsehregisseure das damals in der Öffentlichkeit vorherrschende Geschlechter- und Rollenbild. Darüber hinaus mischt er sich massiv in Klara Heydebrecks Privatleben ein und hebt ihr Schicksal in die öffentliche Sphäre, um ein gesamtgesellschaftliches Exempel zu statuieren. Für *Nachrede auf Klara Heydebreck* erhielt Eberhard Fechner 1970 den Adolf-Grimme-Preis in Silber. Die Jury wollte damit „die fernsehgerechte Dokumentation eines mit der Entwicklung unserer Gesellschaft untrennbar verbundene [sic!] Einzelschicksals auszeichnen.“¹⁷⁸

Interessant ist in diesem Zusammenhang insbesondere die jüngere Entwicklung und die Auffassung von sozialer Desintegration als Folge der – spätestens mit dem Beginn der sechziger Jahre einsetzenden – neuen Stufe gesellschaftlicher Modernisierung und Individualisierung, welche auch auf den weiblichen Lebenslauf übergriff und ihre Schattenseiten mit sich brachte.¹⁷⁹ Diese Beziehungslosigkeit wurde – wie viele andere negative Zustände – in den sechziger Jahren häufig unter dem recht unpräzise verwendeten Begriff der *Entfremdung* zusammengefasst. Ob und inwiefern sich Klara Heydebreck von sich selbst und/oder ihrem Umfeld entfremdete, oder sie mit ihrem steten Drang zur Selbstverwirklichung und der Hinwendung zu den „schönen Künsten“ gar ein Lichtblick in einer kranken Gesellschaft war, soll an späterer Stelle nachgegangen werden.

¹⁷⁸ Zitiert nach Grimme-Institut: Preisträger 1970. Online: http://www.grimme-institut.de/_old_scripts/preis/preistraeger/pt_1970.html [03.08.2014] Auf der Internetseite findet sich der Hinweis, dass „die Ausführungen zu den einzelnen Filmen [...] zum größten Teil den Bewertungen der Juries entnommen [worden sind].“ (ebd.) Es ist also nicht sicher, ob es sich um den originalen Wortlaut handelt.

¹⁷⁹ vgl. Peuckert, Rüdiger: Die Destabilisierung der Familie. In: Heitmeyer, Wilhelm (Hg.): Was treibt die Gesellschaft auseinander? Frankfurt/M. 2004. S. 288

5.1 Entstehung

Im Januar 1969 bat Hans Brecht, stv. Leiter der Hauptabteilung Fernsehspiel beim NDR, Eberhard Fechner, einen Dokumentarfilm über Selbstmörder in der Bundesrepublik zu drehen. Bereits zuvor fragte er Erika Runge und Klaus Wildenhahn, die aber nach längerer Überlegung absagten.¹⁸⁰ Fechner wollte das Thema Selbstmord nicht allgemein in Form eines Features, sondern an einem exemplarischen Einzelfall darstellen:

„Dabei war klar, daß ich mit den dokumentarischen Zahlen und der sogenannten objektiven Betrachtungsweise nicht viel anfangen konnte. [...] Es kam mir in den Sinn, [...] etwas über *einen* Selbstmord herauszufinden. [...] Und das habe ich ja im Prinzip beibehalten, weil es mir die einzig sinnvolle Art zu sein scheint, mich an ein Thema zu wagen, daß ich mich für die Menschen *selbst* interessiere“¹⁸¹.

Ihn reizte laut eigener Aussage weniger das soziologische Phänomen, dafür aber die Persönlichkeit eines Menschen, der sich freiwillig das Leben nimmt. Zur Vorbereitung auf die Dreharbeiten beschäftigte er sich u.a. mit *Le suicide* von Émile Durkheim¹⁸², der im Zuge seiner Studien eine Verbindung zwischen sozialen Ordnungen und der Neigung zum Selbstmord beschrieb. Auch wenn die soziologische Perspektive nicht Fechners erklärte Absicht war, so weist seine Arbeitsweise, ein gesellschaftliches Milieu mithilfe narrativer Interviews zu erforschen, parallelen zu Ansätzen auf, wie sie in der qualitativen Sozialforschung und Teilgebieten der Geschichtswissenschaft zur Anwendung kommen. Zudem geben seine Gesprächsfilme tiefe Einblicke in die sozialen Strukturen der Gesellschaft und können daher auch als ästhetisch überformte Studien gesehen bzw. gelesen werden (siehe Kapitel 6).

Fechner genoss das Privileg, dem NDR kein Konzept oder Drehbuch vorlegen zu müssen und konnte somit einen Film produzieren, dessen Ergebnis nicht vorhersehbar war. Form, Inhalt und Aussage sollten erst nach Abschluss der Dreharbeiten bzw. der Recherche festgelegt werden. Er entschied sich für den Drehort Westberlin, da dort seinerzeit die höchste Selbstmordrate verzeichnet wurde und ließ sich am 11. März 1969 von einem gewissen Kriminaloberrat Kleindien¹⁸³ alle Todesfälle des vorherigen Tages nennen, bei denen Verdacht auf Suizid bestand. Darunter gab es auch ein Fernschreiben über ein Fräulein Klara Heydebreck,

¹⁸⁰ vgl. Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 98

¹⁸¹ Fechner zitiert nach Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 99. Herv. i. Orig.

¹⁸² vgl. Fechner, Eberhard: Zur Entstehung des Filmes „Nachrede auf Klara Heydebreck“. In: Nagel/Kirschner: a.a.O., S. 66

¹⁸³ Die Namen von vielen im Film zu Wort kommenden Personen werden nicht explizit genannt, sondern erschließen sich lediglich indirekt über die verschiedenen Aussagen. Der Großteil der Interviewpartner bleibt völlig anonym. Das gleichnamige, eigenständige Buch liefert aber die fehlenden Informationen, welche hier mit einbezogen werden. Vgl. Fechner, Eberhard: Nachrede auf Klara Heydebreck. Weinheim/Berlin. 1990. S. 14

72 Jahre, in dem es hieß: Motiv unbekannt.¹⁸⁴ Zusammen mit seiner Frau und Regieassistentin Jannett Gefken-Fechner, dem Kameramann Rudolf Körösi und dem Tonmann Dieter Schulz nahm Fechner insgesamt 37 Einzelinterviews mit sämtlichen Menschen auf, die sie gekannt hatten oder mit dem Fall in Berührung gekommen waren. Er befragte u.a. die Beamten der Kriminalinspektion Berlin-Wedding, den Polizisten, der sie in ihrem Sessel sitzend gefunden hatte, die Berufsfeuerwache Nr. 41 Wedding und den Beerdigungsunternehmer, der sie vom Krankenhaus in das Krematorium brachte. Er sprach mit den noch lebenden Verwandten, der Schwester Käte und deren Sohn Wolfgang, den beiden Neffen Ernst und Heinz Heydebreck, sowie mehreren Nachbarn. In ihrer Wohnung sichtete Fechner die materiellen Spuren, die Klara Heydebreck hinterlassen hatte: Darunter fanden sich Schulzeugnisse, Anstellungsverträge, der Konfirmationsschein, das Mietbuch, sowie Fotos, Zeichnungen und Skizzen. Er stieß des Weiteren auf Vokabel-, Grammatik- und Kunsthefte, Ausstellungskataloge, die Rentenversicherungsunterlagen und viele persönliche Erinnerungen, die sie über zwei Weltkriege gerettet hatte. Bei der letzten Besichtigung der Wohnung am Ende der Dreharbeiten erschien außerdem der neue Mieter, um die Zimmer auszumessen – ein glücklicher Umstand, den Fechner zu nutzen wusste und den jungen Mann spontan in den Film mit einbezog.

Die offene Herangehensweise ohne Konzept bzw. Drehbuch führte am Schneidetisch aber zu Problemen. Brigitte Kirsche, die sich schon zuvor bei *Selbstbedienung*¹⁸⁵ bereit erklärte, das in Rundfunkanstalten (noch) eher selten verwendete 16mm-Material zu schneiden, schilderte die Situation wie folgt:

„Und jetzt hatte ich das Material von Klara Heydebreck auf dem Schneidetisch und dachte: Wie machst du daraus einen Film? Wir haben nichts, wir haben kaum Bilder; um die Geschichte zu erzählen. Zuerst ging es mir genauso wie Eberhard Fechner, der sagte: ‚Ich habe nur Interviews gedreht.‘ Ich wusste nicht, wie daraus ein Film werden sollte.“¹⁸⁶

Erst beim Sichten der Aufnahmen ergab sich schrittweise der dramaturgische Aufbau des Films. Fechner und Kirsche schnitten zunächst das Verlesen des Abschiedsbriefes durch den Neffen Ernst und einen Kommissar abwechselnd aneinander, was gemeinhin als Geburtsmoment der Schnitttechnik und Wechselrede gilt, die zu Fechners Markenzeichen wurde. Den zweiten Keimpunkt bildete die Arztsequenz, bei der innerhalb des Films zum ersten Mal von einem fiktiven Dialog gesprochen werden kann. Nachdem der Arzt Klara Heydebreck zu-

¹⁸⁴ vgl. Fechner in Schlicht/Quandt: a.a.O., S. 51

¹⁸⁵ Siehe dazu Kapitel 1.2

¹⁸⁶ Kirsche zitiert nach: Hißnauer/Schmidt: a.a.O., S. 240

nächst nicht untersuchen wollte, forderte der Neffe Ernst einen Hausbesuch, zu dem es allerdings nie kam. Der Arzt erklärte, er habe den Aufgang nicht gefunden:

Arzt: „Am 10. 3. war ich da, falscher Aufgang. Ich wusste nicht, dass es zwei gab, und da hat sich noch mal einer gemeldet und hat mir gesagt ...“ / Neffe: „Na hören Sie mal, Sie können nicht einfach abfahren. Hier ist eine Frau in Lebensgefahr, die liegt hier, Sie können doch nicht einfach abfahren.“¹⁸⁷

Da Ernst Heydebreck seine Aussage in direkter Rede wiedergibt, ergänzen sich beide Äußerungen zu einem perfekten Dialog. Für Fechner und Kirsche ergab sich dadurch „Spruch und Widerspruch, Rede und Gegenrede. Und damit war das Prinzip geboren.“¹⁸⁸

5.2 Zur Person: Klara Heydebreck

Die rekonstruierte Biografie der verstorbenen Klara Heydebreck ist die *Annäherung* an eine vielschichtige Persönlichkeit und ein Leben, das sich in den ersten zwei Dritteln des 20. Jahrhunderts ereignet hat. Fechners filmisches Abbild ist zwangsläufig lückenhaft und darf aufgrund der dokumentarischen Machart nicht für unverrückbar oder „authentisch“ gehalten werden. Da er die Recherche selbst auf den Bildschirm bringt, erhalten zwar sämtliche Dokumente und Aussagen Beweischarakter und senden Authentizitätssignale an den Zuschauer, jedoch ist das Persönlichkeitsprofil der Protagonistin alles andere als eindeutig, weist Brüche auf und erfährt im Laufe des Films verschiedene Beschädigungen. Die Diskrepanz, welche Fechner eindrucksvoll darstellt, ergibt sich aus der Gegenüberstellung der aus ihrem Nachlass gewonnenen Informationen mit den etlichen verzerrten, missliebigen Schilderungen durch ihr Umfeld. Für die genauere Untersuchung seiner Inszenierung mit all ihren Widersprüchen ist es daher hilfreich, das Erscheinungsbild der Protagonistin eingangs grob zu skizzieren.

Klara Heydebreck wurde 1896, als jüngste von sieben Geschwistern, in Berlin geboren. Sie besuchte von 1903 bis 1910 drei verschiedene Gemeindeschulen, obwohl ihre Intelligenz vermutlich für weit mehr ausgereicht hätte und erzielte dementsprechend überdurchschnittliche Leistungen. Ihr Vater Otto Heydebreck (*1838) verkaufte seinen Adelstitel und erwarb von dem Honorar ein Mietshaus in der Prinzenallee 70 im Berliner Bezirk Mitte. Die Kinder wurden „knapp gehalten. [Der] Vater hatte ja eigentlich Geld [...], war Kapitalist. Aber er wusste

¹⁸⁷ KHFP, E 36-37. Schnitte werden im Folgenden mit einem Schrägstrich gekennzeichnet.

¹⁸⁸ Fechner in Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 104. Bei diesem Montageverfahren handelte es sich aber selbstverständlich um keine gänzlich neue Erfindung. Siehe hierzu Kapitel 4.4.

ja nicht, wie lange das geht“¹⁸⁹, berichtet Klaras noch lebende Schwester Käte. Er verstarb 1907, einige Jahre nach der Scheidung von seiner Frau Anna Heydebreck (*1855, Förster) und hinterließ ein kleines, bald aufgebrauchtes Erbe. Klara soll als Kind ein „Sonderling“ gewesen sein und umgab sich gerne mit älteren, gebildeten Menschen, unterhielt bspw. einen guten Kontakt zum Religionslehrer und dem Rektor. „Leute [...] die eben ein bisschen was Besseres waren, da war sie dafür zu haben“¹⁹⁰, so die Einschätzung der Schwester.

Klara genoss keine bestimmte Ausbildung, war aber ab 1911 bei der „Wäsche Confection Kirschstein und Michaelis“ als Lehrmädchen im Kontor beschäftigt. Ein Jahr später wechselte sie zu „Paul Firchow Nachfolger“ und arbeitete dort als Werkstattschreiberin für ein Anfangsgehalt von 82 Mark im Monat. Kurz darauf zog Klara mit ihrer Mutter und den Schwestern Käte und Grete in die Grünthaler Straße 59a, kleiner Aufgang, wo sie bis zu ihrem Tod wohnhaft blieb. Als die Firma Firchow mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs ihren Betrieb einschränken musste, wurde Klara entlassen, fand jedoch schnell eine neue Anstellung für ein annähernd doppeltes Gehalt. Ihre zahlreichen Aktivitäten zeugen von hohem Lerneifer und Ehrgeiz: Sie besuchte Vorträge an der Friedrich-Wilhelms-Universität und lernte Maschinenschreiben und Stenografie in der „Privaten Sprach-, Schreib- und Handelsschule Richard Lietz“. In der Firma stieg sie erst zur kaufmännischen Angestellten, dann zur Buchhalterin im Lohnbüro und schließlich zur Kontoristin auf. Als sich ihre Schwestern um 1920 verheirateten, blieb Klara allein bei ihrer einkommenslosen Mutter zurück und sorgte für sie.

Während der Inflation nach dem Ersten Weltkrieg stieg ihr Gehalt erst in die Billionen und sank 1924 mit der Einführung der Rentenmark wieder auf 150 Mark. Trotz des geringen Verdienstes (für zwei Personen) waren die folgenden Jahre von vielen positiven Erfahrungen geprägt: Klara wurde bei der AEG als kaufmännische Beamtin angestellt und versuchte, sich zu verwirklichen, indem sie ihre Talente förderte. Sie nahm an Zeichenkursen der Volkshochschule teil, lernte „das Gitarrenspiel [und] den Gebrauch der Konzertzither“¹⁹¹, schreibt ihre vermutlich einzige Freundin Ella Thiele, die sie im Berliner Volkschor kennenlernte. Sie hatte Freude daran, ihre Verwandten zu beschenken, besuchte Konzerte, Vorträge, Galerien und unternahm Reisen in die Alpen, den Harz und in den Grunewald. Beziehungen zu Männern unterhielt Klara jedoch keine, obwohl sie laut der Ehefrau des Neffen eine „hübsche Frau war“ und „eigentlich jederzeit müsste n^e Mann gekriegt haben.“¹⁹² Einzig für einen Artisten

¹⁸⁹ KHFP, E 78

¹⁹⁰ KHFP, E 102

¹⁹¹ KHFP, E 145-146

¹⁹² KHFP, E 210-21

schwärmte sie, was aus einem Briefwechsel hervorgeht. Ein Multitalent, der vom Schauspiel über die Malerei und das Klavierspiel verschiedene Künste beherrschte. Als ihre Mutter 1931 verstarb, war Klara vollends auf sich allein gestellt, wurde ernsthaft und verbindlich. Ein Jahr darauf verlor sie ihre Anstellung bei der AEG wegen Arbeitseinschränkungen im Zuge der Wirtschaftskrise und versuchte mit 57 Pfennig am Tag zu überleben. Nach zweieinhalb Jahren Arbeitslosigkeit wurde sie 1934 bei der Werkzeugmaschinenfabrik „Carl Hasse & Wrede“ als Lohnbuchhalterin eingestellt und blieb dort bis zum Ende des zweiten Weltkriegs. In dieser Zeit gelang es ihr zum ersten Mal, 700 Reichsmark zu sparen, die mit der Währungsreform aber fast vollständig vernichtet worden waren.

In den Nachkriegsjahren muss sie – folgt man der Schilderung des Neffen Ernst – „wohl den richtigen Knacks vom Lebensmut überhaupt weggekriegt haben.“¹⁹³ Klara stellte zwar abermals ihre Selbständigkeit unter Beweis und übernahm eigenhändig die Reparaturarbeiten in ihrer durch Brandbomben zerstörten Wohnung, den Weg in ihren alten Beruf fand sie aber seitdem nie wieder zurück: Sie versuchte sich probeweise als Näherin in einer Schneiderei und als Hilfsarbeiterin in einer Maschinenfabrik, wurde aber infolge der zweiten Erkrankung entlassen. Von 1946 bis 1949 wurde sie mit der Herstellung von Blumenkörben beschäftigt. Klara arbeite sorgfältig, aber zu langsam und „hat teilweise sogar Stundenlohn bekommen müssen, damit sie überhaupt auf das Minimum kam“¹⁹⁴, erinnert sich die damalige Buchhalterin des Betriebes. 1949 wurde sie erneut arbeitslos und konnte mit 19,14 DM Unterstützung in der Woche wieder ihren Neigungen nachgehen. In der Volkshochschule Wedding belegte sie mehrere Sprachkurse, nahm den Zeichen- und Musikunterricht wieder auf und besuchte die Ausstellungen des dortigen Kunstamtes. Sie hat „krampfhaft noch wollen das eine oder andere aufrecht erhalten“¹⁹⁵ und lernte im Alter noch verschiedene Fremdsprachen. Am 01.08.1956 wurde ihr Antrag auf Ruhegeld anerkannt. Mit 162 Mark im Monat ging es ihr als Rentnerin finanziell besser als je zuvor. Klara zeigte sich großzügig und spendete ihren Überfluss an das Rote Kreuz, die Berliner Kinder und die Fernsehlotterie. Zudem schickte sie regelmäßig Lebensmittelpakete und Spielzeug an ihre Verwandten in der DDR. Ihre letzten Lebensjahre verbrachte Klara Heydebreck schließlich in völliger Vereinsamung. Sie lebte mit den Einbildungen ihrer Angst, verriegelte ihre Haustür mit mehreren Schlössern und spannte Falldrähte in ihrer Wohnung. Am 10. März 1969 starb Klara Heydebreck auf dem Weg ins Krankenhaus infolge einer Überdosis Schlaftabletten.

¹⁹³ KHFP, E 219

¹⁹⁴ KHFP, E 235

¹⁹⁵ KHFP, E 255

5.3 Dramaturgie

Der dramaturgische Aufbau entspricht nur bedingt der aristotelisch-klassizistischen Dramentheorie mit ihrem fünftaktigen Spannungsbogen. Zwar sind eine Exposition, sowie eine sich zuspitzende Entwicklung mitsamt Katastrophe in nahezu jedem (Dokumentar-)Film erkennbar, doch findet sich bei *Nachrede auf Klara Heydebreck* eine weitaus komplexere Verflechtung des Materials. Fechner konstruiert nicht einen, sondern mehrere Spannungsbögen, stellt regelmäßig inhaltliche Querverbindungen her und schließt die Handlung nicht ab, sondern wählt mit dem Einzug des neuen Mieters in Klaras verlassene Wohnung ein offenes Ende. Außerdem unterbricht er regelmäßig den Erzählfluss durch die Beleuchtung der materiellen Verhältnisse und spielt mit der Erwartungshaltung des Zuschauers, indem er bspw. die prekäre Beschäftigung mit ihren vielfältigen Interessen kontrastiert. Nachfolgend sollen einige dieser gestalterischen Besonderheiten herausgearbeitet und damit die „ganz spezifische Mischung aus dokumentarischen- und Spielelementen“¹⁹⁶ demonstriert werden.

Den Einstieg bildet das aktuelle Ereignis, der Selbstmord in der Gegenwart des Jahres 1969. Anschließend verfolgt der Film Klara Heydebrecks Lebensweg chronologisch von der Kindheit bis zu ihrem Tod, welcher dem Zuschauer als dramatisches Ende stets präsent ist. Dieser Aufbau ist entscheidend für die sich ergebende Stimmung und die Rollenzuschreibung der Protagonistin. Da der Ausgang des Geschehens bekannt ist, scheinen sämtliche Erkenntnisse aus der Recherche unweigerlich auf dieses Ereignis hinzudeuten.¹⁹⁷ Klara Heydebreck kann als aktiv handelnde Person nicht beobachtet werden und wird somit zum hilflosen Objekt der Berichterstattung. Dies führt in der Konsequenz dazu, dass der Zuschauer seinen Fokus skeptisch auf das Umfeld richtet und sämtliche Gesprächspartner zu Antagonisten werden.

Eine „spielfilmartige“ Konstruktion in der Exposition führt ebenso dazu, den Umständen ein stärkeres Gewicht zu verleihen. In der ersten Einstellung wird in einer Feuerwache in Berlin-Wedding ein Einsatzbefehl durchgegeben:

„11 Uhr 40, hilflose Person, Lehrter Straße 68. FSW von Wache 41. Es fährt Brand-
obermeister Piper ATW. Verstanden.“¹⁹⁸

Es handelt sich um einen willkürlich ausgewählten Einsatzbefehl, der sich nicht auf den Fall Klara Heydebreck bezieht, aber dramaturgisch dazu dient, die Handlung im Stil eines Kriminalspiels zu eröffnen, was Simone Emmelius in ihrer rein strukturalistischen Interpretation

¹⁹⁶ Schöberl, Joachim: a.a.O., S. 118

¹⁹⁷ vgl. Koebner, Thomas: a.a.O., S. 87

¹⁹⁸ KHFP, E 1

bereits herausgearbeitet hat.¹⁹⁹ Fechner drehte zuvor mit *Selbstbedienung* (1967) und *Damenquartett* (1969) bereits als „Gaunerkomödien“ bezeichnete Dokumentarspiele, daher lag es womöglich nahe, dass er den Aufbau eines Kriminalstücks nutzte, um gleich zu Beginn die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu gewinnen. Emmelius verkennt aber einen entscheidenden Punkt und geht damit auch nicht weiter auf die politische und gesellschaftskritische Intention ein: Durch den kriminalistischen Einstieg wird dem Zuschauer angeboten, Klara Heydebrecks Selbstmord, der eine aktive, selbstbestimmte Handlung darstellt, in einen von außen herbeigeführten Mord umzudeuten. Die Ursache für das Ableben kann somit nicht nur in ihrer eigenen Motivation oder einer psychischen Störung wie bspw. einer Depression, sondern in ihrem gesellschaftlichen Umfeld gesucht werden. Die Positionierung Klara Heydebrecks in die Opferrolle ermöglicht die folgende Lesart des Films: Die Umstände bzw. die gesellschaftlichen Strukturen haben sie in den Selbstmord *getrieben*.

Die auf den Einsatzbefehl folgenden Straßenszenen dienen ebenfalls dazu, den Grundtenor des Films zu etablieren und deuten schon früh auf die finale soziale Situation der Hauptperson. Es handelt sich um Aufnahmen von einsam auf den Gehwegen spazierenden Damen, sowie einer zurückgezogenen Frau, die scheu hinter den Gardinen hervorblickt. Bei der Beschreibung von Klara Heydebrecks Wohnhaus spricht Fechner das Thema „Isolation“ im *Off* sogar indirekt an:

„Gegenüber dem Haus liegt die Grenze, die hier von dem S-Bahn-Damm gebildet wird. Die Straßenunterführung hat man zugemauert.“²⁰⁰

Die Formulierung ist – wie alle *Off*-Kommentare – sehr zurückhaltend und neutral. Fechner wertet und richtet nicht. Es verzichtet auf explizite Schuldzuweisungen und stellt lediglich präzise die Verhältnisse dar.²⁰¹ Nicht eine Regierung, sondern „man“ hat die Unterführung zugemauert. Fechner bezieht sich auf die Menschen selbst, die sich voneinander entfernen und in konkurrierenden Verhältnissen wie bspw. politischen Systemen leben. Somit ist die Grenze, an die sich ein Schwenk auf ein Kneipenschild mit der Aufschrift „Zum letzten Berliner“ anschließt, eine Metapher für eine Gesellschaft, die von sozialer Entkoppelung und Unfähigkeit zu menschlichem Kontakt gekennzeichnet ist. Die Straßenszenen fungieren als Vorboten der Einsamkeit bzw. Zurückgezogenheit, wie sie nachfolgend von den Nachbarn

¹⁹⁹ vgl. Emmelius, Simone: a.a.O., S. 18

²⁰⁰ KHFP, E 11

²⁰¹ Seine Haltung lässt sich grundsätzlich nur erschließen anhand der bewussten Entscheidungen, bestimmten Aspekten von Klara Heydebrecks Leben besonderes Gewicht zu verleihen, der Auswahl der Interviewfragmente und der Dramaturgie.

beschrieben wird, die darüber hinaus nichts Konkretes über Klara Heydebreck zu sagen wissen, obwohl sie seit mehreren Jahrzehnten im selben Haus wohnten:

„Die kenn‘ ick ja gar nicht. / Nein / Sie hat ja wie gesagt, kaum mit jemand gesprochen. / Nee. / Nee, auch nicht. / Also im Haus selbst hat sie gar nicht Kontakt gehabt. / Sie wohnte sehr zurückgezogen. / Nein, nein. / Nein, sie hatte alles selber gemacht. / Nein, nein.“²⁰²

Die Nachbarn sind so rasant geschnitten, dass dem einzelnen kaum Bedeutung beigemessen wird. Sie funktionieren als Gruppe und stehen stellvertretend für die gesamte Gesellschaft, die sich scheinbar gegen Klara Heydebreck verschworen hat. Während der Zuschauer im Verlauf des Films mehr über ihre Persönlichkeit und Fähigkeiten erfährt, kommen die Nachbarn zu späteren Zeitpunkten (und in ähnlich schneller Montage) erneut zu Wort und konterkarieren die Vielfältigkeit und Stärken der Hauptperson mit blankem Unverständnis. Es ist ein mit dem Chor in Dramen vergleichbares Stilmittel, um dem Zuschauer immer wieder eine Möglichkeit zum distanzierten Innehalten zu bieten. Auch wenn Christian Hißnauer in seiner neusten Publikation darauf hinweist, dass Fechners Theatervergangenheit für seine filmische Arbeitsweise überbewertet wird²⁰³, so ist bei *Nachrede auf Klara Heydebreck* gerade der Einfluss von Brechts epischem Theater mit seinen sog. *Verfremdungen* an etlichen Stellen sichtbar. Die Exposition mit ihren Straßenszenen und die sich anschließende Recherche entsprechen bereits dem „Grundmodell einer Szene des epischen Theaters“, wie der Untertitel zu Brechts kleinem Aufsatz *Die Straßenszene* lautet. Sein Gegenstand ist „ein Vorgang, der sich an irgendeiner Straßenecke abspielen kann: der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert einer Menschenansammlung, wie das Unglück passierte“²⁰⁴. Indem der Zeuge (Fechner) das Unglück nachspielt, möchte er dem Publikum eine kritische Untersuchung des Vorfalls und seiner Ursachen ermöglichen. Wie Brecht strebt Fechner die Erkenntnisgewinnung des Zuschauers an, „verfolgt [also] vorrangig belehrende, aufklärerische Ziele und möchte Einsichten in Vorgänge aus dem zwischenmenschlichen, gesellschaftlichen Bereich vermitteln.“²⁰⁵

Anschließend beginnt Fechner mit der Frage „Was geschah an diesem Tage?“²⁰⁶ den „Tathergang“ zu rekonstruieren. Der Polizist der Revierwache eröffnet die Sequenz von „offizieller Seite“ und erklärt den Neffen Ernst Heydebreck zum zentralen Berichterstatter der Exposition. Er gehört im Übrigen zu den wenigen Interviewten, die bewusst halbnahe und nicht in

²⁰² KHFP, E 13-23

²⁰³ vgl. Hißnauer/Schmidt a.a.O., S. 237f.

²⁰⁴ Brecht, Bertolt. Zitiert nach Kittstein, Ulrich: Bertolt Brecht. Paderborn. 2008. S. 35

²⁰⁵ Kittstein, Ulrich: a.a.O., S. 36

²⁰⁶ KHFP, E 24

Großaufnahme gefilmt wurden, so dass seine Schirmmütze plakativ im Bild sichtbar ist und der „Verhörsituation“ einen autoritären Anstrich verleiht. Außerdem kommen noch zwei Kriminalbeamte, der Arzt, ein Nachbar, eine Krankenschwester und der Leichenbestatter zu Wort. Der künstliche Dialog, von Netenjakob als „Wechselrede über Zeit und Raum“²⁰⁷ bezeichnet, wird hier als zentrales Gestaltungselement etabliert. Die bereits besprochene Arztsequenz ist dafür beispielhaft, da Ernst Heydebreck und der behandelnde Arzt sehr unterschiedliche Aussagen bzgl. Klara Heydebrecks Gesundheitszustandes treffen und daher das Vorgehen des Arztes den Eindruck einer unterlassenen Hilfeleistung erweckt. Diese Aufnahmen transportieren darüber hinaus eine höchst frauenfeindliche Atmosphäre und können daher als Kritik an der noch vorherrschenden patriarchalischen Geisteshaltung in der Gesellschaft gesehen werden. Obwohl der Arzt die Möglichkeit einer Untersuchung (und damit die Chance auf Rettung) vertan hatte, scheut er sich nicht, Klara kurz nach ihrem Ableben zu diffamieren:

„War sie entsetzt, und da hab ich gemerkt, aha, so 'ne Jungfrau, da musst du achtgeben, bei den andern können sie's ruhig sagen, aber bei Nichtverheirateten nicht, die den Ton des Mannes nicht kennen, da dürfen Sie nicht sagen, nicht, die sind dann entsetzt.“²⁰⁸

Anschließend erklärt der Kripobeamte den Abschiedsbrief als echt, welcher abwechselnd von einem Polizeibeamten und dem Neffen Ernst Heydebreck verlesen wird. Hervorzuheben ist, dass er höchst unsentimental verfasst ist und den Auftrag enthält:

„Würdest du bitte noch einmal zum Postscheckamt fahren und die Geldangelegenheit regeln? [...] In meinem Geldtäschchen liegt das restliche Geld. Davon müssen aber noch die BEWAG und GASAG bezahlt werden.“²⁰⁹

Klara Heydebreck, die zeitlebens unabhängig war, wollte sich bis zuletzt schuldfrei halten. An dieser Stelle ist die Ermittlung von offizieller Seite abgeschlossen, wohingegen für Fechner die eigentliche Recherche erst beginnt. Die Einlieferung in das Krematorium beendet die Exposition, schließt gleichzeitig den ersten Spannungsbogen und führt Fechner zu der Frage nach Klara Heydebrecks Religionszugehörigkeit.²¹⁰ Hier sei noch einmal auf den Soziologen Émile Durkheim verwiesen, dessen Werk *Le suicide* Fechner unmittelbar vor den Dreharbeiten studierte und ihn daher auch bei der Gestaltung des Films beeinflusst haben könnte. Durkheim untersuchte die Suizidraten verschiedener Glaubensgemeinschaften und erklärte

²⁰⁷ Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 103

²⁰⁸ KHFP, E 32

²⁰⁹ KHFP, E 48

²¹⁰ Die Überleitung liegt nahe: Nicht nur der Suizid gilt im Christentum gemeinhin als Sünde, auch die Feuerbestattung wurde jahrhundertlang abgelehnt.

die niedrigere Selbstmordrate bei Katholiken durch stärkere soziale Integration. Für den Selbstmord als letzte Konsequenz in modernen, krisenbehafteten Gesellschaften machte er im Umkehrschluss mangelnde Integration und die Störung der kollektiven Ordnung verantwortlich.²¹¹ Auch Fechner arbeitet sich sukzessive auf der Mikroebene durch sämtliche sozialen Bereiche, die für Stabilität und gesellschaftlichen Zusammenhalt sorgen, oder durch die Störung ihrer Bindekräfte Desintegration und Isolation hervorrufen können: Die Familie, Schule, Arbeitswelt, die Freizeitgestaltung im Kollektiv uvm. Es folgt die Erklärung des Neffen, dass Klara 1931, unmittelbar nach dem Tod der Mutter, wieder in die (evangelische) Kirche eingetreten ist, aber ausdrücklich die Feuerbestattung wünschte. Die Frage führt somit ins Leere, hat aber dennoch symbolischen Charakter: Indem Fechner die Gretchenfrage nach der Religion stellt, kündigt er an, sich dem Kern des Sachverhalts nähern bzw. den Dingen auf den Grund gehen zu wollen.

Nachdem der erste Anhaltspunkt, der Zerfall der kleinbürgerlichen Familienstruktur, herausgearbeitet wurde, wiederholt Fechner die Frage nach der Religion. Derlei inhaltliche Rückbezüge kommen häufiger vor und sind Teil einer bewussten dramaturgischen Strategie. Fechners „Antiheldin“ vollzieht im Laufe des Films mehrere charakterliche Wandlungen: Von einer behüteten Kindheit als „Nesthäkchen“, der beschwingten Zeit mit ihrer Freundin Ella Thiele im jungen Erwachsenenalter, der beginnenden Ernsthaftigkeit nach dem Tod der Mutter, über Armut und Nahrungsknappheit in den Nachkriegsjahren, bis hin zur totalen Isolation im Rentenalter, einhergehend mit Depressionen und Angstzuständen. Diese Veränderung wird vom Zuschauer miterlebt, allerdings von Fechner nicht als logische Konsequenz aus den vorangegangenen Ereignissen präsentiert. Permanent bricht er die lineare Erzählung auf, widmet sich bereits behandelten Themenkomplexen und lässt den Zuschauer neue Facetten von Klara Heydebreck entdecken. Zu den vielen „Überraschungen“ zählen die platonische Beziehung zum Universalartisten Franz Schittel, das unermüdliche Streben nach Wissen am Beispiel des Selbststudiums von Fremdsprachen im Alter oder die schockierenden Informationen, dass Klara nach dem Zweiten Weltkrieg – entgegen ihrer kaufmännischen Fähigkeiten – Blumenkörbe flechten und Angehörige über den Tod ihrer im Krieg gefallenen Männer informieren musste. Der Zuschauer wird dadurch gezwungen, den vermeintlichen Eindruck, den er von Klara Heydebreck gewonnen hat, immer wieder aufs Neue zu überprüfen. Auch hier lässt sich eine deutliche Parallele zum epischen Theater ziehen: Gezeigt

²¹¹ vgl. Bohle, Hans Hartwig; Heitmeyer, Wilhelm; Kühnel, Wolfgang; Sander, Uwe: Anomie in der modernen Gesellschaft: Bestandsaufnahme und Kritik eines klassischen Ansatzes soziologischer Analyse. In: Heitmeyer, Wilhelm (Hg.): a.a.O., S. 31

wird ein nach Brecht veränderbarer und aus der Historie gewachsener Mensch²¹², was – wie in diesem Fall – häufig einen reiferen Charakter, aber bezogen auf das Schicksal eine negative Entwicklung darstellt.

Anhand des Aufbaus und der Darstellung der Hauptperson lassen sich weitere sogenannte *Verfremdungen* (mitsamt den Verfremdungseffekten) im Brechtschen Sinne feststellen. Da im Rahmen dieser Arbeit häufiger die Begriffe *Verfremdung* und *Entfremdung* verwendet werden, ist es notwendig sie zunächst näher zu bestimmen und voneinander abzugrenzen. Während die Verfremdung den Kunstgriff bezeichnet, die Vertrautheit von Gegenständen, sei es ein Denkmuster, eine Verhaltensweise, oder ein Element der gesellschaftlichen Ordnung, aufzuheben und *künstlich* fremd und damit erklärungsbedürftig zu machen²¹³, so ist die Entfremdung – stark vereinfacht ausgedrückt – als eine allgemeine philosophische Haltung zu verstehen, in der das Individuum den Bezug zu seiner „wahren Natur“ und/oder den Bezug zu seiner Umwelt verliert.²¹⁴ Die Verfremdung ist (einschließlich der Historisierung) eines der wesentlichen Merkmale im epischen Theater, einer Methodensammlung, die Fechner aufgrund seiner zwanzigjährigen Theatervergangenheit mehr als nur geläufig war. Die Handlung wird dabei bspw. durch unterbrechende Elemente so verändert, dass der Zuschauer eine kritische Distanz zum Stück und seinen Darstellern aufbauen kann. Dazu dürfe er sich nicht, wie in der aristotelischen Katharsis gefordert, von der Handlung gefangen nehmen lassen und sich mit den Protagonisten identifizieren, sondern das Gezeigte als Parabel auf allgemeine gesellschaftliche Verhältnisse sehen. Fechners Absicht war ebenfalls, anhand eines exemplarischen Einzelschicksals dem Allgemeinen Ausdruck zu verleihen und den Zuschauer „hinter der einen die Millionen Klara Heydebrecks“²¹⁵ entdecken zu lassen. Wie eingangs dargelegt sollte dieser Denkprozess im aufklärerischen Sinn ein neues Bewusstsein für gesellschaftliche Zusammenhänge schaffen und zur politischen Teilnahme anregen.

Die äußerste Ebene der Verfremdung, welche sich aus der Struktur des Films ergibt, wurde bereits besprochen: Fechner verzichtet auf die Geschlossenheit der Handlung, etwa auf den klassischen fünftaktigen Aufbau, sondern verleiht den Kapiteln *weitgehende* Eigenständigkeit. Er verzahnt die verschiedenen Aspekte von Klaras Leben in einer Weise, so dass eine durch Brechungen gekennzeichnete, kurvenartige Dramaturgie entsteht. Die einzelnen Kapitel sind zwar nicht beliebig austauschbar wie es im epischen Theater häufig der Fall ist, jedoch plat-

²¹² vgl. Kittstein, Ulrich: a.a.O., S. 39

²¹³ ebd.

²¹⁴ Verschiedene Entfremdungstheorien setzen unterschiedliche Vorstellungen von der „Natur des Menschen“ voraus. Eine ausführlichere Diskussion des Begriffs Entfremdung folgt im nächsten Kapitel.

²¹⁵ Jens, Walter: Schattenbeschwörung. In: Die Zeit v. 25.09.1970. Zitiert nach Schöberl, Joachim: a.a.O., S. 127

zierte Fechner bspw. die „kriminalistische“ Exposition des Films in der Buchfassung an das Ende, was eine ebenso stringente Erzählform ergibt. Hervorzuheben sind außerdem die zwei Ebenen der Spiegelung von Klaras Lebens durch ihre Hinterlassenschaften²¹⁶ und die „üblen Nachreden“ des Umfelds. Klara Heydebreck, welche als bereits verstorbene Protagonistin nicht mehr *aktiv* am Film teilnimmt, wird verfremdet, um sie erfahrbar zu machen.

Auf ein kleines, aber bezeichnendes Detail sei an dieser Stelle noch hingewiesen: Obwohl das Thema Zweiter Weltkrieg und die Schwierigkeiten der Vergangenheitsbewältigung sich wie ein roter Faden durch Fechners Filmschaffen ziehen, wurde *Nachrede auf Klara Heydebreck* in der Sekundärliteratur bisher nicht in diesem Zusammenhang betrachtet. Dabei wird auch in diesem Film deutlich, dass Fechner besonderen Wert auf dieses Kapitel der deutschen Geschichte legte. Die Sequenz, in welcher Fechner das Ehepaar Heidler über das Kriegsende befragt, behindert regelrecht den Erzählfluss, da Herr Heidler – relativ zu den umgebenden Segmenten – *zu* ausführlich über den Einmarsch der Russen berichtet. Seine Schilderung unterstreicht zwar die Hunger- und Notzeit, die auch Klara Heydebreck zu durchleben hatte, wirkt aber dramaturgisch deplatziert. Fechner wollte diesen Themenkomplex offensichtlich um jeden Preis integrieren, da er für ihn *persönlich* von besonderer Bedeutung war. Ohnehin ist das Kriegsende (laut Fechners Darstellung) der entscheidende Wendepunkt in Klaras Leben gewesen, in dessen Folge sie nicht mehr in ihren alten Beruf zurückfand und Tätigkeiten ausführen musste, die weit unter ihrem Potential lagen.

Eine weitere, sehr drastische Verfremdung des Charakters ist die Reduzierung auf eine Nummer. Sie macht ihn zu einer Recheneinheit in einem Datensatz, zu einem seelenlosen, unpersönlichen Objekt, das jeglicher Individualität beraubt wird. Die „Lebensbilanz“²¹⁷ ist jene Sequenz, welche im Film dramaturgisch und ästhetisch besonders heraussticht. In ihr abstrahiert Fechner den Menschen Klara Heydebreck zu einem Gebilde aus Zahlen und errechnet für die Dauer von vier Minuten und zwanzig Sekunden die materielle Seite ihres Lebens in der nüchternen und trockenen Manier eines Ökonomen. Auf der Bildebene nutzt Fechner ein Porträtfoto von Klara aus dem Jahr 1956, welches er halbtransparent mit einem karierten Blatt Papier kombiniert, auf dem er sorgfältig ihre Einnahmen mit den Lebenshaltungskosten abgleicht. Klara Heydebreck wird optisch durchleuchtet und im übertragenen Sinne zum gläsernen Menschen. Dabei gibt die Rechnung nicht nur Aufschluss über das individuelle Schicksal, sondern auch ein exemplarisches Bild von den Lebensumständen der jeweiligen

²¹⁶ Zu ihren physischen Spuren werden hier grundsätzlich auch die Wohnung mit dem darin enthaltenen Mobiliar gezählt.

²¹⁷ KHFP, E 270

Zeit. Fechner nutzt die Person als Träger für den allgemeinen historischen Kontext, benennt jedoch von den vielen geschichtlichen Umbrüchen nur ein einziges Ereignis als Ursache für *eine* der finanziellen Veränderungen: Die fortschreitende Geldentwertung im Jahr 1921, die mit der Hyperinflation im Jahr 1923 ihren Höhepunkt erreichte. Alle anderen Einordnungen muss der Zuschauer selbst leisten. Hierzu zählen nicht nur die gemeinhin bekannten Weltkriege und die Wirtschaftskrise in den dreißiger Jahren, sondern auch viele kleine Ereignisse wie z.B. die Rentenreform von 1957, die Klara ein stetig steigendes Ruhegeld ermöglichte. Obwohl die Einkommensverhältnisse schon zuvor in die Schilderungen der Lebensabschnitte eingeflochten wurden, übernimmt dieses Kapitel noch einmal eine Zusammenfassung und erhält dadurch auch seinen eigenen Spannungsbogen. Es handelt sich letztlich um die finanzielle Wirklichkeit aus der Perspektive „von unten“.

Nachdem in der „Lebensbilanz“ noch einmal die gesamte Existenz in Zahlen zusammengefasst wurde, folgt der Epilog, die eigentliche „Nachrede“ auf Klara Heydebreck. Hier lässt sich bestätigen, was Fechner selbst über seine Filme aussagte; dass es ihm nämlich gelinge „zum Schluß hin leichter und intensiver zu werden, so daß die Schlüsse immer der stärkste Teil der Filme sind.“²¹⁸ Obwohl das tragische, nicht mehr abwendbare Ende unmittelbar bevorsteht, ändert Fechner die Stimmung und konstruiert mithilfe der „Schlussplädoyers“ eine unerwartete, fast positive Wendung. Abermals nutzt er verschiedene Interviewsegmente der Nachbarn, in denen nun aber überraschenderweise Mitgefühl durchscheint. Es wird deutlich, dass sie ihre in Einsamkeit lebende Mitbewohnerin nicht nur schlicht als „ein übriggebliebenes Fräulein“²¹⁹ beschrieben, sondern sich durchaus ernsthafte Gedanken um ihren Zustand gemacht haben. Das eindrucksvollste Beispiel hierfür liefert ein jüngerer Nachbar, der die Initiative ergriff, Klaras schwere Taschen die vier Stockwerke hinaufzutragen und damit den Teufelskreis der Kontaktlosigkeit durchbrach:

„Ja, und das hab‘ ich eigentlich ein paarmal gemacht und – ich möchte sagen, das war auch so das einzige, dass sie dann nach und nach diesen Kontakt, den sie ja nicht haben wollte, so’n bisschen abgebaut hat, diese, diese Kontaktscheu [...]. Ja, ja, irgendwie hat sie das abgebaut, und dann ließ sie ohne Bedenken ihre Taschen mit hochtragen, also, das war dann kein Problem mehr. Und dann war sie auch verbindlicher schon, merkte man so’n bisschen.“²²⁰

²¹⁸ Fechner zitiert nach Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 176

²¹⁹ KHFP, E 273

²²⁰ KHFP, E 284

Fechner zeigt eine „grundsätzliche Wandelbarkeit“²²¹ der Figuren, die keinem unausweichlichen Schicksal ausgeliefert sind wie es bspw. in den Tragödien der griechischen Antike der Fall ist. Ebenso wie sich die Lebensbedingungen im Laufe der Zeit wandeln, so können sie auch von den Menschen zu sämtlichen Zeitpunkten bewusst und gezielt beeinflusst werden. Diese Wendung ist essentiell für Fechners aufklärerischen Anspruch, da er nicht die Ausweglosigkeit einer Situation betont, sondern auf die Veränderung von hoffnungslos anmutenden Zuständen verweist und damit auf die (politische) Aktivierung des Zuschauers abzielt:

Neffe: „Worte, die so die beiden Frauen gewechselt haben, die denn hinterher jetzt nach den eingetretenen Ereignissen ’nen anderen Sinn ergeben.“ / Frau des Neffen: „Ach so, ja, du hast – wie war’n dat [...]. Du hast doch dein Leben fein gezimmert. Du bist verheiratet, du hast doch dein Leben fein gezimmert, das war so als wie ‚Hätt‘ ich’s man doch anders gemacht.“²²²

Die Annahme, dass durch eine Heirat bzw. Partnerschaft für Klara ein womöglich erfüllenderes oder „leichteres“ Leben möglich gewesen wäre, widerspricht zwar ihrem Streben nach Unabhängigkeit, zeigt aber eine alternative Handlungsmöglichkeit auf und richtet sich gegen die Unveränderbarkeit der gesellschaftlichen Zusammenhänge. Aber nicht nur ihr Umfeld, sondern auch Klara Heydebreck selbst wird von Fechner als wandelbar und gewachsen inszeniert. Fechner präsentiert abschließend einen nicht abgesandten Brief an ihre Schwester Käte und beendet damit die Beweisaufnahme im Fall Klara Heydebreck. Diesem Dokument kommt die Funktion des eigentlichen Abschiedsbriefes zu, welcher nun erstmalig Klaras persönliche Gedanken offenlegt. Der inhaltliche Schwerpunkt liegt auf dem Wert der Bildung für die Entwicklung der eigenen Persönlichkeit. Ein Appell an den Neffen Wolfgang, der hier von Fechner als Appell an den Zuschauer genutzt wird, sich durch das Streben nach Wissen und Erkenntnis aus missliebigen Lebensumständen zu befreien.

„Wissen ist Macht. Seinen Verstandesapparat nicht verkümmern zu lassen, trainieren. [...] Selbst wenn man nicht die oberste Sprosse der Erkenntnis oder Fertigkeit erreicht, so gibt doch das Streben danach schon Glück, Freude, Ablenkung, Fröhlichkeit.“²²³

Während Fechner diese Zeilen aus dem *Off* vorträgt, werden dem Zuschauer auf der Bildebene nochmals sämtliche Objekte präsentiert, die an Klaras unermüdlichen Lerneifer erinnern: Goethes Faust, ein Roman von Jack London und die Sprachkurse der BBC. Passend zum Schlusswort

²²¹ Kittstein, Ulrich: a.a.O., S. 39

²²² KHFP, E 296-297

²²³ KHFP, E 311-315

„Wenn man einen Freund oder eine Freundin hat, die alles mitmacht, ist es doppelt schön. [...] Jetzt hat uns das Leben auseinandergebracht.“²²⁴

bedient er sich erneut der Metapher des S-Bahn-Damms und stellt damit einen Rückbezug zum Beginn des Films her, allerdings mit einer entscheidenden, neuen Komponente: Stand die Grenze anfangs ausschließlich für soziale Entkopplung, fährt nun ein Zug auf den Gleisen und symbolisiert damit Bewegung bzw. Veränderung.

Auch der Einzug des neuen Mieters, welcher die Wohnung beziehen und neu einrichten wird, kann auf zwei Arten als Gleichnis verstanden werden. Zum einen steht er stellvertretend für die gesamte Gesellschaft, die sämtliche Spuren vom Tatort entfernt und damit zum vollständigen Vergessen von Klara Heydebreck beiträgt, wie es z.B. Joachim Schöberl nahelegt²²⁵: Hätte sich Fechner nicht „zufällig“ der Person Klara Heydebreck gewidmet, wäre das gesamte Leben mit all seinen Schönheiten und Abgründen unentdeckt geblieben, ebenso wie die Schicksale der anderen Millionen Klara Heydebrecks, die nicht Teil der Geschichtsschreibung sind. Zum anderen – und das entspräche Fechners aufklärerischem Anspruch – markiert ihr Verschwinden und das Auftreten einer neuen Generation auch einen Epochenwechsel und eine Transformation alter Strukturen, was Georg Wilhelm Friedrich Hegel – bezogen auf die Französische Revolution 1789 – mit der „Furie des Verschwindens“²²⁶ beschrieb. Der neue Mieter nimmt physisch Klaras Platz in der Wohnung und im Mikrokosmos der Grünthaler Str. 58, kleiner Aufgang, ein und drückt sich zunächst durch Negativität und Destruktivität aus. Aber das Alte und das Neue bedingen immer einander. Dies führt oft zu der Konstellation, dass das Neue, um seinen Status des Neuen aufrechtzuerhalten, das Alte am Leben erhalten muss.²²⁷ Alle Werte, für die Klara Heydebreck stand, werden von Fechner auf den neuen Mieter projiziert, daher ist das Ende des Films auch ein offenes. Es bleibt fraglich, ob der Junge Mann Altes konservieren und durch Wiederholung das Gleiche hervorbringen wird, oder eine radikale Erneuerung der gesellschaftlichen Strukturen unternimmt.

²²⁴ KHFP, E 315-318

²²⁵ vgl. Schöberl, Joachim: a.a.O., S. 123

²²⁶ Dabei handelt es sich um ein Zitat aus Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1807).

²²⁷ vgl. Liessmann, Konrad Paul: Die Furie des Verschwindens. Über das Schicksal des Alten im Zeitalter des Neuen. In: Ders. (Hg.): Die Furie des Verschwindens. Über das Schicksal des Alten im Zeitalter des Neuen. Wien. 2000. S. 11

5.4 Montage

Wie bereits mehrfach betont, sind Fechners Dokumentarfilme vor allem für die dialogische oder auch dialektische Montage bekannt. Für den Zuschauer entsteht der Eindruck, dass die einzelnen Interviewten aufeinander eingehen, sich ergänzen, korrigieren und widersprechen, obwohl sie sich niemals zur gleichen Zeit am selben Ort befanden. Bei der Konzeption dieser „künstlichen Dialoge“ ging Fechner nicht vom Bild, sondern vom gesprochenen Wort aus: Im Anschluss an die Dreharbeiten wurde das Tonmaterial zunächst transkribiert²²⁸ und vor der eigentlichen Schnittphase am Schreibtisch nach bestimmten Gesichtspunkten vorsortiert. Form *und* Inhalt seiner Gesprächsfilme entstanden daher fast ausschließlich am Schreib- bzw. Schneidetisch.²²⁹ Die Besonderheit des Montageprinzips liegt allerdings weniger in der Gestaltung *einer* Erzählung mit verteilten Stimmen, sondern in der Darstellung von Erinnerungen und Sichtweisen aus verschiedenen Perspektiven und damit im Schaffen einer „überindividuelle[n] Erzählung“²³⁰. Beispielhaft für diese Konstruktion in *Nachrede auf Klara Heydebreck* sind u.a. die unterschiedlichen Varianten der Darstellung von Klaras Leben durch den Neffen Ernst und die Schwester Käte. Der Neffe wird zwar eingangs als hilfsbereiter Verwandter inszeniert, denn er riet Klara zu dem Arztbesuch, rief die Feuerwehr und wickelte die Wohnungsauflösung ab, doch desto mehr der Zuschauer über Ernst Heydebreck erfährt und seine Aussagen, welche sich häufig durch Unwissen und Unverständnis auszeichnen, zu interpretieren weiß, desto offensichtlicher wird die ablehnende Haltung seiner Tante gegenüber. Die Schwester Käte hingegen, „mit der [...] sie nach Möglichkeit so oft wie möglich zusammengekommen [ist]“²³¹, besitzt einen tieferen Einblick in Klaras Wesen und liefert mit ihren Einschätzungen ein milderes, verständnisvolleres Bild. Ihr Standpunkt wird von Fechner gezielt als Gegengewicht zum Neffen Ernst arrangiert, was z.B. beim Thema Partnerschaft deutlich wird. Während der Neffe davon überzeugt ist, dass Klara grundsätzlich keine Beziehungen zu Männern pflegte, korrigiert ihn Käte umgehend:

Neffe: „Na, jedenfalls, es blieb bis zum – bis jetzt eben, bis zum Lebensende dabei. Sie hat sich nicht entschließen können, zu heiraten. / Käte: „Sie hatte ganz kurz mal eine Bekanntschaft, das hatte sie dann fallenlassen, das hat ihr nicht behagt.“²³²

²²⁸ Bei *Nachrede auf Klara Heydebreck* schrieb Fechner den Text der 37 Einzelinterviews noch selbst ab. Vgl. Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 102

²²⁹ Diese Verwandtschaft zum literarischen Schaffen führte u.a. dazu, dass Fechner als einer der wenigen Fernsehschaffenden in den internationalen Autorenverband *P.E.N.* gewählt wurde.

²³⁰ Hißnauer, Christian: a.a.O., S. 304

²³¹ KHFP, E 215

²³² KHFP, E 136-137

Aber auch der Patensohn Wolfgang wird gegenüber Ernst Heydebreck als Fürsprecher seiner Tante eingesetzt. Er verkündet nicht nur, dass Klara überaus hilfsbereit war, ihn bspw. während seiner Arbeitslosigkeit mit Lebensmittelkarten unterstützte, sondern auch regelmäßig Kontakt zu ihm und der Schwester Käte suchte.

Neffe: „Bis auf diese Schwester [...]. Mit der ist sie nach Möglichkeit so oft wie möglich zusammengekommen. Aber da die ja nun in – in den dreißiger Jahren nach Westdeutschland gezogen war, also war das ja nun auch immer sehr selten gewesen“ / Wolfgang: „Ich kann mir kein Weihnachtsfest vorstellen, wo sie nicht bei uns war.“²³³

Die unterschiedliche Wahrnehmung der Verwandten fordert den Zuschauer dazu auf, den Äußerungen zu misstrauen und sich sein eigenes Urteil zu bilden. Diese Multiperspektivität lässt sich bei allen Gesprächsfilmen Fechners als Grundprinzip ausmachen: Mit der Gegenüberstellung sich widersprechender Ansichten wollte er den Zuschauer zur eigenen Meinungsbildung und Kritik anregen. Er stelle laut Netenjakob „durch Kontrast und Widerspruch künstlich Bewußtsein her“²³⁴, Dörthe Wilbers spricht in diesem Zusammenhang von „montierter Erkenntnis“²³⁵. Fechner selbst führte diese Konstruktions- und Arbeitsweise auf seine Theatererfahrungen zurück:

„Theater ist ja nicht nur eine dramatische Kunst, sondern auch eine dialogische. Und eben dies ist auch ein Prinzip meiner Arbeit, die ich ‚dokumentarisch‘ im üblichen Sinn nicht nennen möchte.“²³⁶

Nicht nur Netenjakob und Emmelius betonen diesen Aspekt²³⁷, auch Gersberg und Scharf behaupten: „Die Dialogform lässt sich ohne Fechners zwanzigjährige Theaterarbeit kaum erklären.“²³⁸ Dass seine Schauspiel- und Theatererfahrung durchaus relevant für sein Filmschaffen war, wurde anhand der dramaturgischen Gestaltung bereits demonstriert, bzgl. der Entwicklung des Montagestils ist der Einfluss allerdings fraglich, da er bei *Nachrede auf Klara Heydebreck* ohne Konzept an die Dreharbeiten heranging und das Prinzip letztlich aus der Not heraus geboren wurde. Fest steht, dass es sich bei der Schnitttechnik um keine gänzlich neue „Erfindung“ handelte und seine Cutterin Brigitte Kirsche beträchtlichen Einfluss hatte.

²³³ KHFP, E 215-217

²³⁴ Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 226

²³⁵ Wilbers, Dörthe: Montierte Erkenntnis. Überlegungen zur Relevanz der Methoden Eberhard Fechners für den kulturwissenschaftlichen Film. In: Ballhaus, Edmund (Hg.): Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster/New York. 2001.

²³⁶ Fechner zitiert nach Schlicht/Quandt: a.a.O., S. 53

²³⁷ vgl. Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 104 und Emmelius, Simone: a.a.O., S. 15

²³⁸ Gersberg, Nadine; Scharf, Wilfried: Eberhard Fechners Methode als filmischer Chronist deutscher Geschichte des 20. Jahrhunderts. In: Paatz, Annette; Türschmann, Jörg (Hrsg.): Medienbilder – Dokumentation des 13. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Göttingen. 2000. S. 237

Zu den Vorläufern der Schnitttechnik von Fechner und Kirsche im Bereich des Fernsehdokumentarismus werden die frühen Arbeiten des französischen Regisseurs Marcel Ophüls gezählt. Seine Produktionen *Munich ou la paix pour cent ans* (Hundert Jahre ohne Krieg! – Das Münchner Abkommen von 1938, 1967) und *Le chagrin et la pitié* (Das Haus nebenan – Chronik einer französischen Stadt im Kriege, 1969) weisen durch die Montage einzelner Interviewelemente bereits Brechungen und Widersprüche auf, die Fechners Prinzip der Gegenrede schon erkennen lassen.²³⁹ Jenseits der fernsehgeschichtlichen Entwicklung gibt es allerdings drei Kinoproduktionen, damals als sog. *Psychomontagen* bezeichnet, die Fechners Montageprinzip eindeutig vorweggenommen haben. In *Hitler, connais pas* (Hitler? Kenn ich nicht, 1963) ließ der damals 23-jährige Bertrand Blier elf junge Männer und Frauen vor schwarzer Leinwand über ihre Zukunftshoffnungen und Ängste berichten und kombinierte die Aussagen bereits in einer Weise, so dass neue Zusammenhänge entstehen. Ein Jahr später folgte die vergleichbare niederländische Produktion *Mensen van morgen* (1964) von Kees Brusse. Auch er dokumentierte die Ansichten und Einstellungen von Jugendlichen bzw. jungen Erwachsenen aus unterschiedlichen Milieus und konstruierte aus den Interviews ein Generationenporträt. Der Erfolg des Films bewegte Hanns Eckelkamp, Leiter der *Atlas Film + Verleih GmbH*, dazu, ein deutsches Pendant zu produzieren. Er beauftragte mehrere Psychologen, um 100 repräsentativ ausgewählte junge Menschen mit einem Tonbandgerät über Themen wie Elternhaus, Schule, Beruf, Politik uvm. zu befragen. Brusse wählte jene zwölf Personen aus, welche die „besten Geschichten“²⁴⁰ zu erzählen hatten, und montierte die „Aussagen der Twens, als diskutierten sie anderthalb Stunden lang miteinander.“²⁴¹ Der daraus hervorgegangene Kinofilm *Menschen von Morgen* (BRD 1965) lief 1967 im deutschen Fernsehen. Alle drei genannten Produktionen sind von der Konzeption, Bildgestaltung und der dialogischen Montage her nahezu identisch.

Hinsichtlich der Schaffung neuer Zusammenhänge durch Spiegelungen und Wechselspiele ließe sich noch einen Schritt weiter zurückgehen, sieht man von der reinen Montage von Interviewfragmenten ab. So gesehen führte Fechner nur konsequent ein Montageprinzip fort, das schon einige Jahrzehnte früher mit der Absicht angewandt wurde, *intellektuell* auf den Zuschauer einzuwirken. Wenn der Film dazu beitragen wolle, die bestehenden Verhältnisse zu verändern, bedürfe es einer Gegenüberstellung von Einstellungen zugunsten eines Kontras-

²³⁹ vgl. Hißnauer/Schmidt a.a.O., S. 234

²⁴⁰ Eckelkamp zitiert nach: Psychomontage. Menschen von Morgen. In: Der Spiegel Nr. 47. 1965. S. 153. o.V. Online: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/46275019> [6. Januar 2015]

²⁴¹ Psychomontage. Menschen von Morgen: a.a.O., S. 154

tes, wie es der Medien-Dozent Götz Dahlmüller erneut im Jahr 1973 für eine „aufklärerische Filmarbeit“ verlangte:

„Zu fordern wäre eine kontrapunktische bzw. dialektische filmische Arbeit (Ansätze hierzu gibt es in Theorie und Praxis der frühen russischen sowie der heutigen lateinamerikanischen Revolutionsfilmer), die im Gegensatz zur harmonistischen Identität der filmischen Ebenen deren Brüche und Widersprüche verdeutlicht.“²⁴²

Innerhalb der Diskussion über das Dokumentarische im Film²⁴³ wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich Fechners dialektische Konstruktionsweise in ihren *Grundzügen* im experimentellen sowjetischen Film der zwanziger Jahre wiederfindet. Der Dokumentarfilmer Dziga Vertov arbeitete bspw. auf der Bildebene nach einem ähnlichen Prinzip. Vertov organisierte sein Material zwar hauptsächlich nach rhythmischen Kriterien, vertrat aber wie Sergej Eisenstein und Vsevolod Pudovkin die Montage-Doktrin und versuchte mit Hilfe der Montage Aussagen zu machen, die über die Summe des Inhalts der einzelnen Einstellungen hinausgingen. Diese sollten zu intellektuellen Schlussfolgerungen führen, die eine größere Bedeutung als die eigentliche Handlung haben. Das wohl bekannteste Beispiel für diese Technik stammt aus Pudovkins *Konets Sankt-Peterburga* (Das Ende von Sankt Petersburg, 1927): In einer längeren Sequenz montierte er abwechselnd Aufnahmen von Soldaten in Schützengräben mit Spekulanten an der Börse. Damit schuf er zwischen zwei Einstellungen einen Konflikt, wodurch ein bestimmtes drittes Bild, eine Idee, entstehen sollte. Vertov wird zwar selten im Zusammenhang mit der intellektuellen und assoziativen Montage²⁴⁴ genannt, war allerdings hinsichtlich der Montageleistungen ein bedeutender Vorläufer. Auch Vertov nutzte in *Čelovek s kinoapparatom* bereits sogenannte *Ideogramme* (zusammengesetzte Bildzeichen), die er aus seinem „dokumentarischen“ Ausgangsmaterial montierte. Hans Richter nennt als Beispiel für eine assoziative Verbindung die Kombination der Aufnahme eines rauchenden Schornsteins mit der eines schwitzenden Arbeiters. Das Ergebnis sei der Absicht und der Wirkung nach „Arbeit“.²⁴⁵ Vertov kombinierte allerdings auch Einstellungen mit unterschiedlichen Bildwirkungen, bspw. die Aufnahme einer Beerdigung mit der einer Geburt, und schuf damit eine neue, übergeordnete Bedeutungsebene, die nicht bildhaft dargestellt werden kann.

²⁴² Dahlmüller, Götz: a.a.O., S. 76

²⁴³ Siehe Kapitel 2.2.

²⁴⁴ Es gibt feine Unterschiede zwischen der „assoziativen Montage“ bei Pudovkin, die in erster Linie die Erzählung unterstützen sollte, und der weiterentwickelten „intellektuellen Montage“ bei Eisenstein, die durch den „Zusammenprall der Bilder“ fast grundsätzlich auf Konflikten beruht. Diese Montagetheorien können im Rahmen dieser Arbeit nicht erschöpfend behandelt werden. Zum tieferen Verständnis vgl. Gregor, Ulrich; Patalas, Enno: Geschichte des Films. Gütersloh. 1962 oder Monaco, James: Film verstehen. Reinbek bei Hamburg. 1980.

²⁴⁵ vgl. Dadek, Walter: a.a.O., S. 175

5.5 Kamera / Bildgestaltung

Mit Rudolf Körösi hatte Fechner einen Kameramann in seinem Drehstab, der bereits in den *direct cinema*-Filmen Klaus Wildenhahns herausragende Fähigkeiten im Umgang mit 16mm-Handkameras und bei der distanzierten Beobachtung bewiesen hatte. Durch seine Fertigkeiten und die neue Technik²⁴⁶ konnte Fechner mit einem kleinen Team verschiedene Personen spontan, unaufdringlich und auch unter extrem ungünstigen Bedingungen befragen. Die Interviews nehmen mit 63,1 %²⁴⁷ zwar eine dominante Stellung ein, jedoch enthält *Nachrede auf Klara Heydebreck* für einen Gesprächsfilm Fechners auch verhältnismäßig viele Aufnahmen von handelnden Personen. Die geringere Auflösung des 16mm-Schmalfilms, die damals bspw. bei der Produktion von Fernsehspielfilmen als unprofessionell galt, hielt Fechner aus dramaturgischen Gründen sogar für vorteilhaft, da er somit den Eindruck einer aktuellen Berichterstattung verstärkte.²⁴⁸ Diese von ihm ausdrücklich beabsichtigte Unmittelbarkeitsästhetik ist im Dokumentarfilm seit dem *direct cinema* der sechziger Jahre stilbildend und – neben den Zeugenaussagen, sowie Schrift- und Bildquellen – eine der vielen Möglichkeiten, vermeintliche Authentizität im Film zu erzeugen. Zudem befragte Fechner die Personen vorzugsweise in ihrer vertrauten Umgebung, um die Gesprächssituation so entspannt wie möglich zu gestalten und arbeitete nach Möglichkeit nur mit indirektem Licht, so dass die Interviewten „nie den Eindruck [...] [hatten], sie stehen im Scheinwerferlicht.“²⁴⁹

Da Fechners Aufmerksamkeit hauptsächlich dem gesprochenen Wort galt, legte er auf die optische Schönheit einzelner Kameraeinstellungen und Bildausschnitte keinen besonderen Wert. Ihm war lediglich daran gelegen, dass die Kameramänner die Gesprächspartner möglichst groß aufnahmen und auf Zooms und Kamerafahrten verzichteten, da er in derartige Bewegungen nicht hineinschneiden konnte bzw. wollte.²⁵⁰ Die Groß- und Nahaufnahmen in seinen Gesprächsfilmen haben zwei wichtige Funktionen: Zum einen wird durch die nicht

²⁴⁶ Ausschlaggebend für die Bildästhetik ist in diesem Fall – neben dem bereits erläuterten Synchrononverfahren, welches das „spontane“ Verfolgen von Ereignissen ermöglichte – vor allem die Verwendung von lichtstarken Objektiven mit großer Brennweite. In den sechziger und siebziger Jahren arbeiteten Fernsehdokumentaristen in Innenräumen fast immer mit offener Blende, wie Giesela Tuchtenhagen, eine langjährige Mitarbeiterin von Klaus Wildenhahn, berichtet. Vgl. Tuchtenhagen, Giesela in: Netenjakob, Egon: *Liebe zum Fernsehen*: a.a.O., S. 126ff. Die Großaufnahmen zeichnen sich daher durch eine sehr geringe Schärfentiefe aus, was schon bei minimalen Kopfbewegungen ein Abtauchen in die Unschärfe zur Folge hat.

²⁴⁷ vgl. Hißnauer/Schmidt: a.a.O., S. 245

²⁴⁸ vgl. Fechner, Eberhard: Über das „Dokumentarische“. In: Nagel/Kirschner: a.a.O., S. 114

²⁴⁹ Fechner zitiert nach Netenjakob, Egon: Eberhard Fechner. a.a.O., S. 155

²⁵⁰ vgl. Fechner in Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 152f. Das Umschneiden ist technisch gesehen selbstverständlich vor und nach *jedem* Einzelbild möglich, jedoch werden Bildsprünge i.d.R. vermieden, um die Kontinuität zu wahren. Ein Gegenbeispiel sind absichtliche *jump cuts*, wie sie bspw. häufig in der französischen *Nouvelle Vague* eingesetzt wurden, z.B. in Jean-Luc Godards *À bout de souffle* (1960).

oder nur kaum sichtbare Umgebung das permanente Umschneiden zwischen den Personen erleichtert. Der sich ergebende Eindruck, den Fechner so beschrieb, als „säßen sie um einen riesigen imaginären Tisch“²⁵¹, wird dadurch verstärkt und dem Zuschauer fällt es leichter zu vergessen, dass die Interviewten zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten aufgenommen wurden. Zum anderen drücken sich Menschen bekanntermaßen durch ihre gesamte Körpersprache aus. Die Aufnahmen verdeutlichen die Mimik, was dem Zuschauer eine weitere Möglichkeit zur Interpretation des Gesagten eröffnet und er z.B. erkennen kann, wann Darstellung in Selbstdarstellung übergeht oder Aussagen nicht mit den „wirklichen“ Ansichten identisch sind. Außerdem kann er nicht nur in den Gesichtern „lesen“, sondern auch anhand der Haltung und Gestik emotionale Zustände wie Unsicherheit, Angespanntheit uvm. erkennen. Die Wahl des Bildausschnitts ist damit ein entscheidendes Mittel zur Problematisierung der Zeugenaussagen. Die Hervorhebung der nonverbalen Kommunikation lässt den Zuschauer in *Nachrede auf Klara Heydebreck* an vielen Stellen mit Zweifeln zurück: In einem der längsten Monologe des gesamten Films beschreibt der Neffe Ernst den beginnenden Prozess der Isolation:

„Sie hat krampfhaft noch wollen das eine oder andere aufrecht erhalten. Und alleine mochte sie nicht mehr, dann hat sie andere direkt in ihrer Art so zwingen wollen: Nun komm doch mit usw. Und andere haben sich gewehrt, sie wollten nicht, also man möchte ja nicht, wenn andere sagen: Du, heute gehen wir ins Theater, da möchte man nicht, man möchte sich irgendwie vorbereiten oder, das interessierte nicht, irgendwie, ist ja nicht jedermanns Sache, da Missa Solemnis anzuhören usw. Und dadurch wurde sie immer, wie soll man sagen – sie ging immer mehr in sich rein, immer mehr hat sie sich zurückgezogen.“²⁵²

Klara Heydebreck war augenscheinlich bis ins hohe Alter bemüht, (bestimmte) Kontakte zu pflegen und ihr noch vorhandenes soziales Umfeld für Kultur zu begeistern, scheiterte aber an der Passivität und Teilnahmslosigkeit ihrer Mitmenschen. An dieser Stelle wird deutlich, welche zusätzlichen Informationen das Filmbild gegenüber einer Audioaufnahme oder einer Abschrift des Interviews transportiert: Während der Neffe diese Sätze spricht, wird er erkennbar unruhig und bewegt sich nervös auf seinem Stuhl. Er beginnt wild zu gestikulieren, um seiner Aussage mehr Glaubwürdigkeit zu verleihen und versucht seine Unsicherheit durch hämisches Lachen zu kaschieren. Er gibt vor, für andere zu sprechen, beschreibt aber höchstwahrscheinlich ein persönliches Erlebnis. Sein Verhalten verrät, dass er sich insgeheim mitverantwortlich und mitschuldig für Klaras Schicksal fühlt, da er eine seiner Chancen, Mitmenschlichkeit zu beweisen, vertan hat. An anderer Stelle redet er sich regelrecht in Rage:

²⁵¹ Fechner zitiert nach Schlicht/Quandt: a.a.O., S. 52

²⁵² KHFP, E 255

„Jedenfalls, Tante Kläre habe ich nie mit einem Herrn, oder dass sich irgendein Herr mal um sie bemüht hätte oder bei ihr Erfolg gehabt hätte - bemüht mag sein, aber dass er Erfolg hatte - nichts, gar nichts. [...] Die Worte fielen oft, [...] Mensch, schaff' dir 'nen Kerl an und heirate, du kannst doch nicht ewig alleine bleiben, wirst ja schrullig usw.“²⁵³

Anhand seiner sichtlichen Aufgeregtheit schält sich seine wahre Haltung heraus: Er ist dem traditionellen Geschlechter- und Rollenbild stark verhaftet und steht Klara Heydebrecks „modernem“ Lebensentwurf, ihrer bewussten Entscheidung zu Unabhängigkeit und Selbständigkeit, ablehnend gegenüber. Da sich Klara nicht verheiratete, ist sie seiner Auffassung nach für ihr Unglück selbst verantwortlich.

Rudolf Körösis spontane Reaktionen auf das Geschehen zeugen davon, dass er die Gespräche ebenfalls intensiv mitverfolgte und abhängig vom Gesagten sinnvolle Einstellungswechsel und Fokusverschiebungen vornahm. Er selbst sagte, „man muß zuhören auch als Kameramann, um spontan und richtig in der Situation reagieren zu können.“²⁵⁴ Emmelius versuchte sein Reaktionsvermögen anhand einer Einstellung hervorzuheben, in der sich der Patensohn Wolfgang an ein bestimmtes Klopfzeichen erinnert und die Kamera angeblich vom Gesicht auf die Hände schwenkt, „unmittelbar, bevor dieser den Rhythmus des Zeichens auf den Tisch klopft. [sic!]“²⁵⁵ In Wahrheit schwenkt Körösi erst, nachdem Wolfgang das Zeichen zu imitieren beginnt²⁵⁶, allerdings gibt es genügend „echte“ Beispiele, welche die eingehende Behauptung untermauern und in denen Körösi bspw. Fechners Forderung nachkam, „wenn eine Sache interessant wird und jemand etwas Wichtiges sagt, näher an das Gesicht heranzufahren.“²⁵⁷ Wann dies der Fall ist, wird selbstverständlich von jedem Kameramann bzw. jeder Kamerafrau unterschiedlich beurteilt; Körösis adaptive Kameraarbeit lässt sich aber in jenen Momenten ausmachen, in denen sich mehrere Personen zum Teil gegenseitig in ihrer Rede unterbrechen. Für ihn erforderten solche Situationen ein hohes Einfühlungsvermögen und eine gute Menschenkenntnis, denn er musste rasch abschätzen, ob es sich nur um einen Einwurf oder einen neuen längeren Gedanken handelt und demnach pragmatische Entscheidungen treffen, z.B. zugunsten einer kontinuierlichen Erzählung bei der Bildgestaltung Kompromisse eingehen. Außerdem musste er bei seiner Kameraarbeit im Hinterkopf behalten, in welchen Momenten er dem Regisseur bzw. dem Cutter Möglichkeiten für den Schnitt anbieten kann,

²⁵³ KHFP, E 134-136

²⁵⁴ Körösi zitiert nach Netenjakob, Egon: Liebe zum Fernsehen. a.a.O., S. 127

²⁵⁵ Emmelius, Simone: a.a.O., S. 35

²⁵⁶ KHFP, E 160

²⁵⁷ Fechner zitiert nach Netenjakob, Egon: Eberhard Fechner. a.a.O., S. 153

andererseits aber – wie in den *direct cinema*-Filmen – darauf bedacht sein, dass die Einstellungen auch ungeschnitten „funktionieren“ müssen.

Die von der Zusammenarbeit mit Klaus Wildenhahn gewohnte Freiheit, selbst entscheiden zu können, welche Ausschnitte der vorgefundenen Realität relevant sind, führte auch dazu, dass Körösi Fechners Vorgabe stellenweise bewusst ignorierte. In Interviewsituationen mit mehreren Personen hielt er häufig das Verhalten des Gegenübers für ebenso aussagekräftig wie das in diesem Moment gesprochene Wort, denn die Reaktionen der beiwohnenden Partner geben tiefe Einblicke in die zwischenmenschlichen Verhältnisse. Während der Fernsehmonteur bspw. davon berichtet, dass Klara zuletzt viele Minuten brauchte, um im Treppenhaus ihre Wohnungstür zu erreichen, bezog Körösi bewusst dessen Ehefrau in den Bildausschnitt mit ein, welche mit verschränkten Armen eine abweisende Haltung signalisiert und ein gequältes Lächeln aufrecht erhält.²⁵⁸ Sie wirkt sichtlich beschämt und verunsichert, entweder aufgrund ihrer missglückten Versuche, Klara Heydebreck zu unterstützen, oder weil sie das Gefühl hat, sich mit ihrem Mann nicht auf gleicher Augenhöhe zu befinden bzw. nicht gleichberechtigt zu sein.

Herr und Frau Kroll, die ehemaligen höheren Angestellten der Korbflechterei, sind wiederum ein Beispiel für umgekehrte Rollenverhältnisse. Hier tritt Frau Kroll als dominanter Partner in Erscheinung, die ihren Mann quasi gar nicht zu Wort kommen lässt. Als er beiläufig erwähnt, dass Klara Heydebreck „noch Heimarbeit gemacht [habe], was [er] ihr dann so heimlich so übern Tisch so bezahlt habe“²⁵⁹, wirft ihm seine Frau einen Blick zu, der sprichwörtlich töten könnte. Sie gibt in dieser Beziehung offensichtlich den Ton an, hat ihren Mann sichtlich „unter Kontrolle“ und achtet sehr genau darauf, dass er sich nicht verspricht. Aber auch die Reaktionen von Herrn Kroll sind bezeichnend. Während seine Frau erklärt, dass Klara „irgendwie so künstlerisch noch so‘n bisschen begabt war“²⁶⁰ verdreht er die Augen und kritisiert damit indi-rekt ihre Aussage. Diese intimen Einblicke in die Partnerbeziehungen erwiesen sich bei der nachträglichen Entwicklung des Sujets am Schneidetisch offenbar als zweckdienlich, da Fechner und Kirsche diese nonverbalen Erwiderungen bewusst in den fertigen Film integrierten.

²⁵⁸ KHFP, E 284

²⁵⁹ KHFP, E 236

²⁶⁰ KHFP, E 240

5.6 Gesellschaftskritik und Entfremdung

Zeitgenössische Kritiker wie Werner Waldmann warfen Eberhard Fechner vor, dass er mit *Nachrede auf Klara Heydebreck* „nicht dezidiert Systemkritik“²⁶¹ übe, was eine nachvollziehbare, aber undifferenzierte Einschätzung ist. Freilich verzichtet Fechner im Film auf einen wertenden Kommentar, um nicht belehrend zu agieren und den Zuschauer zu bevormunden, dennoch bezieht er durch seine Art der Inszenierung Stellung, was anhand der inhaltlichen Ausrichtung und der Dramatisierung des Materials bereits dargelegt wurde. Zwar bleibt es dem Rezipienten überlassen, wie er die Äußerungen der Befragten deutet, jedoch wird er sich kaum auf die Seite des Arztes, des Neffen oder der Nachbarn stellen, welche Klara reihenweise Missgunst, Unverständnis und Ablehnung entgegenbringen, sondern Partei für die in Bedrängnis geratende Protagonistin ergreifen. Um die Tragödie sichtbar zu machen und Kritik zu äußern, bedürfe es laut Fechner von Seiten des Autors keiner zusätzlichen Erläuterung, denn:

„Selbst das sogenannte unscheinbare Leben schleppt, fernab jeder außergewöhnlichen Geschehnisse, soviel Zeitgeschichte mit sich, dass es zwangsläufig eine politische Äußerung ist, wenn man es filmisch darstellt.“²⁶²

Die folgenden Beispiele sollen zum Abschluss dieses Kapitels demonstrieren, welche gesellschaftskritischen Aspekte das Material nach Fechners Bearbeitung transportiert, bzw. mit welchen Mitteln er indirekt auf subtile Weise Gesellschaftskritik übt.

Fechners Dokumentation deckt nicht nur das individuelle Schicksal von Klara Heydebreck auf, sie vermittelt auch einen spezifischen Eindruck vom Zustand der Gesellschaft, welcher hier seitens der Interviewten *und* seitens der Protagonistin durch gestörte soziale Beziehungen, oder schärfer formuliert, Unfähigkeit zu menschlichem Kontakt gekennzeichnet ist. Er betont anhand des Lebensweges von Klara Heydebreck einen Prozess, der sich von einer zunächst positiv dargestellten Individualisierung, über soziale Desintegration bis hin zur vollständigen Isolation erstreckt und schließlich mit dem Selbstmord endet. Damit thematisiert er die Schwierigkeiten der individuellen Lebensführung von Frauen, etwas weiter gefasst sogar die Frage nach der Selbst- oder Fremdbestimmtheit eines Lebens, und stellt gleichzeitig die Formen des gesellschaftlichen Zusammenhalts infrage. Bevor Klaras tragische Entwicklung – exemplarisch für all jene, die sich unter den zeitgeschichtlichen Bedingungen nicht verwirk-

²⁶¹ Waldmann, Werner zitiert nach Schöberl, Joachim: a.a.O., S. 127

²⁶² Fechner, Eberhard: Dokumentarfilm und Wirklichkeit. Zwei Beiträge zu den 23. Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen. Oberhausen. 1977. S.11. Zitiert nach: Gersberg/Scharf: a.a.O., S. 240

lichen konnten – in den Kontext der Entfremdung gestellt wird, soll zunächst der weniger aufgeladene Begriff der Individualisierung geklärt werden.

Der Beginn der Individualisierung wird teils auf die Arbeitsteilung infolge der Industrialisierung am Ende des 19. Jahrhunderts, teils auf die gesellschaftlichen Veränderungen in westlichen Gesellschaften der Nachkriegszeit zurückgeführt. Für die sechziger Jahre wurde rückblickend ein erneuter „Individualisierungsschub“ festgestellt, der mit Wohlstandssteigerung, mehr Freizeit durch verkürzte Arbeitszeit und einem steigenden Bildungsniveau begründet wird. Dadurch begannen sich die beiden traditionell bedeutendsten Lebensstile zu wandeln: Die Ehe als klassische Familienstruktur und der Acht-Stunden-Normalarbeitstag. Die „Pluralisierung der Lebensformen“²⁶³ ermöglichte zwar neue Entscheidungs- und Handlungsfreiräume, begünstigte aber gleichzeitig auch negative Erscheinungen wie die mit den neuen Möglichkeiten einhergehenden Verunsicherungen²⁶⁴ oder eben die Vereinzelungsgefahr. Die (langsam) an Bedeutung verlierende klassische Institution der bürgerlichen Kleinfamilie wurde begleitet von sinkenden Eheschließungs- und Geburtenzahlen und einem Anstieg der weiblichen Erwerbstätigkeit. Dies kam den Frauen zwar nicht unmittelbar zugute, da die Verbindung von Hausfrauenrolle und Berufsarbeit zunächst zur Doppelbelastung wurde, führte aber auf lange Sicht zur Auflösung der traditionellen Geschlechterrollen. Diese jüngsten Veränderungen sind für Klaras historischen Werdegang *an sich* freilich weniger relevant, umso interessanter aber für Fechners Film als „Spiegelbild gesamtgesellschaftlicher Verhältnisse“, denn er machte – von vornherein beabsichtigt oder nicht – mit seinem Gesprächsfilm auf eine hochaktuelle gesellschaftliche Entwicklungstendenz aufmerksam. Mehr noch: Just als in der Bundesrepublik ein neuer emanzipatorischer Impuls wach wurde, zeigte er das unaufhaltsame Streben einer intelligenten Frau nach der Entfaltung der eigenen Persönlichkeit, welches aber durch die zeitgeschichtlichen Umstände und sozialen Schranken in massiver Weise behindert wurde. Vor allem aber bringt er durch die Bearbeitung seines dokumentarischen Ausgangsmaterials zum Ausdruck, wie tief die Vorstellungen über traditionelle Geschlechterrollen und Lebensstile noch im Jahr 1969 in der Gesellschaft verwurzelt sind.

Im Film bedient er sich dazu eines Kontrastes, der innerhalb der dramaturgischen Analyse bereits herausgearbeitet wurde, aber hier nochmals aufgegriffen werden soll. Fechner betont auf der einen Seite die Interessenvielfalt, Selbständigkeit und das Durchhaltevermögen von

²⁶³ Peuckert, Rüdiger: a.a.O., S. 293

²⁶⁴ Der Soziologe Ulrich Beck spricht davon, dass der Mensch infolge des „Individualisierungsschubs“ auf sich selbst und sein individuelles Schicksal mit allen Risiken, Chancen und Widersprüchen verwiesen werde. Vgl. Peuckert, Rüdiger: a.a.O., S. 288

Klara Heydebreck, bringt aber anhand der prominent in Szene gesetzten „üblen Nachreden“ eine Gegenwartskritik an der Gesellschaft zum Ausdruck. Es handelt sich dabei um das allgemeine Klima bzw. die Atmosphäre, welche die zu Wort kommenden Personen entstehen lassen. Viele Aussagen sind in hohem Maße geprägt von Gefühlslosigkeit und Distanziertheit, ein beträchtlicher Teil enthält sogar ausdrückliche Beleidigungen: In den Augen der Nachbarn war Klara eine „sonderbare Jungfer“²⁶⁵, ein „Schimpferlein“²⁶⁶, „versnobt, so’n bisschen, ihre Art“²⁶⁷. So sei „keiner geartet aus der ganzen Verwandtschaft“²⁶⁸ und sie habe gar „die Menschen abgestoßen“²⁶⁹, behauptet der Neffe Ernst. Folgt man wiederum Fechners Inszenierung von Klara Heydebreck, wollte sie Zeit ihres Lebens schlichtweg frei und unabhängig von anderen sein. Sie war schon in den zwanziger Jahren nicht bereit gewesen, sich den starren gesellschaftlichen Konventionen unterzuordnen, etwa zu heiraten, eine Familie zu gründen etc., sondern arbeitete an ihrer kaufmännischen Karriere, versuchte ihren künstlerischen Interessen nachzugehen und sich unentwegt weiterzubilden. Als sie hilfsbedürftig wurde, wählte sie den Freitod aller Wahrscheinlichkeit nach, da sie nun ihre Autonomie verlor und ihre Ziele nicht mehr verwirklichen konnte. Diesen Gedanken legt im Film zumindest eine Nachbarin nahe:

„Und wenn man dann merkt, dass der Körper immer mehr zusammenfällt, [...] wenn’s einem immer schlechter geht, so, nun bist du allein, ja nun bist du eventuell auf fremde Hilfe angewiesen, ja fremde Hilfe kannst du ja nicht kriegen, du hast ja keinen Menschen, wenn du – wer soll dir helfen? Also schön, nimmste eben Tabletten und dann biste weg.“²⁷⁰

Derlei negative Entwicklungen wie der Verlust von individueller Freiheit oder das Abgleiten in die Isolation wurden in den sechziger Jahren häufig mit dem Begriff der Entfremdung beschrieben. Er hatte damals unter Linksintellektuellen und Studenten Hochkonjunktur, war in der gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung allgegenwärtig und auch in den folgenden zwei Jahrzehnten ein beliebtes Leitmotiv für verschiedene Kulturproduktionen. In der zeitgenössischen Rezeption wurde *Nachrede auf Klara Heydebreck* auch explizit in dieser Weise gedeutet. So schrieb z.B. Thomas Koebner im Jahr 1973:

„In Fechners ‚Nachrede auf Klara Heydebreck‘ übersteigert sich der Individualismus zur Flucht vor dem Leben in den Tod – eine allen Menschen entfremdete Rentnerin vergiftet sich mit Schlaftabletten.“²⁷¹

²⁶⁵ KHFP, E 178

²⁶⁶ KHFP, E 258

²⁶⁷ KHFP, E 273

²⁶⁸ KHFP, E 278

²⁶⁹ KHFP, E 255

²⁷⁰ KHFP, E 298-299

²⁷¹ Koebner, Thomas: a.a.O., S. 89

Die Darstellung einer von sich selbst oder ihrer Umwelt entfremdeten Person kann bei Fechner jedoch keine im Voraus festgelegte Zielsetzung gewesen sein, sondern höchstens die logische Folge des Eindrucks, den er im Laufe der Recherche gewonnen hatte.²⁷² Der nachfolgende Versuch, *Nachrede auf Klara Heydebreck* unter entfremdungstheoretischen Gesichtspunkten zu untersuchen, dient dazu, die im Film vordergründig vermittelte Abwesenheit von Beziehungen differenzierter zu betrachten, denn die Problematik der sozialen Bindungen in Klaras Leben ist untrennbar verbunden gewesen mit ihrem Streben nach Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung. Es ist beachtlicher Weise der „Kindermund“ des Patensohns Wolfgang, der von allen Beteiligten diese mit Abstand nüchternste Einschätzung ausspricht:

„Ja sie wollte selbständig sein, ja. [...] Das ging hier immer, wenn sie auf Besuch war, zwei, drei Tage ja, und dann wollt‘ sie wieder so machen wie – wie sie wollte, ja? Und das – sie muss sich ja denn auch einfügen dann, wenn sie hier ist. Und dann hat ihr das schon nicht mehr gepasst. Und dann ist sie auch bald wieder abgehauen.“²⁷³

Fechner nahm Klara Heydebrecks Selbstmord unter anderem zum Anlass, sich im Film mit einer größeren Problematik, den (Un-)Möglichkeiten der individuellen Lebensführung, auseinanderzusetzen, schließlich war er selbst aufgrund seines Generationserlebnisses von einer Vorstellung fasziniert, „die das Individuum als frei, sich zu entscheiden, versteht.“²⁷⁴ Ziel ist an dieser Stelle nicht, mithilfe des Begriffs Entfremdung Klaras Entwicklung erklären zu wollen²⁷⁵, sondern zu untersuchen, ob sich mit diesem Begriff der Prozess beschreiben lässt, den Fechner als Autor in seiner filmischen Aufarbeitung zum Ausdruck bringt und darüber hinaus Sequenzen ausfindig zu machen, die auf positive Gegenkonzepte verweisen.

Der gängige Entfremdungsbegriff ist im weitesten Sinne philosophisch geprägt. Er wurde bis in die achtziger Jahre hinein als Ausgangspunkt zahlreicher theoretischer Analysen in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen verwendet, ohne jedoch auf klare Weise definiert worden zu sein. Er stand bzw. steht noch heute in der Kritik, da er immer auch auf einen Zustand der Nichtentfremdung verweist und daher ein vorgegebenes Idealbild des Menschen voraussetzt. In der jüngeren Auseinandersetzung wurde schließlich die Unmöglichkeit aufgezeigt, Konzepte über eine ursprüngliche Natur oder Wesensart des Menschen aufzustel-

²⁷² Zur Darstellung der apolitischen Haltung bei den ehemaligen Klassenkameraden in *Klassenphoto* (1971) bemerkte Fechner: „Wenn z.B. bei fast allen, die in diesem Film zu Wort kommen, die Abwesenheit eines politischen Bewußtseins beklagt wurde, so gibt das genau den Eindruck wieder, den ich während meiner Beschäftigung mit den fast 50.000 Metern [...] Lebensberichten gewonnen und dann in dem Film herausgearbeitet habe – in der Hoffnung, daß der Zuschauer zu der gleichen Schlußfolgerung gelangen möge.“ Fechner, Eberhard: Über das „Dokumentarische“. In: Nagel/Kirschner: a.a.O., S. 121

²⁷³ KHFP, E 285

²⁷⁴ Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 228

²⁷⁵ Darüber, wie sich ihr Leben wirklich ereignet haben mag, kann aus heutiger Sicht nur spekuliert werden.

len.²⁷⁶ Nach den Lehren aus dem Zweiten Weltkrieg und hinsichtlich des Propagierens von Ideologien verbietet es sich im sog. „postmodernen wissenschaftlichen Denken“, allgemeingültige Wahrheiten, so auch über einen „Urzustand“ des Menschen, verbreiten zu wollen. Da sich aber viele moderne gesellschaftliche Entwicklungen mit dem Begriff Entfremdung in Verbindung bringen lassen, kam ihm zuletzt wieder einige Aufmerksamkeit zu. Ein Argumentationsversuch lautet: Nur weil der *Begriff* aus dem wissenschaftlichen Diskurs verschwunden ist, muss dies nicht bedeuten, dass es keine Entfremdung mehr gibt.²⁷⁷

In der Vergangenheit wurde der Entfremdungsbegriff in vielfältiger Weise verwendet. In der Theologie steht er seit dem 17. Jahrhundert für das Getrenntsein von Gott bzw. für die Abweichung des Individuums von den religiösen Normen.²⁷⁸ Später verwendete ihn Jean-Jacques Rousseau im Kontext seiner Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft. Seine Vorstellung vom Naturzustand kennzeichnet einen isolierten, individual-orientierten Menschen, der seine Bedürfnisse befriedigt, ohne wiederum andere in ihrem Tun zu beeinträchtigen. Er sei zudem mit zwei grundlegenden Eigenschaften ausgestattet: Dem Mitleid gegenüber Artgenossen und der Selbstliebe (*amour de soi*) im Sinne einer natürlichen Form der Selbsterhaltung. Der Übergang vom Naturzustand zum gesellschaftlichen Zustand führe nun zur Abhängigkeit von anderen Menschen, fördere den Wandel von der Selbstliebe hin zur egoistischen Eigenliebe (*amour propre*) und sei daher die Ursache für Ungleichheit, Herrschaftsverhältnisse und der eigentliche Kern der menschlichen Entfremdung.²⁷⁹ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts gebrauchte Georg Wilhelm Friedrich Hegel den Begriff Entfremdung in einer metaphysischen Weise und bezeichnete damit die Bewegung des Geistes²⁸⁰ hin zur Freiheit. Diese könne nur durch Selbstbewusstsein erlangt werden, daher müsse sich der Geist *seiner selbst bewusst werden*, indem er konkrete Formen annehme – sich selbst *verwirkliche*. Dies geschehe in Form von „Selbstentäußerung“ durch Tätigkeit. Die Entfremdung des Geistes durch die Schaffung von Objekten sei daher notwendig, wenn der Geist Selbstbewusstsein erlangen wolle.²⁸¹

²⁷⁶ Der Soziologe Niklas Luhmann bspw. verwies mit seiner Systemtheorie auf die Ausdifferenzierung von Wissenschaft. Vgl. Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt/M. 1991. S. 13. Durch die Ausdifferenzierung der wissenschaftlichen Disziplinen könne nicht mehr überzeugend auf eine „Natur“ des Menschen zurückgegriffen werden. Ebd., S. 286-289

²⁷⁷ vgl. Jaeggi, Rahel: Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems. Frankfurt/M. 2005. S. 12

²⁷⁸ vgl. Mittelstraß, Jürgen (Hg.): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Bd. 1. Stuttgart. 2004. S. 550

²⁷⁹ vgl. Israel, Joachim: Der Begriff Entfremdung. Makrosoziologische Untersuchung von Marx bis zur Soziologie der Gegenwart. Reinbek bei Hamburg. 1972. S. 35. Bei der Erörterung der verschiedenen Entfremdungsbegriffe wird im Wesentlichen der Analyse durch Joachim Israel gefolgt.

²⁸⁰ Hegel versteht den Menschen als einen Aspekt des Geistes.

²⁸¹ vgl. Israel, Joachim: a.a.O., S. 44

Im Zentrum der Entfremdungstheorie von Karl Marx steht die Arbeit. Durch sie eigne sich der Mensch die Natur an und werde schöpferisch tätig. Er stimmte mit Hegel darin überein, dass sich der Mensch durch seine Tätigkeit selbst verwirkliche, bezeichnete mit dem Begriff Entfremdung aber eine Störung bei der Aneignung des „natürlich Gegebenen“ und gab ihm eine spezifisch antikapitalistische Bedeutung. Laut Marx – so Joachim Israel – entfremde sich der Mensch von seinen Tätigkeiten und damit von sich selbst, wenn diese nicht seiner eigentlichen Bestimmung entsprechen. Marx' Arbeitsideal (ein Teil seiner Theorie über die menschliche Natur) ist der Handwerker in einer vorindustriellen Gesellschaft, der sein Produkt auf individuelle Weise gestalten und damit seine Persönlichkeit zum Ausdruck bringen kann. „Darüber hinaus bestimmt der Handwerker seine eigenen Arbeitsbedingungen und ist daher ein ‚freier‘ Mann.“²⁸² Marx nennt drei gesellschaftliche Bedingungen, unter denen die Arbeit zu einer entfremdeten Tätigkeit wird: Das Privateigentum, die Arbeitsteilung und die Tatsache, dass der Mensch und seine Arbeitskraft zur Ware werden.²⁸³ Dies führe in der Konsequenz zu drei Zuständen der Entfremdung: Erstens sei der Arbeiter seiner eigenen Tätigkeit entfremdet, da diese nicht mehr als Bedürfnis, sondern als Zwang empfunden werde, zweitens sei er nicht imstande, sich durch seine Arbeit zu verwirklichen, da das Produkt nicht ihm gehöre und drittens entfremde er sich nicht nur von der „gegenständlichen Welt“, sondern letztlich auch von seinen Mitmenschen.²⁸⁴

In der marxistischen Tradition stehen auch viele Schriften, die im 20. Jahrhundert am Frankfurter Institut für Sozialforschung entstanden. Herbert Marcuse, einer der Vertreter der Frankfurter Schule, beschäftigte sich ebenfalls mit der Rolle des Menschen im Kapitalismus, allerdings in einem zeitlich fortgeschrittenen Stadium. Laut Marcuse habe der technologische Fortschritt im Produktionsprozess dazu geführt, dass sich die physisch belastenden Arbeiten in Richtung geistig-monotone Arbeiten verlagerten, wodurch der Arbeiter der „verwalteten Bevölkerung einverleibt“²⁸⁵ werde. Die neuen Arbeitsbedingungen hätten gleichzeitig auch die Entwicklung neuer Bedürfnisse gefördert. Die Annäherung der Konsumgewohnheiten und Freizeitbeschäftigungen an jenen höher gestellter Berufsgruppen bringe mit sich, dass der Arbeiter sein Leben nicht mehr als unerträglich empfinde und seine Machtlosigkeit vergesse. Bei der Identifikation des Individuums mit seinem Dasein handele es sich daher um eine fortgeschrittene Stufe der Entfremdung. Marcuse verwendete den Begriff Entfremdung aller-

²⁸² Israel, Joachim: a.a.O., S. 57

²⁸³ ebd., S. 73

²⁸⁴ ebd.

²⁸⁵ Marcuse, Herbert: Der eindimensionale Mensch. Berlin. 1968. S.46. Zitiert nach Israel, Joachim: a.a.O., S.

dings auch in einem positiven Sinne im Zusammenhang mit der Rolle des Künstlers. Er sah die Aufgabe des Künstlers darin, Werke hervorzubringen, die „eine bewußte, methodische Entfremdung von der ganzen Geschäfts- und Industriesphäre und ihrer kalkulierbaren und einträglichen Ordnung ausdrückten“²⁸⁶.

Ein weiterer aus der Frankfurter Schule hervorgegangener Denker, der sich mit dem Thema Entfremdung befasste, war Erich Fromm. Als Psychoanalytiker verknüpfte er seine Gesellschafts- und Kapitalismuskritik mit tiefenpsychologischen Ansätzen und gebrauchte den Begriff in einer besonderen Weise: Im Unterschied zum bisher erarbeiteten Verständnis von Entfremdung als Auftrennung von etwas, das eigentlich zusammengehört, beschreibt Fromm mit dem Begriff Entfremdung einen psychischen *Zustand*. Er glaubte an die Existenz grundlegender Bedürfnisse als Voraussetzung für geistige Gesundheit: Dazu zählen u.a. soziale Beziehungen, das Bedürfnis schöpferisch zu sein, sowie das Bedürfnis nach der eigenen Identität.²⁸⁷ Eine Gesellschaft, die nun die Befriedigung dieser Bedürfnisse verhindere, bringe Individuen hervor, deren Psyche gestört sei. Fromm verwendete den Begriff Entfremdung daher in verschiedenen Kontexten zur Beschreibung unterschiedlicher psychischer Störungen.

Zuletzt versuchte die deutsche Sozialphilosophin Rahel Jaeggi den Begriff für den modernen wissenschaftlichen Diskurs zu „retten“, indem sie darauf verzichtet, den Menschen auf eine bestimmte Natur festzulegen, sondern die Beschreibung „gelingender Selbst- und Weltverhältnisse“²⁸⁸ in den Mittelpunkt stellt. Im Grunde widmet sich Jaeggi wieder einem Aneignungsprozess, wobei sie unter Aneignung die Art und Weise versteht, sich zu sich und der Welt in Beziehung zu setzen bzw. mit sich und der Welt umzugehen. Entfremdung sei wiederum die Beeinträchtigung dieses Aneignungsprozesses und damit eine Form des Freiheitsverlustes. Auch Jaeggi stellt der Entfremdung die Selbstverwirklichung durch aktive Tätigkeit gegenüber: Man verwirkliche „nicht *sich*, sondern sich *in dem, was man tut*.“²⁸⁹ Dabei müsse es sich um *selbstbestimmte* Tätigkeiten handeln, die zudem *um ihrer selbst willen* und ohne Zwang ausgeführt werden.²⁹⁰ Damit steht Jaeggi dem Entfremdungsbegriff bei Marx sehr nahe. Auch bei Marx verwirkliche sich der Mensch nur durch aktive Tätigkeiten in der Welt, die als Selbstzweck ausgeführt werden.

²⁸⁶ Marcuse, Herbert: a.a.O., S.22. Zitiert nach Israel, Joachim: a.a.O., S. 213

²⁸⁷ vgl. Israel, Joachim: a.a.O., S. 197f. Der Vollständigkeit halber sei auch noch das Bedürfnis nach festen Wurzeln und das Bedürfnis nach Orientierung genannt.

²⁸⁸ Jaeggi, Rahel: a.a.O., S. 51

²⁸⁹ ebd., S. 244. Herv. i. Orig.

²⁹⁰ ebd.

Alle jüngeren Entfremdungsbegriffe haben einen gemeinsamen Nenner: Sie versuchen Erklärungen für den Verlust von individueller Freiheit zu liefern. Im Gegenzug bedeutet Nichtentfremdung, ohne Fremdbestimmung sein Leben gestalten zu können, wobei fraglich bleibt, wie ein derartiger Lebensentwurf aussehen könnte, ohne sich – wie im Fall Klara Heydebreck – in letzter Konsequenz von sämtlichen sozialen Bindungen zu lösen. Als Befreiungsmöglichkeiten aus dem Zustand der Entfremdung werden entweder gesellschaftliche Utopien angeboten (z.B. Rousseaus *Contract Social*), oder illusionäre Handlungsanweisungen vorgeschlagen, die sich ausschließlich auf den Einzelnen konzentrieren und damit die soziale Dimension ausklammern. Eberhard Fechner setzt bei der Darstellung von Klara Heydebrecks Lebensweg zwar exakt jenen Schwerpunkt, der in allen neueren Theorien über die Entfremdung zentral ist (das Streben des Individuums, sich durch Tätigkeit – sei es im Beruf, durch Bildung oder künstlerische Aktivitäten – selbst zu verwirklichen), nimmt aber durch seine kontrastierende Montage zwischen Klaras privater „Lebenswirklichkeit“ und der Perspektive der Interviewten eine wesentliche Aufteilung vor: Klara Heydebreck tritt als einzelnes Individuum der gesamten Gesellschaft gegenüber, wie auch Thomas Koebner anmerkte:

„Person und Umwelt spalten sich in Plus und Minus auf. In dem Maße, in dem der Mensch vor den Augen des Zuschauers entschuldigt und begreiflich wird, in dem Maße verwandeln sich die Wände einer alten Wohnung in Gefängnismauern, die Möbel zu ungeheuerlichen Lebewesen, [...] die Mitmenschen zu gleichgültigen Automaten.“²⁹¹

Die Trennung zwischen Individuum und Gesellschaft ist nicht nur seit Anbeginn der Soziologie, sondern auch aus entfremdungstheoretischer Sicht problematisch, da Menschen nie die alleinigen Autoren ihres Lebens sind. So weist Jaeggi darauf hin, dass sich „Entfremdung [...], verstanden als gestörtes Welt- und Selbstverhältnis, nur in, nicht jenseits der Welt sozialer Praktiken lösen [lässt]“²⁹². Diese Gegenüberstellung wird von Fechner aber bis zuletzt²⁹³ mit Hochdruck betrieben und bildet gewissermaßen den Kern seiner aufklärerischen Filmarbeit. Ohne die künstliche Zuspitzung der Verhältnisse würde seine gesamte Unternehmung an Zugkraft verlieren. Aus diesem Grund erfährt der Zuschauer bspw. kaum persönliche Details über die zu Wort kommenden Angehörigen, Bekannten und Nachbarn. Ihm wird absichtlich verwehrt, sich intensiver mit ihren Persönlichkeiten auseinanderzusetzen und kann daher auch nicht mit ihnen sympathisieren.²⁹⁴ Lediglich Klara Heydebreck wird im Film als „authen-

²⁹¹ Koebner, Thomas: a.a.O., S. 88

²⁹² Jaeggi, Rahel: a.a.O., S. 256

²⁹³ Erst zum Ende des Films wird der Kontrast aufgelöst. Siehe Kapitel 5.3.

²⁹⁴ In der Buchfassung lässt sich zwar seitens der Interviewten derselbe missliebige Grundtenor ausmachen, jedoch wirken die darin ausführlicher vorliegenden Interviewpassagen weniger verachtend.

tisch“ dargestellt, da sie als vermeintlich Einzige versuchte, ihren *eigenen* Ansprüchen gerecht zu werden und sich in kein Rollenbild zwingen ließ.

Fechner beginnt das erste Kapitel mit der Schilderung von Klaras unbeschwerter Kindheit und Jugend. Die Ausgangssituation ist unproblematisch: „In der Schule war sie sehr gut, da hat sie sich sehr wohlgefühlt“²⁹⁵, berichtet Klaras Schwester Käte. Außerdem sind sie „beide gern in die Kirche gegangen“²⁹⁶ und an der „Hochschule damals haben [sie] einen Vortrag belegt und – da ist sie gerne hingegangen zur Hochschule.“²⁹⁷ Schule, Kirche und Hochschule werden hier als Institutionen beschrieben, die sich positiv auf die Entwicklung von Klaras Persönlichkeit ausgewirkt haben. Hier war sie in eine Gemeinschaft integriert und ging (geistigen) Beschäftigungen nach, die sie nicht als Zwang empfand, sondern auch um ihrer selbst willen ausübte, denn schließlich hatte sie „gerne gelernt und es fiel ihr leicht.“²⁹⁸ Zudem musste Klara in diesem frühen Lebensstadium noch keine soziale Rolle erfüllen, so dass sich ihre Individualität ungehindert ausbilden konnte, was ihre Geschwister allerdings skeptisch beurteilten. Selbst bei ihrer Schwester Käte ist das Unverständnis so stark verhaftet, dass sie Jahrzehnte später noch geneigt ist, Klara im Film rückblickend als „Sonderling“²⁹⁹ zu bezeichnen.

Mit dem Eintritt in das Berufsleben stellt Fechner Klaras Entwicklung differenzierter dar. Im überleitenden *Off*-Kommentar fragt er auffälliger Weise nicht, welchen beruflichen Tätigkeiten Klara Heydebreck nachgegangen ist, sondern aus entfremdungstheoretischer Perspektive sehr zielgerichtet, ob sie „gerne gearbeitet“³⁰⁰ habe und liefert mit der Aussage der Schwester einen Hinweis, der sich bereits als erstes Anzeichen einer Entfremdung begreifen lässt: „Sie hat es eben so hingenommen, wie es so – wie’n notwendiges Übel, nicht.“³⁰¹ Fechner macht hier darauf aufmerksam, dass der von Klara eingeschlagene Berufsweg zwar unter den zeitgeschichtlichen Bedingungen eine moderne Option darstellte, sie als Werkstattschreiberin aber ihr Potential bei weitem nicht ausschöpfen konnte und die Tätigkeit daher nur ein „Mittel zum Zweck“ war. Anschließend wird deutlich, dass Klara ihre Ziele höher steckte und ihre Karriere vorantreiben wollte, indem sie Schreibmaschinenkurse besuchte und Stenografie lernte. Außerdem war sie „aufgeschlossen für alles Hohe und Schöne – sei es Bücher, sei es die Musik, sei es sonst irgendwelche Vorträge.“³⁰² Sämtliche (Freizeit-)Beschäftigungen stehen im

²⁹⁵ KHFP, E 84-85

²⁹⁶ KHFP, E 99

²⁹⁷ KHFP, E 122

²⁹⁸ KHFP, E 119-120

²⁹⁹ KHFP, E 73

³⁰⁰ KHFP, E 112

³⁰¹ KHFP, E 113

³⁰² KHFP, E 140

Zeichen der Bildung zur Förderung ihrer Fähigkeiten und dem Wunsch, durch künstlerische Aktivitäten wie der Malerei oder dem Musizieren ihrer Persönlichkeit Ausdruck zu verleihen und sich zu verwirklichen. Einerseits betont Fechner also den frühen Eintritt in die Arbeitswelt als Hindernis für eine gelungene Identitätsbildung, andererseits lenkt er den Fokus auf Klaras unermüdlichen Lerneifer, quasi als Ausgleich zur verwehrt weiterführenden Schullaufbahn bzw. eines Studiums und als Gegenkonzept einer möglichen, sich anbahnenden Entfremdung.

Die Nachkriegsjahre werden im Film als der entscheidende Wendepunkt in Klaras Leben beschrieben, in dessen Folge sie nicht mehr in ihren alten Beruf zurückfand und weit unter dem Existenzminimum leben musste. Auch hier ist Fechners „naive“ Fragestellung „Warum aber war sie nach dem Kriegsende gezwungen ihren Beruf aufzugeben?“³⁰³ bezeichnend, da er einerseits die historische Dimension in den Vordergrund rückt, aber mithilfe der Aussage einer Nachbarin auf ein gänzlich anderes Problem aufmerksam macht:

„Das war 1945, da war sie alt, 49 Jahre, nicht? Und hier die Firma Hasse & Wrede, die war damals nicht mehr nach dem Krieg. Naja, und wer nimmt’n ’ne Angestellte im Büro mit 49 Jahren? Das ist ja’n Unding.“³⁰⁴

Fechner verweist hier auf die fest eingefahrenen Denkmuster und gesellschaftlichen Konventionen, die womöglich dazu beigetragen haben, dass Klara – obwohl hochqualifiziert – keine Chance gewährt wurde, wieder im kaufmännischen Bereich Fuß zu fassen. Darüber hinaus kritisiert er die ausbeuterischen Arbeitsverhältnisse mit dem Fakt, dass Klara infolge der zweiten Erkrankung umgehend aus der Firma „GEMO – Spezialfabrik für langsame Wellen“ entlassen wurde. Als hochbegabte Person, die nun unqualifizierte Tätigkeiten ausführen musste, in deren Ergebnissen sie sich nicht wiedererkennen konnte, ließe sich eine Entfremdung identifizieren, wie sie Marx im Zusammenhang mit der Arbeit beschrieb:

„Sie ist daher nicht die Befriedigung eines Bedürfnisses, sondern sie ist nur ein *Mittel*, um die Bedürfnisse außer ihr zu befriedigen. Ihre Fremdheit tritt darin rein hervor, daß, sobald kein physischer oder sonstiger Zwang existiert, die Arbeit als eine Pest geflohen wird.“³⁰⁵

Der letzte Entwicklungsschritt, das Ableiten in die Isolation, wird von Fechner mit keinem spezifischen Ereignis verknüpft. Für den Zuschauer stellt sich die Abkapselung von der Umwelt als Folge des Zusammenwirkens mehrerer Faktoren dar: Eine Frustration über die Wert-

³⁰³ KHFP, E 225

³⁰⁴ KHFP, E 226

³⁰⁵ Karl Marx in: Marx, K.; Engels, F.: Gesamtausgabe (MEGA) 1.3. S. 86. Zitiert nach Israel, Joachim: a.a.O., S. 73. Herv. i. Orig.

vorstellungen und Verhaltensnormen der Gesellschaft, ein Ungerechtigkeitsempfinden all jenen gegenüber, die einem traditionellen Lebensentwurf gefolgt sind, sowie gesundheitliche Probleme gehören zu den naheliegenden Interpretationsmustern für die beginnende Resignation und den Unwillen, sich mit der Mitwelt auseinanderzusetzen. Ob Klara vollständig isoliert lebte, oder sie bestimmte Kontakte pflegte, die Fechner bei seinen Nachforschungen nicht ausfindig machen konnte, ist unklar. Eine Nachbarin habe „sie immer abends so um 6 Uhr auf der Straße getroffen. Da ist sie aber nicht nach Hause gekommen, [...] da ist sie erst fortgegangen.“³⁰⁶ Inwiefern noch Kontakte bestanden ist letztlich auch unerheblich, da nach „moderner“ Auffassung soziale Entfremdung nicht Gemeinschaftsverlust bedeutet, sondern die Unfähigkeit, sich zu anderen in *Beziehung* zu setzen.³⁰⁷ Daher ist der im Film vordergründig vermittelte Mangel an sozialen Kontakten aus entfremdungstheoretischer Sicht nicht der eigentliche Dreh- und Angelpunkt. Entfremdung bezeichnet nicht das Nichtvorhandensein, sondern die *Qualität* einer Beziehung, sei es zu Tätigkeiten, den Mitmenschen oder zu sich selbst. Klara Heydebreck bringt diese Wertvorstellung in dem nicht abgesandten Brief an ihre Schwester Käte schließlich selbst zum Ausdruck:

„Einsamkeit kann sehr schön sein, wenn man von der lieben Mitwelt wieder einmal genug hat. Doch Mangel leiden an lebensnotwendigen Dingen ist eine Schikane des Teufels. Man muss sich anstrengen, aus der Misere das Beste herauszuholen, dann hat der Teufel das Nachsehen. An Wolfgangs wirtschaftlichem Missgeschick nehme ich aufrichtig Anteil. Ich kann ihm immer nur empfehlen, sich bei einer Volkshochschule einzuschreiben, für ein Fach, für welches er Interesse hat. Die Menschen, welche er dort kennenlernt, haben Ideale. Sie streben einem Ziel entgegen, das ihrem Leben Inhalt gibt. [...] Wenn man einen Freund oder eine Freundin hat, die alles mitmacht, ist es doppelt schön.“³⁰⁸

Dieser Teil des Briefes ist in mehrerlei Hinsicht aufschlussreich: Nicht nur sieht Klara ihre frei gewählte Einsamkeit als völlig unproblematisch, sie verzichtet auch darauf, einzelnen Personen, der Gesellschaft oder bestimmten Ereignissen eine (Mit-)Schuld für ihre missliche Lage zu geben, sondern macht eine fremde Kraft für ihre Umstände verantwortlich. Vor allem aber liefert sie eine Erklärung für das im Film problematisch dargestellte Verhältnis zwischen ihren sozialen Bindungen und dem Streben nach Selbstverwirklichung. Klara Heydebreck war zeitlebens – in der Schule, im Berliner Volkschor, an der Volkshochschule, in Galerien und Museen – auf der Suche nach Gleichgesinnten. Der Unwillen, sich zu den Nachbarn oder einzelnen Verwandten in Beziehung zu setzen, rührte daher aller Wahrscheinlichkeit nach aus

³⁰⁶ KHFP, E 280

³⁰⁷ vgl. Jaeggi, Rahel: a.a.O., S. 258

³⁰⁸ KHFP, E 304-316

dem Grund, dass diese Kontakte für Klara keine geistige Bereicherung darstellten. Sie war regelrecht gezwungen, ihren Interessen andernorts nachzugehen, um nicht zu verkümmern.

Fechner war als Angehöriger der „45er“-Generation den dezidiert systemkritischen Ansichten vieler „68er“ entwachsen. Während für letztere häufig jegliche Missstände als „entfremdet“ galten, verfolgte Fechner mit *Nachrede auf Klara Heydebreck* einen nüchternen Ansatz und schlug einen ausgesprochen sachlichen Ton an, indem er auf die gesellschaftlichen Denktraditionen, Rollenbilder und – wenn auch nur indirekt – auf die Geschichtlichkeit der Ereignisse in Klara Heydebrecks Leben verweist. Die von ihm rekonstruierte Entwicklung kann daher nicht eindeutig mit dem Begriff Entfremdung beschrieben werden. Laut seiner Darstellung hatte es Klara bis zuletzt – trotz sämtlicher historischer und sozialer Barrieren – geschafft, authentisch zu leben und zumindest im privaten Bereich Tätigkeiten nachzugehen, die ihrem Leben einen Sinn gaben. Es lassen sich lediglich in bestimmten Sequenzen defizitäre Beziehungen feststellen, die aber sogleich durch positive Gegenkonzepte kontrastiert werden. Fechner zeigt im Film also definitiv keine *Selbstentfremdung*. Allerdings macht er deutlich, dass sich Klara unter den damaligen Bedingungen in der öffentlichen Sphäre nicht verwirklichen konnte, was eine Verwendung des Begriffs Entfremdung durchaus rechtfertigen würde.

Der Begriff Entfremdung beschreibt nach moderner Auffassung häufig Entwicklungen von Personen, die nicht direkt unfrei oder fremdbestimmt sind, aber dennoch durch gesellschaftliche oder individuelle Gründe daran gehindert werden, autonom zu leben. Betrachtet man die seit dem Deutschen Kaiserreich propagierten Rollenbilder, ließen sich bei Fechners Darstellung mithilfe des zeitgeschichtlichen Kontextes etliche „Umstände“ benennen, die bei Klara Heydebreck dazu beigetragen haben, dass sie ihre Autonomie letztlich nur auf individueller Ebene bewahren konnte, aber mit ihrem modernen Lebensentwurf in der Gesellschaft auf Ablehnung stieß. Die Verantwortlichkeit bleibt im Film allerdings diffus, denn Fechner verweist zwar indirekt auf die historischen Ereignisse, verzichtet aber vehement (und absichtlich) darauf, Schuldige zu benennen. Vielmehr projiziert er die Missgunst des Zuschauers auf die zu Wort kommenden Personen und hält der Bevölkerung mittels *aktueller* Interviews einen Spiegel vor. Fechners Kritik zielt also zu weiten Teilen auf das Unvermögen der Gesellschaft in der *Gegenwart*, sich von alten Denktraditionen zu lösen und die individuelle Lebensführung von Frauen wie Klara Heydebreck anzuerkennen. Wie bereits dargelegt, verharrt er aber nicht im Pessimismus und stellt die Zustände als unveränderbar dar, sondern zeigt alternative Handlungsmöglichkeiten auf, die eindeutig im zwischenmenschlichen Bereich verortet sind. Es sind vor allem die jüngeren Beteiligten, wie der Neffe Wolfgang oder der Fernsehmonteur,

die im Film Mitmenschlichkeit durchscheinen lassen und als neue Generation stellvertretend für Werte wie Fürsorge und Solidarität stehen. Mithilfe seiner dialektischen Montage aus These (dem Wunsch nach Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung) und Antithese (der Unfähigkeit der Gesellschaft, diese individuelle Lebensführung zu akzeptieren) leitet er den Zuschauer, sofern er aktiv teilnimmt, zur fehlenden dritten Instanz: Der Frage nach den gesellschaftlichen Voraussetzungen, die Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung überhaupt erst ermöglichen.

6 Geschichte „von unten“

Dokumentarfilme wie *Nachrede auf Klara Heydebreck*, in denen Erinnerungsinterviews³⁰⁹ eine dominante Stellung einnehmen, werden regelmäßig in Beziehung zur geschichtswissenschaftlichen Forschungstechnik der sog. *oral history* gesetzt.³¹⁰ Der Vergleich liegt in zweierlei Hinsicht nahe: Zum Einen aufgrund der trivial klingenden Tatsache, dass das Medium Film die Möglichkeit bietet, mündliche Überlieferungen für die Nachwelt aufzubewahren, und zum Anderen durch die sich seit den sechziger Jahren bei vielen Dokumentarfilmern und Historikern überschneidende Absicht, Angehörigen sozialer Schichten eine Stimme zu verleihen, die in den Medien üblicherweise nicht zu Wort kommen bzw. an der Geschichtsschreibung nicht beteiligt sind. Daher werden Eberhard Fechners Gesprächsfilme, ebenso wie die *oral history* selbst, auch als Beiträge zur „Geschichte von unten“ bezeichnet. Die Hinwendung zur Rolle des Subjekts in der Geschichtswissenschaft folgte aus der Feststellung, dass die ausschließliche Erforschung staatlichen Handelns zur Erklärung historischer Prozesse nicht ausreicht. In der Bundesrepublik war es vor allem die Suche nach den Ursachen des Faschismus, bei der nach der Schuld bzw. der Verantwortung des Einzelnen gefragt wird, sowie die Aufarbeitung der Schicksale der Verfolgten und Ermordeten, die der „Geschichte von unten“ einen entscheidenden Anstoß gaben.³¹¹

„Eine demokratische Zukunft bedarf einer Vergangenheit, in der nicht nur die Oberen hörbar sind.“³¹²

Mit diesen Worten leitete der Historiker Lutz Niethammer, der zusammen mit seinem Mitarbeiter Alexander von Plato die *oral history* als wissenschaftliche Methode in der Bundesrepublik maßgeblich vorangetrieben hatte, seine Aufsatzsammlung „Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis“ ein. Niethammer ging es nicht nur darum, sich anstelle der großen Persönlichkeiten den Beherrschten zu widmen – er verfolgte das Ziel, die Geschichtsschreibung *insgesamt* zu demokratisieren und leistete mit seinen zwei Forschungsprojekten „Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930-1960“ (LUSIR) und „Die volkseigene

³⁰⁹ Die Interviews in *Nachrede auf Klara Heydebreck* sind nicht biografisch angelegt, wie man es bei Zeitzeugeninterviews häufig erwartet. Letztlich schildern die Befragten im Film aber ihre Erinnerungen an Klara Heydebreck (s.u.).

³¹⁰ vgl. u.a. Kaiser, Michael: a.a.O., S. 12; Hißnauer, Christian: a.a.O., S. 304; Roth, Wilhelm: a.a.O., S. 132 oder Wilbers, Dörthe: a.a.O., S. 287

³¹¹ vgl. Obertreis, Julia: Oral History – Geschichte und Konzeptionen. In: Ders. (Hg.): Oral History. Stuttgart. 2012. S. 9

³¹² Niethammer, Lutz: Einführung. In: Ders. (Hg.): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History“. Frankfurt/M. 1985. S. 7

Erfahrung“³¹³ Pionierarbeit. Er wollte der etablierten Geschichtswissenschaft die Deutungshoheit über historische Ereignisse und Prozesse streitig machen und erhoffte sich eine demokratische Beteiligung bei der Aufarbeitung geschichtlicher Realitäten. In der *oral history* sah er die Möglichkeit, jedem ein Werkzeug an die Hand zu geben, dies umzusetzen. Ein entscheidender Punkt in Niethammers Vorstellung einer „demokratischen Geschichte“ ist, dass der einzelne Mensch Geschichte nicht nur passiv erduldet, quasi als Objekt gesellschaftlicher Machtverhältnisse, sondern sie immer auch mitträgt. Der Zugang „von unten“ sollte demnach auch das Bewusstsein für die Tragweite des eigenen Lebens in der Geschichte stärken.

Bis zur Wendung in der deutschen Geschichtswissenschaft in den letzten Jahrzehnten war die Auffassung vorherrschend, der Staat repräsentiere die eigentliche, entscheidende Realität. Je mehr sich der Forscher ins Gesellschaftliche herablässt, umso mehr steige der Grad an Subjektivität und Meinungshaftigkeit. Die geschichtliche Wirklichkeit wurde als einseitiges Abhängigkeitsverhältnis von oben nach unten verstanden, in der sich im Kleinen nur das schwache Abbild der großen Entscheidungen spiegelt. Alle Abweichungen, wie der „überraschend“ moderne Lebensentwurf von Klara Heydebreck, sind in dieser Vorstellung belanglose Seitenwege, denen keine Rückwirkung auf das Geschehen „oben“ zugesprochen wird. Daher galt es lange Zeit als zweitrangig, diese untergeordneten Bereiche zu erforschen. Später plädierten Historiker wie Gert Zang dafür, nicht von *einer* Wirklichkeit „von oben“ (z.B. des Nationalsozialismus) auszugehen, sondern von unzähligen Wirklichkeiten:

„Während die traditionelle Geschichtswissenschaft wie ein Vogel über die historischen Landschaften fliegt und nur die markanten Punkte und Ereignisse wahrnehmen kann, bewegt sich die Regionalgeschichte wie eine Schnecke durch die Mikrowelten und -wirklichkeiten am Boden.“³¹⁴

Auch Fechner tauchte in diese Mikrowelten ein und ließ sich Geschichte „von unten“ erzählen. Mit der Dokumentation von mündlich überlieferter Geschichte in Bild und Ton praktizierte er in gewisser Weise *oral history*, als der Begriff in der Bundesrepublik noch nicht bekannt war. Ob *Nachrede auf Klara Heydebreck* aber durch diesen Perspektivenwechsel „neues Verstehen von Geschichte ermöglicht“³¹⁵, soll an dieser Stelle nachgegangen werden.

³¹³ Im Rahmen von LUSIR wurden 200 Interviews mit Arbeiterinnen und Arbeitern aus dem Bergbau und der Schwerindustrie geführt; unter dem Titel „Die volkseigene Erfahrung“ veröffentlichten Lutz Niethammer, Alexander von Plato und Dorothee Wierling Interviews mit DDR-Bürgern aus dem Jahr 1987.

³¹⁴ Zang, Gert: Die unaufhaltsame Annäherung an das Einzelne. Reflexionen über den theoretischen und praktischen Nutzen der Regional- und Alltagsgeschichte. Konstanz. 1985. S. 30

³¹⁵ Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Ders. (Hg.): Oral History. Göttingen. 1990. S.

6.1 Die Dokumentationstechnik *oral history*

Im Grunde gehören mündliche Überlieferungen zu den ältesten Formen der Geschichtsvermittlung überhaupt. Was allerdings heute unter dem Begriff *oral history* verstanden wird, ist das Durchführen von Erinnerungsinterviews mit Zeitzeugen und die detaillierte Dokumentation der Antworten mithilfe von Aufnahmegeräten. Dabei sind die Endergebnisse nicht mehr mündlicher Natur, sondern Transkripte, welche als neu entstandene Quellen die Möglichkeit bieten sollen, in Kombination mit den „klassischen“ Quellengattungen (z.B. Akten aus Politik und Verwaltung) neue Erkenntnisse zu gewinnen und neue Fragen aufzuwerfen, welche die Forschung bis dahin nicht gestellt hat.³¹⁶ Die Bezeichnung *oral history* gilt im Deutschen als „Verlegenheitsbegriff“³¹⁷, hat sich aber aus Mangel an Alternativen durchgesetzt, da Übersetzungsversuche wie „mündliche Geschichte“ oder „erinnerte Geschichte“ – bezogen auf das Interview als zentrales Element und die Form des Endproduktes – höchst irreführend sind. Laut Alexander von Plato habe die Uneindeutigkeit des Begriffs zu dem Missverständnis geführt, „als ob ein ganzer Zweig der Historiographie über *eine*, die mündliche, Quelle definiert werden solle.“³¹⁸ Er sieht die *oral history*, ebenso wie Lutz Niethammer, als Bestandteil von Erfahrungsgeschichte und Alltagsgeschichte, Teildisziplinen der Geschichtswissenschaft, die das Ziel verfolgen, nicht die sozialen und politischen Systeme, sondern die Lebenswelten der darin lebenden Menschen zu erforschen. Aber auch in der lange vernachlässigten Frauen- und Geschlechtergeschichte werden mündliche Quellen als besonders wertvoll erachtet, da gerade weibliche Lebenswelten in den „offiziellen“ Akten selten dokumentiert sind.

Ihren Anfang nahm die *oral history* in den USA der dreißiger Jahre mit dem Sammeln von Elitenbiografien an der New Yorker Columbia University. Dort wurden einflussreiche Persönlichkeiten aus Politik, Wirtschaft und Kultur zu ihrem Werdegang und ihren politischen Handlungen befragt. Erst danach entwickelte sich die alltagsgeschichtliche Richtung. Wieder aufgegriffen wurde das Verfahren dreißig/vierzig Jahre später, was unmittelbar mit den sozialen und politischen Umbrüchen dieser Zeit und der leichteren Verfügbarkeit von Aufnahmegeräten zusammenhängt: Mit dem Aufkommen der verschiedenen politisch-sozialen Bewegungen im Nachgang der 68er-Bewegung entstanden auch die ersten Geschichtswerkstätten, die sich am englischen Vorbild der *history workshops* orientierten und eine basisdemokrati-

³¹⁶ vgl. Niethammer, Lutz: Fragen – Antworten – Fragen. Methodische Erfahrungen und Erwägungen zur Oral History. In: Obertreis, Julia (Hg.): a.a.O., S. 31

³¹⁷ Vorländer, Herwart: a.a.O., S. 7

³¹⁸ Plato, Alexander von: Oral History als Erfahrungswissenschaft. In: Obertreis, Julia (Hg.): a.a.O., S. 73. Herv. i. Orig.

sche Geschichtsarbeit betreiben wollten. Hier fungierte die *oral history* als Bindeglied zwischen professionellen und Laienhistorikern und wird daher auch als ein „Kind des Zeitgeistes der späten sechziger und siebziger Jahre in Westeuropa und den USA“³¹⁹ bezeichnet. Ihren eigentlich Durchbruch in der Bundesrepublik erlebte sie allerdings erst in den achtziger Jahren, unmittelbar nachdem neue Impulse von der „Grabe wo du stehst“-Bewegung des schwedischen Autors Sven Lindquist ausgingen und *A People's History of the United States* des US-amerikanischen Historikers Howard Zinn erschien, in der er die amerikanische Geschichte aus der Perspektive der „Opfer“ erzählt.

Ein grundsätzliches Problem der *oral history* (und selbstverständlich auch des interviewbasierten Dokumentarfilms) ist die Glaubwürdigkeit der Zeitzeugen. Die vielen Jahre, die zwischen den Ereignissen und dem Erinnern liegen, haben die Bewertung des Erlebten verändert. Viele Informationen werden vergessen, verdrängt und/oder durch spätere Erlebnisse neu interpretiert, daher ist die Frage nach der Funktionsweise und Zuverlässigkeit des Gedächtnisses eine der Kernfragen der *oral history*. Aus der Soziologie kommt der Einwand, dass es sich bei erinnerter Geschichte nur um eine „aktuelle Rekonstruktion“ handle, die nichts über die Vergangenheit sagt, sondern lediglich etwas über heutige Deutungsmuster und Lebensauffassungen.³²⁰ Bei aller Skepsis gegenüber der mündlichen Quelle hinsichtlich der Schilderung von konkreten Ereignissen lässt sich aber zumindest ablesen, wie das Erfahrene verarbeitet wurde. Es geht demnach nicht um die historische Aufarbeitung der „großen Ereignisse“, sondern um die Erforschung, wie diese Ereignisse ihren Niederschlag im Bewusstsein der heute Berichtenden gefunden haben. Kritisiert wird des Weiteren, dass der Forscher an der Entstehung der Quellen aktiv beteiligt ist und diese auf verschiedenste Art und Weise beeinflusst. Außerdem erfolgt die Wahl der Interviewpartner häufig nach willkürlichen Kriterien, daher können die Lebensgeschichten schwerlich repräsentativ sein, wobei Alexander von Plato einwendet, dass es ohnehin nicht sinnvoll sei, „über qualitative Verfahren eine quantitative ‚Repräsentativität‘ herzustellen“³²¹. Aufgrund dieser Probleme wird mittels quellenkritischer Verfahren versucht, individuelle Aussagen miteinander und mit anderen Quellen zu vergleichen. Dies sind nur einige Gründe, warum die *oral history* lange Zeit aufgrund der subjektiven Perspektive umstritten war. Mittlerweile setzt sich aber die Erkenntnis durch, dass die Kriterien „objektiv“ oder „subjektiv“ im Grunde bei keinem Quellentypus greifen, da auch Chroniken, Untersuchungen und Akten von einem bestimmten Blickwinkel geprägt sind.

³¹⁹ Leo, Annette: Der besondere Charme der Integration. In: Leo, Annette; Maubach, Franka (Hg.): Den Unterdrückten eine Stimme geben? Göttingen. 2013. S. 10

³²⁰ vgl. Vorländer, Herwart: a.a.O., S. 21

³²¹ Plato, Alexander von: a.a.O., S. 84

6.2 Der Perspektivenwechsel in *Nachrede auf Klara Heydebreck*

In seinen Gesprächsfilmen widmete sich Fechner immer Lebensläufen, die ein Stück Zeitgeschichte spiegeln. In *Klassenphoto* (1970) porträtierte er das Generationserlebnis von ehemaligen Klassenkameraden aus der Mittelschicht, in *La Paloma* (1989) illustrieren die Schilderungen der Interviewten die Entwicklung der Seefahrt von der Kaiser- bis zur Nachkriegszeit und in *Wolfskinder* (1991) berichten die Angehörigen einer ostpreußischen Flüchtlingsfamilie über die letzten Tage des Zweiten Weltkriegs. Dabei gaben die Befragten in den ausführlichen, sich über mehrere Tage erstreckenden Interviews – ebenso wie in den biografisch und erfahrungsgeschichtlich angelegten *oral history*-Projekten – immer Auskunft über ihre *eigene* Geschichte. Dies ist bei den Dreharbeiten zu *Nachrede auf Klara Heydebreck* nicht der Fall gewesen, daher scheint sich Fechners erster Gesprächsfilm zunächst nicht für eine Betrachtung im Kontext der *oral history* anzubieten. Allerdings versuchte er auch hier mithilfe der Befragten, Vergangenes zu rekonstruieren und Hinweise zu finden, die Licht in das ursprünglich Geschehene bringen. Die Bekannten, Verwandten und Nachbarn können ebenso als Gruppe betrachtet werden, deren Mitglieder in einer Beziehung zueinander stehen und – selbstverständlich mit verklärtem Blick – von denselben Ereignissen in Klara Heydebrecks Leben berichten können. Dabei arbeitet Fechner bereits in seinem dokumentarischen Erstlingswerk detailliert die Abweichungen zwischen den individuellen Einschätzungen der Befragten, der Perspektive von Klara Heydebreck und den zeitgeschichtlichen Umständen heraus. Seine „Erinnerungscollage“ gibt einen spezifischen Eindruck wieder, den die Berichtenden von ihrer „Außenseiterin“ gewonnen hatten und zeigt, wie stark Klaras individuelle Lebensführung auf Unverständnis bzw. Ablehnung stieß.

Über Fechners Vorgehen bei den Interviews zu *Nachrede auf Klara Heydebreck* ist wenig bekannt. Die zehntägigen Dreharbeiten sollen geprägt gewesen sein von „einer produktiven Atmosphäre aus spontaner Improvisation und inhaltlich bestimmter Neugier.“³²² Da er aber im Film zuweilen als Fragensteller zu hören ist, lässt sich erkennen, dass er die Interviewten auch unterbrach und mit seinen Fragestellungen in bestimmte Richtungen lenkte. Auffällig ist in dieser Hinsicht eine Szene, in der Fechner den Neffen Ernst und seine Frau mit dem Briefwechsel zwischen Klara und dem Universalartisten Franz Schittel konfrontiert. Obwohl dieses Verhältnis für beide Angehörigen eine Überraschung darstellte, warf Fechner die geschlossene Frage ein „Ja, aber das blieb sehr platonisch, nicht?“³²³ und lieferte somit die in Erfah-

³²² Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 101

³²³ KHFP, E 210

nung zu bringende Einschätzung gleich mit. Auf die Reaktion der Frau von Ernst Heydebreck konterte Fechner: „Aber wenn man sie auf den Bildern sieht als junges Mädchen, da sah sie ja sehr ansprechend aus.“³²⁴ Er entwickelte – wie für viele Dokumentarfilmer üblich – während der Dreharbeiten eine Vorstellung davon, welche Aussagen bzw. Standpunkte für die Darstellung von Klara Heydebrecks Leben dienlich sein könnten und versuchte diese den Interviewten zu entlocken. An anderen Stellen verwendete er auch gestützte Fragen wie z.B. im Interview mit dem Ehepaar Heidler: „Wie war denn das Kriegsende eigentlich hier in der Gegend? War das sehr schlimm?“³²⁵ Und obwohl sich der Neffe Ernst in einem der längeren Monologe recht vorsichtig bei der Beschreibung seiner Tante ausdrückte, legte ihm Fechner mit dem Einwurf „Schrulligkeiten“³²⁶ sogar eine abwertende Bezeichnung in den Mund. Abgesehen von diesen (wenigen ersichtlichen) durchaus zu kritisierenden Eingriffen lässt sich aber festhalten, dass sich Fechner in den längeren Interviews, bspw. mit dem Neffen Ernst und der Schwester Käte, als interessierter, fairer Gesprächspartner und Zuhörer erwiesen haben muss, da ihm die Befragten bereitwillig Auskunft gaben.

Im Gegensatz zu standardisierten Interviews werden in der *oral history* meist offene Interviewverfahren gewählt, d.h., Abschweifungen seitens der interviewten Personen sind ausdrücklich erwünscht. Alexander von Plato schlägt die Aufteilung des Interviews in mehrere Phasen vor: In der ersten Phase wird der Interviewte gebeten, frei und ohne Unterbrechung seine Lebensgeschichte mit von ihm selbst gewählten Schwerpunkten zu erzählen. In der zweiten Phase werden Fragen aus einer vorbereiteten Liste gestellt. Ziel ist, bisher ausgelassene oder zuvor festgelegte Themengebiete näher zu beleuchten.³²⁷ Fechner musste bei seinen Interviews anfangs noch öfter nachhaken, später ließ er die Befragten mehr und mehr frei aus ihrem Leben erzählen und folgte somit durchaus dem von Alexander von Plato nahegelegten Schema. Er bereitete zwar bestimmte Fragen sehr genau vor, allerdings nicht, um sie auf jeden Fall zu stellen, sondern um eine Vorstellung davon im Kopf zu haben, was aufzuklären ist.³²⁸ Seine peniblen Vorbereitungen werden bspw. anhand des Fragenkatalogs für die Angeklagten im Majdanek-Prozess sichtbar. Er erkundigte sich zunächst über die Person und ihren Lebensweg und lenkte erst nach einer längeren Erzählphase behutsam auf den eigentlichen Gegenstand. Auf eingangs harmlose Fragen folgten die Schärferen:

³²⁴ KHFP, E 210

³²⁵ KHFP, E 220

³²⁶ KHFP, E 255

³²⁷ vgl. Plato, Alexander von: a.a.O., S. 85

³²⁸ vgl. Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 155

„Wie war das Leben damals? – ‚Wie vor ´33?‘ – ‚Durch diese Geschehnisse ist Deutschland eines der verachtetsten Länder der Erde geworden, früher war es eines der angesehensten. [...] Warum bekennen Sie sich nicht zu Ihren damaligen Taten und gestehen, was Sie getan haben?‘ – ‚Waren Juden minderwertig?‘ – ‚Waren Sie ein Judenhasser?‘“³²⁹

Inwiefern Fechner bei *Nachrede auf Klara Heydebreck* Leitfäden vorbereitete ist unklar. Er hatte immer wieder betont, dass er ohne Konzept an die Dreharbeiten heranging und via Schneeballsystem durch einen Kontakt auf den nächsten aufmerksam gemacht wurde. Anhand der Drehsituationen ist lediglich ersichtlich, bei welchen Szenen es sich um zuvor verabredete, ausgiebige Gespräche handelte, und welche Interviews er mit seinem Drehstab aus dem Stehgreif führte. In Anbetracht dessen, dass es sich um Fechners ersten „dokumentarischen Gehversuch“ handelte und er daher auf neuem Terrain unterwegs war, erscheint es unangemessen, hinsichtlich der Interviewführung einen methodischen Vergleich mit der Forschungstechnik *oral history* anstellen zu wollen. Erst nach der Fertigstellung von *Nachrede auf Klara Heydebreck* kristallisierte sich heraus, dass er seine Arbeitsweise beibehalten und seine Methodik verfeinern wird. Interessanter in diesem Zusammenhang ist vielmehr die monatelange Auswertungs- und Schnittphase, die der Analyse und Beurteilung des Historikers entspräche, wobei Fechners dialogische Montage im Sinne der *oral history* natürlich ein unwissenschaftliches Vorgehen ist, da er im Film permanent Aussagen aus ihrem ursprünglichen Kontext reißt und in für *ihn* sinnvoll erscheinende, neue Zusammenhänge setzt.³³⁰ Gerade in der intransparenten Verdichtung des Materials, der künstlichen Ästhetisierung der Wirklichkeit, liegt aber die Stärke seiner Filme. Hier agiert Fechner als Autor und Filter, indem er bezeichnende Passagen auswählt, die Bruchstücke neu zusammensetzt und damit neue, übergeordnete Bedeutungsebenen entstehen lässt. Für Dörthe Wilbers reflektierte Fechner daher

„nicht nur die spezifischen Probleme von ‚oral history‘ [...], er wendete auch quellenkritische Verfahren zu ihrer Lösung an. Dazu zählt zum Beispiel die Konfrontation der mündlichen Überlieferungen mit anderen Quellen [...].“³³¹

Ein Gedankenexperiment soll dies verdeutlichen. Fechner vereinbarte während der Dreharbeiten mit dem Neffen Ernst Heydebreck, dass der NDR die Kosten für den Abtransport der Möbel übernimmt und Fechner im Gegenzug die Möglichkeit erhält, den Nachlass auszu-

³²⁹ Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 164f.

³³⁰ Wilhelm Roth nennt als Beispiel für einen Film, der *oral history* „im strengen Sinne“ (Roth, Wilhem: a.a.O., S. 136) darstelle, die *Lebensgeschichte des Bergarbeiters Alphons S.* (1977) von Gabriele Voss und Christoph Hübner, wobei hier nochmals angemerkt sei, dass es lediglich *Vorschläge* zur Durchführung von Erinnerungsinterviews gibt und eine einheitliche Methodenlehre nicht existiert. Wilhelm Roth kommt zu dieser Einschätzung, da die acht halbstündigen Passagen dieses Films fast ausschließlich Alphons Stiller zeigen, dessen Antworten nicht (sichtbar) gekürzt wurden.

³³¹ Wilbers, Dörthe: a.a.O., S. 287

werten.³³² Es ist diesem Umstand geschuldet, dass er Zugang zum Mietbuch, den Rentenversicherungsunterlagen und den Anstellungsverträgen erhielt, was ihm einen relativ nüchternen Blick auf die materiellen Lebensumstände ermöglichte. Aber auch die Zeichnungen und Skizzen, sowie die Schübe von Ausstellungskatalogen und Literatur zeigen Facetten von Klara Heydebreck, die den Angehörigen zwar ebenfalls bekannt waren, aber in ihren Schilderungen nicht glanzvoll erscheinen. Wie bereits in der dramaturgischen Analyse herausgearbeitet, ergibt sich der Kontrast, die Diskrepanz des gesamten Films, durch die Gegenüberstellung der Aussagen mit den aus dem Nachlass gewonnenen Informationen. Zudem senden die etlichen Dokumente, die ihre jahrelange Armut verdeutlichen, oder die Fotos, welche Klara im Berliner Volkschor oder bei der Spreewaldfahrt zeigen, wichtige Authentizitätssignale an den Zuschauer und bringen ihre „Lebenswirklichkeit“ zum Vorschein. Umgekehrt ließe sich bspw. eine Version des Films montieren, in der Klara Heydebrecks Persönlichkeit ausschließlich durch die negativ konnotierten Aussagen der Interviewten beschrieben wird. Der sich ergebende Eindruck von ihrem Charakter wäre ein völlig anderer. Nicht nur gleicht Fechner die subjektiven Aussagen mit dem recherchierten Datenmaterial ab, er verdeutlicht mithilfe dieses Verfahrens, dass viele Einschätzungen korrekturbedürftig oder schlichtweg unzutreffend sind.

Bei Fechners Unternehmung, seiner Rekonstruktion eines vergangenen Lebens, müssen daher zwei aufklärerische Leistungen unterschieden werden. Erstens: Was es für Klara Heydebreck als hochbegabte Frau bedeutete, nicht gleichberechtigt gewesen zu sein und den Großteil des Lebens am oder unter dem Existenzminimum leben zu müssen, wird hauptsächlich anhand ihrer Hinterlassenschaften deutlich und erschließt sich nur zu geringen Teilen über die mündlichen Quellen. Zweitens: Die Erinnerunginterviews dienen nicht dazu, die *eigene* Lebensgeschichte oder die alltäglichen Lebensweisen der Befragten aufzuarbeiten, sondern erfüllen in Fechners Inszenierung den Zweck, eine spezifische Geisteshaltung in der Gesellschaft zu enttarnen. Es handelt sich – wie bereits im vorherigen Kapitel dargelegt – um die Feststellung, dass eine Person weiblichen Geschlechts, die jeglichem Anpassungsdruck zu widerstehen versuchte und sich in der öffentlichen Sphäre verwirklichen wollte, in der Gesellschaft als absonderlich galt und im Jahr 1969 noch immer gilt. Dies ist die zweite Erkenntnis, die wiederum ganz im Sinne der Erfahrungsgeschichte steht, denn zu den wichtigsten Forschungsfeldern unter Zuhilfenahme von mündlichen Quellen gehört die Erforschung von „Konsens- und

³³² vgl. Fechner in Netenjakob, Egon: a.a.O., S. 101

Dissenselementen einer Gesellschaft³³³. Abgesehen von den sich widersprechenden Ansichten bzgl. einzelner Ereignisse in ihrem Leben, scheint – zumindest stellt Fechner es so dar – bei allen Beteiligten Einigkeit darüber zu herrschen, dass Klara Heydebreck für ihre Außenseiterposition selbst verantwortlich war, da sie sich nicht den gesellschaftlichen Konventionen unterordnete, sich nicht verheiratete und sozusagen in ihrer eigenen Parallelwelt lebte. Sie hatte laut der Schwester Käte „ihre eigenen Ansichten gehabt, und die hat sie vertreten“³³⁴ und „da hat sie sich ihren Weg gesucht, allein.“³³⁵ Dies ist der Eindruck, den Fechner als Forscher bei den Interviews und der nachträglichen Auseinandersetzung mit dem Material gewonnen haben muss und daher im Film implizit an den Zuschauer weitergibt. Ein Blick in die Geschichte zeigt natürlich, dass „moderne“ Frauen wie Klara Heydebreck in der Gesellschaft ohnehin auf Widerstand stießen und von ängstlichen Männern systematisch ausgegrenzt wurden.

Umso deutlicher wird die Tragik der Ereignisse und die im Film dominante patriarchalische Geisteshaltung, hält man Klaras Lebenswelt die „allgemeine“ Geschichte entgegen.³³⁶ Noch im Deutschen Kaiserreich geboren, sah sich Klara mit einer bürgerlichen Frauenrolle konfrontiert, die sich auf Familie, Kindererziehung und Haushalt beschränkte. Zuvor, im Revolutionsjahr 1848, wurden Frauen durch das erste deutsche Parlament in der Frankfurter Paulskirche – also durch eine politische Entscheidung – von den Freiheits- und Grundrechten ausgeschlossen und die Diskriminierung in sämtlichen Bereichen wie Politik, Bildung und Beruf tief in die neue Verfassung verankert.³³⁷ Als Klara eingeschult wurde, konnte die erste Frauenbewegung zwar schon Erfolge verzeichnen, der wichtige Meilenstein, die preußische Mädchenschulreform von 1908, die den (bürgerlichen) Mädchen die gleichen Bildungschancen wie den Jungen bot, stand allerdings noch aus. Die Volks- bzw. Gemeindeschulen im Kaiserreich dienten lediglich dazu, die Mädchen aus der Arbeiterklasse auf eine schlecht bezahlte Erwerbstätigkeit und Mädchen des Bürgertums auf die Ehe vorzubereiten. Klara Heydebreck, die in der Schule überdurchschnittliche Leistungen erzielte, wollte aber unabhängig und selbständig sein. Sie wurde als Lehrmädchen im Kontor angenommen und erhielt ihre erste Anstellung als Werkstattschreiberin bei der Firma Firchow.

³³³ Plato, Alexander von: a.a.O., S. 81

³³⁴ KHFP, E 179

³³⁵ KHFP, E 131

³³⁶ An dieser Stelle sei nochmals angemerkt, dass es sich bei Fechners filmischer Aufarbeitung, obwohl er mehrere Perspektiven einbezieht, um *eine* vom Autor gewählte Art und Weise der Darstellung handelt und aus heutiger Sicht nur Vermutungen darüber angestellt werden können, wie sich ihr Leben wirklich ereignet haben mag. Es sei aber erlaubt, Klaras Mikro-Historie die großen Ereignisse, auf die Fechner im Film nur indirekt verweist und beim Zuschauer als Kontextwissen vorausgesetzt werden, gegenüberzustellen.

³³⁷ vgl. Beuys, Barbara: Die neuen Frauen. Revolution im Kaiserreich 1900-1914. München. 2014. S.14

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs markierte für viele Frauen einen Rückschritt.³³⁸ Als von 1914 bis 1918 weniger Frauen in lohnabhängigen Berufen registriert waren als je zuvor, fand Klara jedoch eine neue Anstellung bei der „Optischen Anstalt C. P. Goerz“, welche damals fast ausschließlich optische Geräte für das Militär produzierte, und stieg in den folgenden Jahren bis zur Kontoristin auf. Zu dieser Zeit besuchte sie auch Vorträge an der Friedrich-Wilhelms-Universität, als Professoren und männliche Kommilitonen den sich in der Minderheit befindenden Studentinnen noch merkliche Widerstände entgegensetzten. Mit der Gründung der Weimarer Republik erhielten Frauen das aktive und passive Wahlrecht, wurden erstmalig Abgeordnete im Reichstag und setzten eine Reihe von „Frauengesetzen“ durch. Die sogenannten „neuen Frauen“, hauptsächlich aus großbürgerlichen und adeligen Kreisen stammend, konnten neue Lebensstile entwickeln und erzeugten eine allgemeine Aufbruchsstimmung unter den Bürgerinnen. Klara Heydebreck, obwohl keiner privilegierten Schicht angehörig, entsprach ziemlich genau diesem neuen Frauenbild, besuchte regelmäßig Galerien, sang im Berliner Volkschor und lebte jenseits der traditionellen Rollenvorstellung von Ehe und Familie. Zwar hatte sie auch „ganz kurz mal eine Bekanntschaft, das hatte sie dann [aber] fallengelassen, das hat ihr nicht behagt.“³³⁹ Diese Haltung wird ihr mit der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten einen schwierigen sozialen Status beschert haben, denn die NS-Frauenpolitik forderte von Frauen, durch die Tätigkeit als Mutter und Hausfrau die Familie zu stärken und möglichst viele Kinder zu gebären. Auch Klara Heydebreck musste sich der Ideologie unterordnen und wurde Mitglied in der NS-Frauenschaft, ging aber mit „diese[r] Wohlfahrtsgeschichte“³⁴⁰ einer recht unproblematischen Tätigkeit nach und half als Sammlerin beim Winterhilfswerk. Nachdem Frauen in den Nachkriegsjahren zu großen Teilen die beruflichen Aufgaben der im Krieg gefallenen Männer übernahmen, wurde in den fünfziger Jahren schließlich erneut die Hausfrauenrolle propagiert.

Wie bereits erläutert, begann sich in der Bundesrepublik erst in den sechziger Jahren die bis dahin bestehende Rolle und Bedeutung der Frauen langsam zu wandeln. Ehefrauen wurde ein Recht auf (verkürzte) Erwerbsarbeit eingeräumt, die traditionelle Hausfrauenrolle aber im Prinzip erhalten.³⁴¹ Zudem waren Frauen noch immer von der männlich dominierten Öffentlichkeit ausgeschlossen. Während sich Männer im politischen öffentlichen Bereich verwirklichen konnten, blieb für Frauen die häusliche Privatsphäre als ein Ort, der ihnen die nächsten

³³⁸ ebd., S. 24

³³⁹ KHFP, E 137

³⁴⁰ KHFP, E 183. Die Schließung eines Ehevertrags hätte im Übrigen bedeutet, dass der Ehemann ihr jederzeit das Recht auf Berufsausübung hätte entziehen können.

³⁴¹ vgl. Oertzen, Christine von: Teilzeitarbeit für die „moderne“ Ehefrau. Gesellschaftlicher Wandel und geschlechtsspezifische Arbeitsteilung in den 1960er Jahren. In: Frese, Matthias et al. (Hg.): a.a.O., S 80f.

Schranken aufzeigte, denn es herrschte die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung und auf den Frauen lastete die alleinige Verantwortung für die Kinder. Aus diesem Grund forderte 1968 der „Aktionsrat zur Befreiung der Frauen“ die Aufhebung der Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit, denn diese Dichotomie, die Aufteilung von Frauen in eine private und eine öffentliche Sphäre, sei die Ursache für die Ungleichheit der Geschlechterverhältnisse, was im Übrigen bis heute die Debatten über die Gleichberechtigung von Frauen und Männern bestimmt.³⁴²

Fechners Betrachtung „von unten“ zeigt, dass historische Erkenntnis davon abhängt, welche „Erkenntnis-Lupe“³⁴³ benutzt wird. Natürlich finden sich die Auswirkungen der großen politischen Entscheidungen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen auch in Klaras Leben wieder (Fechner stellt dies im Film mithilfe der Lebensbilanz eindringlich dar), jedoch handelt es sich bei ihrer Mikrowelt um kein schwaches Abbild der „dominanten Wirklichkeit“³⁴⁴. Ihre individuelle Lebensführung entspricht alles andere als den makrohistorischen Erwartungen, daher könnten Zuschauer geneigt sein, Klara Heydebreck als einen Ausnahmefall zu betrachten. Unter der Berücksichtigung, dass weibliche Lebensläufe schlicht seltener dokumentiert und in der Geschichtsforschung seltener „sichtbar“ sind, ließe sich Klaras Biografie durchaus treffender mit dem Begriff des „außergewöhnlich Normalen“³⁴⁵ beschreiben, denn bei ihrem Leben handelte es sich zwar – wie bei jedem Menschen – um ein außergewöhnliches Einzelschicksal, mitnichten aber um einen *Einzelfall*. Der Wunsch nach Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung war bei Frauen zweifelsohne immer schon vorhanden und Klara nicht die einzige, die gegen den Mainstream lebte. Fechner wollte anhand ihres Schicksals dem Allgemeinen Ausdruck verleihen und – wie der Rezensent Walter Jens es formulierte – „hinter der einen die Millionen Klara Heydebrecks sichtbar“³⁴⁶ machen. Es ist ihm aber zu widersprechen, wenn er damals in der *Zeit* behauptete, dass sie einen „unbedeutenden

³⁴² Mit der von Fechner aufgeworfenen Frage nach den gesellschaftlichen Voraussetzungen, die weibliche Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung überhaupt erst ermöglichen, hat sich z.B. Ende der achtziger Jahre die australische Politikwissenschaftlerin Carole Pateman in ihrer Dissertation mit dem Titel *The Sexual Contract* auseinandergesetzt. Sie vertritt die These, dass der Gesellschaftsvertrag, der jedem modernen Staatsdenken zugrunde liegt, immer auch einen verdeckten Geschlechtervertrag begründet, der Frauen aus der politischen Öffentlichkeit ausschließt. Vgl. Wilde, Gabriele: Der Geschlechtervertrag als Bestandteil moderner Staatlichkeit. Carole Patemanns Kritik an neuzeitlichen Vertragstheorien und ihre Aktualität. In: Ludwig, Gundula et al. (Hg.): Staat und Geschlecht. Grundlagen und aktuelle Herausforderungen feministischer Staatstheorie. Baden-Baden. 2009. S. 32ff.

³⁴³ Plato, Alexander von: a.a.O., S. 81

³⁴⁴ Zang, Gert: a.a.O., S. 26

³⁴⁵ Diesen Begriff führte der italienische Historiker Edoardo Grendi zur Beschreibung der Leistungen von mikrohistorischen Untersuchungen ein. Vgl. Medick, Hans: Mikro-Historie. In: Schulze, Winfried (Hg.): Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie. Göttingen. 1994. S. 46f.

³⁴⁶ Jens, Walter. Zitiert nach Schöberl, Joachim: a.a.O., S. 127

Schatten³⁴⁷ geworfen habe, denn Klara ist kein passiver Träger der „eigentlichen“ Geschichte gewesen. Indem sie entgegen der sozialen Barrieren versuchte, ihre Unabhängigkeit zu wahren, trug sie „im Kleinen“ zu langfristigen Veränderungen in der Gesellschaft bei, und sei es schlicht dadurch, dass sie ihr Umfeld mit einem unkonventionellen Lebensentwurf konfrontierte und sozusagen passiven Widerstand gegen fest eingefahrene Denktraditionen leistete. Daher war ihr Verhalten natürlich „so verwunderlicher für alle Beteiligten“³⁴⁸ und führte in den Köpfen ihrer Mitmenschen zu der fehlerhaften Deutung, dass ihre Außenseiterposition darin begründet sei, „weil sie allein ist, nicht, weil sie niemanden hat, daher wird sie wohl so eigenartig sein“³⁴⁹. Auf diese Weise verdeutlicht Fechners Ansatz „von unten“ auch die Mentalität eines bestimmten sozialen Milieus. Die über Generationen aufrecht erhaltenen Rollenbilder sind offenbar tief in den Vorstellungen der Interviewten verankert. Es sind im Film somit nicht nur die „großen“ Diskriminierungen, sondern die vielen Details auf der Mikroebene, die den Umgang der Menschen mit ihrem „Sonderling“ deutlich werden lassen („Nun sag ich, und dann gehen sie mal hin und beschweren sie sich mal beim Hauswirt.“³⁵⁰) und verständlich machen, dass Klara „von der lieben Mitwelt wieder einmal genug“³⁵¹ hatte. Durch die Rekonstruktion dieser komplexen zwischenmenschlichen Beziehungen, aber auch durch die Verflechtung ihres Lebens mit den zeitgeschichtlichen Bedingungen gewährt Fechner durch seinen Perspektivenwechsel einen „anderen Blick“ auf die Geschichte und trägt damit zu neuem Verstehen von Geschichte bei.

³⁴⁷ ebd., S. 121

³⁴⁸ KHFP, E 278

³⁴⁹ KHFP, E 177

³⁵⁰ KHFP, E 260

³⁵¹ KHFP, E 304

7 Schlussbemerkung

Eberhard Fechner gehörte zu jenen „45ern“, die als Intellektuelle und Kulturschaffende im Laufe der „langen sechziger Jahre“ die Gesellschaft gegen den Staat stärken wollten. Während viele seiner Altersgenossen schon seit dem Ende der fünfziger Jahre in Rundfunk und Presse zur Entwicklung einer demokratischen Öffentlichkeit beitrugen, trat Fechner im Jahr 1966 als Redaktionsassistent bei Egon Monk erst relativ spät in Erscheinung, führte dessen aufklärerischen Anspruch in der Hauptabteilung Fernsehspiel aber konsequent fort. Bei der Produktion seines dokumentarischen Erstlingswerks übernahm er bewährte Elemente aus den fiktiven Fernsehspielen und schuf durch die innovative Verflechtung von Interviews, Dokumenten und Aufnahmen handelnder Personen eine bis dato ungesehene Darstellungsform. *Nachrede auf Klara Heydebreck* nimmt daher in der Geschichte des Fernsehdokumentarismus eine Sonderstellung und eine Brückenfunktion ein, denn sie bildet, zusammen mit Erika Runges *Warum ist Frau B. glücklich?*, quasi den Prototyp einer neuen Form des Zeitzeugenfilms, noch bevor in den siebziger Jahren ein regelrechter Geschichtsboom ausbrach und *talking heads* eine inflationäre Verwendung erfuhren. Darüber hinaus ist *Nachrede auf Klara Heydebreck* nicht nur ein Zeugnis für den sich in den sechziger Jahren ereignenden Perspektivenwechsel im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus, sondern vollzieht diesen auf mehreren Ebenen selbst, was im Rahmen dieser Arbeit herausgestellt werden konnte.

Zunächst ist hinsichtlich der Unterscheidung zwischen dokumentarisch und fiktional aus dokumentarfilmtheoretischer und kommunikationswissenschaftlicher Sichtweise festzuhalten, dass *Nachrede auf Klara Heydebreck* aufgrund der Authentizitätssignale, also der Nachvollziehbarkeit der Recherche und der vermeintlichen Glaubwürdigkeit der Interviewten (obwohl Fechner verschiedene, sich widersprechende Ansichten gegenüberstellt), vom Zuschauer in der Regel als Dokumentarfilm definiert wird, es aber eine vergebene Anstrengung wäre, in diesem künstlichen Produkt nach einem Objektivitätsgehalt suchen zu wollen. Dies kann kein von Menschen geschaffenes Abbild von vorgefundener Realität leisten und hatte Fechner erklärtermaßen auch niemals angestrebt.

Unter Berücksichtigung der gesellschaftspolitischen Entwicklungen ist bemerkenswert, dass in der Sekundärliteratur bisher nicht darauf hingewiesen wurde, dass sich Eberhard Fechner im Jahr 1969 als einer der ersten Fernsehdokumentaristen in der Bundesrepublik des Themas Gleichberechtigung annahm – zu einer Zeit, als Frauen großflächig von den öffentlichen Debatten ausgeschlossen waren. Die jahrhundertlang praktizierte Trennung von Privatheit und

Öffentlichkeit hob Fechner gezielt auf und demonstrierte anhand von Klara Heydebrecks persönlicher Lebenswelt, dass die Schwierigkeiten der individuellen Lebensführung von Frauen durch gesellschaftliche Strukturen bestimmt sind. Der erste Perspektivenwechsel ist daher die Abkehr von einer männlich dominierten Öffentlichkeit. Als „Zeichen der Zeit“ enttarnt Fechners Gesprächsfilm mithilfe der prominent in Szene gesetzten „üblen Nachreden“ nicht nur die ablehnende Haltung einzelner Gesellschaftsmitglieder gegenüber Frauen, die selbstbestimmt leben und sich nicht den gesellschaftlichen Konventionen unterordnen wollen, sie können als „Spiegelbild gesamtgesellschaftlicher Verhältnisse“ auch stellvertretend für die Mentalität der *gesamten* bundesdeutschen Bevölkerung gesehen werden, in der eine patriarchalische Geisteshaltung vorherrscht und die infolge eines Individualisierungsschubs von Rücksichtslosigkeit und Egoismus geprägt ist. Dieser Gleichnischarakter wird von Fechner im Film durch die dramaturgische Gestaltung und die Verwendung von Spielelementen bewusst angestrebt.

Desweiteren konnte aufgezeigt werden, dass Fechners Theatervergangenheit – entgegen der in der jüngeren Forschung vertretenen Ansicht – durchaus relevant für sein Filmschaffen war, denn Fechner wandte das Methodenrepertoire von Brechts epischem Theater auf das Medium Film an, um dem Zuschauer eine kritische, distanzierte Sicht auf das Geschehen zu ermöglichen. Die Analyse der dramaturgischen Gestaltung hat ergeben, dass sich Fechner verschiedener Verfremdungsmechanismen bedient, um durch wohl kalkulierte „Schocks“ die kathartische Identifikation mit der Protagonistin zu verhindern und dem Zuschauer zu ermöglichen, seinen Eindruck von Klaras Persönlichkeit immer wieder aufs Neue zu überprüfen. Die Filmaufnahmen legen gesellschaftliche Bedingungen offen und das Mittel der Verfremdung führt dazu, die kleinen zwischenmenschlichen Vorgänge, die im Alltag unreflektiert bleiben, wieder wahrzunehmen und kritisch zu überdenken. Außerdem handelt es sich bei der kontrastierenden Montage zwischen den Aussagen (Öffentlichkeit) und den verschiedenen Dokumenten aus ihrem Nachlass (Klaras Privatsphäre) auf der oberen Ebene des Films, sowie der dialogischen Montage zwischen den einzelnen Interviewten prinzipiell um kein neues Verfahren. Die sowjetischen Revolutionsfilmer der zwanziger Jahre bedienten sich bereits dieser Technik, um Aussagen zu treffen, die nicht bildhaft dargestellt werden können und beim Zuschauer intellektuelle Schlussfolgerungen hervorzurufen. Bei der Gegenüberstellung von Klaras Innen- mit der gesellschaftlichen Außenansicht handelt es sich um den zweiten Perspektivenwechsel.

Die Analyse unter entfremdungstheoretischen Gesichtspunkten hat gezeigt, dass der im Film zum Ausdruck gebrachte Prozess von einer zunächst positiv dargestellten Individualisierung hin zur Isolation, begründet durch die Unmöglichkeiten, sich als Frau in der öffentlichen Sphäre durch selbstbestimmte Tätigkeiten zu verwirklichen, zwar durchaus mit dem Entfremdungsbegriff beschrieben werden *kann*, aber Fechner nicht die Gesellschaftskritik der Linksinтеллектуellen aufgriff und den ideologischen Überbau entfernte, sondern mithilfe der materiellen Lebensumstände und des zeitgeschichtlichen Kontextes aufbereitete, was es praktisch bedeutete, als begabte Frau in der Gesellschaft benachteiligt gewesen zu sein und über Jahre hinweg selbst die grundlegenden Bedürfnisse nicht befriedigen zu können. Die Verwendung des Begriffs Entfremdung für Fechners Sujet ist daher nicht falsch, aber unangebracht.

Ein methodischer Vergleich von Fechners Interviewführung bei der Produktion von *Nachrede auf Klara Heydebreck* mit der Forschungstechnik *oral history* wurde als unmöglich erachtet, da er – wie er selbst mehrfach betonte – ohne Konzept an die Dreharbeiten heranging. Es ist aber festzuhalten, dass Fechner bei der Produktion seiner späteren Filme eine Vorgehensweise anwendete, die von Geschichtswissenschaftlern wie Alexander von Plato zur Durchführung von *oral history*-Interviews empfohlen wird. *Nachrede auf Klara Heydebreck* kann allerdings als Beitrag zur Erfahrungs- und Alltagsgeschichte betrachtet werden, da Fechner durch die Rekonstruktion eines „alltäglichen“ Lebenslaufes sichtbar machte, wie sich die großen Ereignisse im „Kleinen“ niederschlugen und welche Anstrengungen es für Klara erforderte, um entgegen der sozialen Barrieren ihre Unabhängigkeit zu wahren. Außerdem legte er mithilfe von Erinnerungsinterviews Konsens- und Dissenselemente in der Gesellschaft offen und warf durch die Analyse der zwischenmenschlichen Beziehungen in Verbindung mit den geschichtlichen Umständen neue Fragen zum Thema Gleichberechtigung und Solidarität in der Gesellschaft auf. Sein Zugang „von unten“ bildet schließlich den dritten Perspektivenwechsel. Die Darstellung der „außergewöhnlich normalen“ Klara Heydebreck bietet einen „anderen Blick“ auf die Geschichte, aber auch auf die Gegenwart der späten sechziger Jahre in der Bundesrepublik und erfüllt Fechners aufklärerischen Vorsatz,

„durch die Abbildung eines realen, unglücklichen Schicksals anderen zu helfen, ihr eigenes Dasein als einmalig, unwiederholbar und selbstbestimmbar zu begreifen.“³⁵²

³⁵² Fechner, Eberhard: *Nachrede auf Klara Heydebreck*: a.a.O., S. 12

II Literatur- und Quellenverzeichnis

Zitierte Literatur

Albrecht, Clemens (1999): *Die Dialektik der Vergangenheitsbewältigung oder: Wie die Bundesrepublik eine Geschichtsnation wurde, ohne es zu merken*. In: Albrecht, Clemens; Behrmann, Günter C.; Bock, Michael et al.: *Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik. Eine Wirkungsgeschichte der Frankfurter Schule*. Frankfurt/Main, New York: Campus, S. 567-572.

Albrecht, Clemens; Behrmann, Günter C.; Bock, Michael et al. (1999): *Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik. Eine Wirkungsgeschichte der Frankfurter Schule*. Frankfurt/Main, New York: Campus

Appeldorn, Werner van (1970): *Der dokumentarische Film*. Bonn: Dümmler

Behrmann, Günter C. (1999): *Kulturrevolution: Zwei Monate im Sommer 1967*. In: Albrecht, Clemens; Behrmann, Günter C.; Bock, Michael et al.: *Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik. Eine Wirkungsgeschichte der Frankfurter Schule*. Frankfurt/Main, New York: Campus, S. 312-386.

Beuys, Barbara (2014): *Die neuen Frauen. Revolution im Kaiserreich 1900-1914*. München: Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG

Beyerle, Monika (1997): *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier

Bohle, Hans Hartwig; Heitmeyer, Wilhelm et al. (1997): *Anomie in der modernen Gesellschaft. Bestandsaufnahme und Kritik eines klassischen Ansatzes soziologischer Analyse*. In: Heitmeyer, Wilhelm (Hrsg.) (2004): *Was treibt die Gesellschaft auseinander?* Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 29-65.

Burkart, Roland (2002): *Kommunikationswissenschaft*. Wien: Böhlau

Dadek, Walter (1968): *Das Filmmedium: Zur Begründung einer Allgemeinen Filmtheorie*. München, Basel: Ernst Reinhardt Verlag

- Dahlmüller, Götz (1973): *Nachruf auf den dokumentarischen Film*. In: Arnold, Heinz Ludwig; Reinhardt, Stephan (Hrsg.): *Dokumentarliteratur*. München: Edition Text + Kritik, S. 67-78.
- Deutelbaum, Marshall (1983): *Structural Patterning in the Lumière Films*. In: Fell, John L. (Hrsg.): *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press, S. 299-310.
- Emmelius, Simone (1996): *Fechners Methode. Studien zu seinen Gesprächsfilmen*. Mainz: Gardez!
- Fechner, Eberhard (1970): *Zur Entstehung des Filmes „Nachrede auf Klara Heydebreck“*. In: Nagel, Josef; Kirschner, Klaus (Hrsg.) (1984): *Eberhard Fechner: Die Filme, gesammelte Aufsätze und Materialien. Erlanger Beiträge zur Medientheorie und -praxis, Sonderheft*. Düsseldorf: Im Selbstverlag der Autoren und Herausgeber, S. 66-72.
- Fechner, Eberhard (1973): *Über das „Dokumentarische“ in Fernsehspielfilmen*. In: Nagel, Josef; Kirschner, Klaus (Hrsg.) (1984): *Eberhard Fechner: Die Filme, gesammelte Aufsätze und Materialien. Erlanger Beiträge zur Medientheorie und -praxis, Sonderheft*. Düsseldorf: Im Selbstverlag der Autoren und Herausgeber, S.109-125.
- Fechner, Eberhard (1978): *Theaterarbeit im Zeitalter des Fernsehens*. In: Nagel, Josef; Kirschner, Klaus (Hrsg.) (1984): *Eberhard Fechner: Die Filme, gesammelte Aufsätze und Materialien. Erlanger Beiträge zur Medientheorie und -praxis, Sonderheft*. Düsseldorf: Im Selbstverlag der Autoren und Herausgeber, S. 141-182.
- Fechner, Eberhard; Schlicht, Michael W. (1989): *Gespräch mit Eberhard Fechner*. In: Schlicht, Michael W.; Quandt, Siegfried (Hrsg.): *Szenische Geschichtsdarstellung. Träume über Wissen*. Marburg: Hitzeroth, S. 51-60.
- Fechner, Eberhard (1990): *Nachrede auf Klara Heydebreck*. Weinheim, Berlin: Quadriga
- Frese, Matthias; Paulus, Julia; Teppe, Karl (Hrsg.) (2005): *Demokratisierung und gesellschaftlicher Aufbruch. Die sechziger Jahre als Wendezeit der Bundesrepublik*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag
- Gersberg, Nadine; Scharf, Wilfried (2000): *Eberhard Fechners Methode als filmischer Chronist deutscher Geschichte des 20. Jahrhunderts*. In: Paatz, Annette; Türschmann,

- Jörg (Hrsg.): *Medienbilder – Dokumentation des 13. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Göttingen: Verlag Dr. Kovač, S. 235-246.
- Grierson, John (1933): *Grundsätze des Dokumentarfilms*. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.) (2012): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, S. 90-102.
- Heitmeyer, Wilhelm (Hrsg.) (2004): *Was treibt die Gesellschaft auseinander?* Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Heller, Heinz-B. (1994): *Dokumentarfilm im Fernsehen – Fernsehdokumentarismus*. In: Ludes, Peter et al. (Hrsg.): *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd.3*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 91-100.
- Hickethier, Knut (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler
- Hicks, Jeremy (2007): *Dziga Vertov. Defining Documentary Film*. London/New York: I.B.Tauris & Co Ltd
- Hißnauer, Christian (2011): *Fernsehdokumentarismus: Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*. Konstanz: UVK
- Hißnauer, Christian; Schmidt, Bernd (2013): *Wegmarken des Fernsehdokumentarismus: Die Hamburger Schulen*. Konstanz: UVK
- Hohenverger, Eva (1988): *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim: Georg Olms Verlag
- Hohenberger, Eva (1998): *Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*. In: Ders. (Hrsg.) (2012): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, S. 9-33.
- Hohenberger, Eva (Hrsg.) (2012): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8
- Ismayr, Wolfgang (1977): *Das politische Theater in Westdeutschland*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain

- Israel, Joachim (1972): *Der Begriff Entfremdung. Makrosoziologische Untersuchung von Marx bis zur Soziologie der Gegenwart*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH
- Jaeggi, Rahel (2005): *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Frankfurt/Main: Campus
- Kittstein, Ulrich (2008): *Bertolt Brecht*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG
- Koebner, Thomas (1973): *Zur Typologie des dokumentarischen Fernsehspiels*. In: Arnold, Heinz Ludwig; Reinhardt, Stephan (Hrsg.): *Dokumentarliteratur*. München: Edition Text + Kritik, S. 79-95.
- Kracauer, Siegfried (1979): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Kreimeier, Klaus (1997): *Fingierter Dokumentarfilm und Strategien des Authentischen*. In: Hoffmann, Kay (Hrsg.): *Trau – Schau – Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form*. Konstanz: UVK, S. 29-46.
- Leo, Annette (2013): *Der besondere Charme der Integration*. In: Leo, Annette; Maubach, Franka (Hrsg.): *Den Unterdrückten eine Stimme geben?* Göttingen: Wallstein Verlag, S. 7-20.
- Liessmann, Konrad Paul (2000): *Die Furie des Verschwindens. Über das Schicksal des Alten im Zeitalter des Neuen*. In: Ders. (Hrsg.): *Die Furie des Verschwindens*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, S. 7-15.
- Ludes, Peter; Schumacher, Heidemarie; Zimmermann, Peter (Hrsg.) (1994): *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd.3*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG
- Luhmann, Niklas (1991): *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Lüdtke, Alf (1995): *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*. Frankfurt/Main: Campus

- Medick, Hans (1994): *Mikro-Historie*. In: Schulze, Winfried (Hrsg.): *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie: Eine Diskussion*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 40-53.
- Mittelstraß, Jürgen (Hrsg.) (2004): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Bd.1*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler
- Nagel, Josef; Kirschner, Klaus (Hrsg.) (1984): *Eberhard Fechner: Die Filme, gesammelte Aufsätze und Materialien. Erlanger Beiträge zur Medientheorie und -praxis, Sonderheft*. Düsseldorf: Im Selbstverlag der Autoren und Herausgeber
- Netenjakob, Egon (1989): *Eberhard Fechner. Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film*. Berlin: Quadriga
- Netenjakob, Egon (1984): *Liebe zum Fernsehen und ein Portrait des festangestellten Filmregisseurs Klaus Wildenhahn*. Berlin: Verlag Volker Spiess
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press
- Niethammer, Lutz (1985): *Fragen – Antworten – Fragen. Methodische Erfahrungen und Erwägungen zur Oral History*. In: Obertreis, Julia (Hrsg.) (2012): *Oral History*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 31-71.
- Niethammer, Lutz (1985): *Einführung*. In: Ders. (Hrsg.): *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History“*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 7-33.
- Obertreis, Julia (2012): *Oral History – Geschichte und Konzeptionen*. In: Ders. (Hrsg.): *Oral History*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 7-28.
- Oertzen, Christine von (2003): *Teilzeitarbeit für die ‚moderne‘ Ehefrau: Gesellschaftlicher Wandel und geschlechtsspezifische Arbeitsteilung in den 1960er Jahren*. In: Frese, Matthias; Paulus, Julia; Teppe, Karl (Hrsg.) (2005): *Demokratisierung und gesellschaftlicher Aufbruch. Die sechziger Jahre als Wendezeit der Bundesrepublik*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, S. 63-82.
- Odin, Roger (1984): *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre*. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.) (2012): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, S. 286-303.

- Odin, Roger (2002): *Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz*. In: *montage/av*. Jg. 11, Heft 2. Marburg: Schüren Verlag, S. 42-57.
- Peuckert, Rüdiger (1997): *Die Destabilisierung der Familie*. In: Heitmeyer, Wilhelm (Hrsg.) (2004): *Was treibt die Gesellschaft auseinander?* Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 287-327.
- Plato, Alexander von (1991): *Oral History als Erfahrungswissenschaft. Zum Stand der „mündlichen Geschichte“ in Deutschland*. In: Obertreis, Julia (Hrsg.) (2012): *Oral History*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 73-95.
- Renner, Karl Nikolaus (2007): *Fernsehjournalismus: Entwurf einer Theorie des kommunikativen Handelns*. Stuttgart: UTB
- Roth, Wilhelm (1982): *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München und Luzern: Verlag C.J. Bucher
- Runge, Erika (Einmalige Sonderausgabe 2008): *Bottroper Protokolle*. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Schöberl, Joachim (1979): *Spiegelung als Gestaltungsprinzip. Zu Eberhard Fechners Film „Nachrede auf Klara Heydebreck“*. In: *Rundfunk und Fernsehen*. Jg. 27, Ausg. 1. Hamburg: Hans-Bredow-Institut für Rundfunk und Fernsehen, S. 116-135.
- Schulz, Kristina (2002): *Der lange Atem der Provokation. Die Frauenbewegung in der Bundesrepublik und in Frankreich 1968 – 1976*. Frankfurt/Main: Campus Verlag
- Steinmetz, Rüdiger (2002): *Kommunikative und ästhetische Charakteristika des gegenwärtigen Dokumentarfilms*. In: Leonhard, Joachim-Felix et al. (Hrsg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen, 3. Teilband*. Berlin: Gruyter, S. 1799-1811.
- Thamer, Hans-Ulrich (2003): *Sozialismus als Gegenmodell. Theoretische Radikalisierung und Ritualisierung einer Oppositionsbewegung*. In: Frese, Matthias; Paulus, Julia; Tepe, Karl (Hrsg.) (2005): *Demokratisierung und gesellschaftlicher Aufbruch. Die sechziger Jahre als Wendezeit der Bundesrepublik*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, S. 741-758.

- Vertov, Dziga (1923): *KINOKI – Umsturz*. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.) (2012): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, S. 67-77.
- Von Hodenberg, Christina (2006): *Konsens und Krise. Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1945-1973*. Göttingen: Wallstein Verlag
- Vorländer, Herwart (1990): *Mündliches Erfragen von Geschichte*. In: Ders. (Hrsg.): *Oral History: Mündlich erfragte Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 7-28.
- Wilbers, Dörthe (2001): „Montierte Erkenntnis“. *Überlegungen zur Relevanz der methoden Eberhard Fechners für den kulturwissenschaftlichen Film*. In: Ballhaus, Edmund (Hrsg.): *Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit*. Münster, Berlin: Waxmann, S. 275-289.
- Wilde, Gabriele (2009): *Der Geschlechtervertrag als Bestandteil moderner Staatlichkeit. Carole Patemanns Kritik an neuzeitlichen Vertragstheorien und ihre Aktualität*. In: Ludwig, Gundula; Sauer, Birgit; Wöhl Stefanie (Hrsg.): *Staat und Geschlecht. Grundlagen und aktuelle Herausforderungen feministischer Staatstheorie*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, S. 31-45.
- Wildenhahn, Klaus (1975): *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*. Frankfurt/Main: Kommunales Kino
- Wolfrum, Edgar (2003): *Das westdeutsche „Geschichtsbild“ entsteht. Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und neues bundesrepublikanisches Staatsbewusstsein*. In: Frese, Matthias; Paulus, Julia; Teppe, Karl (Hrsg.) (2005): *Demokratisierung und gesellschaftlicher Aufbruch. Die sechziger Jahre als Wendezeit der Bundesrepublik*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, S. 227-246.
- Zang, Gert (1985): *Die unaufhaltsame Annäherung an das Einzelne. Reflexionen über den theoretischen und praktischen Nutzen der Regional- und Alltagsgeschichte*. Konstanz: Eigenverlag des Arbeitskreises für Regionalgeschichte
- Zellmer, Elisabeth (2011): *Töchter der Revolte? Frauenbewegung und Feminismus der 1970er Jahre in München*. München: Oldenbourg Verlag
- Zimmermann, Peter (1994): *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*. In: Ludes, Peter et al. (Hrsg.): *Geschichte des*

Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd.3. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 213-324.

Internetquellen

Dutschke, Rudi (1967): *Gespräch mit Günter Gaus in der ARD-Sendung „Zu Protokoll“ vom 3.12.1967.* Online-Transkript: http://www.puwendt.de/files/Gaus%20-%20Dutschke%203_%20Dez_%201967.pdf [6. Januar 2015]

Kaiser, Michael (2001): *Filmische Geschichts-Chroniken im Neuen Deutschen Film: Die Heimat-Reihen von Edgar Reitz und ihre Bedeutung für das deutsche Fernsehen.* Osnabrück. Online-Dissertation: https://repositorium.ub.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-2004051012/2/E-Diss162_thesis.pdf [6. Januar 2015]

o. V. (1965): *Psychomontage. Menschen von Morgen.* In: Der Spiegel Nr. 47. 1965. S. 153. Online: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/46275019> [6. Januar 2015]

Für die Arbeit relevante Filme (Auswahl)

Aus wichtigem Anlass - BRD 1976. Regie: Eberhard Fechner

Človek s kinoaparatom (Der Mann mit der Kamera) - UdSSR 1929. Regie: Dziga Vertov

Cronique d'un été (Chronik eines Sommers) - F 1960. Regie: Jean Rouch

Der Polizeistaatsbesuch - BRD 1967. Regie: Roman Brodmann

Der Prozess - BRD 1984. Regie: Eberhard Fechner

Drifters - GB 1929. Regie: John Grierson

In der Fremde - BRD 1967. Regie: Klaus Wildenhahn

Nachrede auf Klara Heydebreck - BRD 1969. Regie: Eberhard Fechner

Primary - USA 1960. Regie: Robert Drew

Ruhestörung - BRD 1968. Regie: Hans Dieter Müller, Günther Hörmann

Selbstbedienung - BRD 1967. Regie: Eberhard Fechner

Warum ist Frau B. glücklich? - BRD 1968. Regie: Erika Runge

Wilhelmsburger Freitag - BRD 1964. Regie: Egon Monk

III Anhang

Daten zum Film³⁵³

Titel:	Nachrede auf Klara Heydebreck
Länge:	60 Min. (vorliegende Version 58 Min. 35 Sek.)
Produktion:	NDR
Buch/Regie:	Eberhard Fechner
Regie-Ass.:	Jannet Gefken-Fechner
Kamera:	Rudolf Körösi
Ton:	Dieter Schulz
Schnitt:	Brigitte Kirsche
Erstsendung:	29.11.1969, NDR III; und 17.9.1970, ARD
Auszeichnungen:	1970 Adolf-Grimme-Preis in Silber 1971 Goldene Kamera („Hör zu“) 1971 Kritikerpreis (Film), Verband der deutschen Kritiker e.V.

³⁵³ Daten aus: Nagel/Kirschner: a.a.O., S. 203

Nachrede auf Klara Heydebreck – Filmprotokoll

Legende: Detail, G = Groß, N = Nah, HN = Halbna, HN = Halbna, HT = Halbtotal, T = Totale

E-Nr.	Größe	Bild	On	Off
1	HN	Einsatzleiter in der Feuerwache	11 Uhr 40, hilflose Person, Lehrter Straße 68. FSW von Wache 41. Es fährt Brandobermeister Piper ATW. Verstanden.	
2	HT	Rettungswagen verlassen die Feuerwache		(Fechner): Ort: Eine Feuerwache in Berlin. Im Winter 1969.
3	HN	Frau hinter einem Fenster		Auf der Suche nach einem Menschen, den es nicht mehr gibt.
4	HT	Personen auf der Straße		(Unbekannter Mitarbeiter der Feuerwehr): Tablettenvergiftung haben wir oft. Ich möchte sagen, im Monat über zwanzig haben wir auf alle Fälle.
5	HT	Zwei ältere Damen auf dem Gehweg		Also die haben wir relativ hier. Und dann steigt's natürlich – Selbstmordfälle steigen natürlich an
6	HT	Alte Frau steigt mit Mühe in den Bus		vor Feiertagen, vor Ostern, vor Weihnachten, nicht, also dann schnell es sprungartig hoch, nicht. Also vor irgendeiner großen Feier,
7	HT	Alte Frau auf dem Gehweg		wo Familienfeste, wo's denen da würgt, nicht, sind wir alleine, also da kann man warten drauf. Das geht dann sprungartig nach oben.
8	HT	Leichenwagen fährt davon		(Fechner): In der Bundesrepublik sind des fast 13.000 im Jahr. Einen der in Berlin gemeldeten Fälle habe ich willkürlich herausgegriffen.
9	G	Passbild auf Personalausweis, Titel: Nachrede auf Klara Heydebreck Unterschrift		
		Passbild		
10	HT	Mietshaus Grünthaler Straße 59a		Das war Klara Heydebreck, geboren am 16. Juli 1896 in Berlin, evangelisch, ledig, ohne Kinder.
11	HT	Schild Ende des franz. Sektors S-Bahn-Damm		Wohnhaft in Berlin-Wedding, Grünthaler Straße 59a, kleiner Aufgang.
				Gegenüber dem Haus liegt die Grenze, die hier von dem S-Bahn-Damm gebildet wird. Die Straßenerführung hat man zugemauert.

	N	Schild Zum letzten Berliner		
12	HT	Alte Frau auf dem Gehweg		Klara Heydebreck wohnte sehr lange in diesem Hause – über 50 Jahre – genau seit dem 1. April 1913. Als sie einzog war sie 17 Jahre alt, als sie es verließ 72. Und doch wussten die Nachbarn nicht mehr über sie zu sagen als:
13	G	Kaufmann	Die kenn' ick ja gar nicht.	
14	HN	Frau des Kaufmanns hinter Theke, kopfschüttelnd	Nein	
15	G	Hausbewohnerin	Sie hat ja wie gesagt kaum mit jemand gesprochen.	
16	HN	Schreiner	Nee.	
17	N	Frau Heidler	Nee, auch nicht.	
18	G	Hausbewohnerin 2	Also im Haus selbst hat sie gar nicht Kontakt gehabt.	
19	N	Junger Nachbar	Sie wohnte sehr zurückgezogen.	
20	N	Frau Quick	Nein, nein.	
21	N	Hausbewohnerin 3	Nein, sie hatte alles selber gemacht.	
22	HN	Schreiner 2, schulterzuckend		
23	G	Fernsehmonteur	Nein, nein.	
24	HT Zoom HN	Mietshaus Grünthaler Straße 59a Balkon		(Fechner): Ihre Wohnung lag im vierten Stock: Ein Zimmer mit Küche, Inntoilette und Balkon. Dort lebte sie bis zum 10. März 1969. Was geschah an diesem Tage?
25	HN	Polizist der Revierwache	Der Herr Heydebreck, also der Neffe, hat die Fubizet angerufen, ja, weil er vermutet, dass ein Unglücksfall in der Wohnung eben vorgefallen ist, weil er die Tante eben lange nicht mehr gesehen hat.	
26	N	Türschild Heydebreck		(Neffe Ernst): Also eine Woche vorher hatte sie Nachbarnsleute hierher geschickt gehabt mit einem Zettel, wir möchten mal rüberkommen. Es ginge ihr nicht gut.
27	N	Neffe Ernst	Nun gingen wir dann rüber. Ja nun, war ich ein bisschen erschüttert über na, nach zehn Jahren, der Mensch wird nicht jünger, fahlblass im Gesicht und knapp Luft gekriegt	
28	G	Lotte (Frau des Neffen Ernst)		(Ernst): und
29	N	Ernst	na wie geht's und was machste und ja und so, und da wir sie nun mal alles so rausgezogen, was nun war, was sich nun abgespielt hat. Ich sage, weißt du was, es muss ja mit dir was	

			gesehen, du kannst hier so alleine nicht weitermachen. Sie wohnte vier Treppen, und sie hat ja schon in der Wohnung gejapst, und nu soll 'se da noch die Treppen laufen, also ausgeschlossen.	
30	Zoom G	Zwei Kriminal- beamte auf der Wache 1. Kriminalbeamter	(1. Kriminalbeamter): Der Neffe schildert die alte Dame als ziemlich einsiedlerisch, ein bisschen eigenbrötlerisch, und sie hatte auch mit der Familie keinen Kontakt gehabt. Und hat jetzt vor kurzem eine Nachbarin zu ihm geschickt. Sie fühlt sich krank. Dann ist er rumgegangen und hat gesagt: Was ist los. Der wohnt in der Nähe. Und da sagte sie, sie war beim Arzt.	
31	N	Ernst	Der Arzt hatte sie gar nicht untersucht den ersten Tag, der sagte: Frau, sie sind zuckerkrank. Weil sie ja immer sprach von Trinken, Trinken. Und da sagt er: Geh'n sie nach Hause, bringen sie den Urin dann und dann mit von Tag und Nacht, also abends und morgens den Urin, und dann kommen sie wieder her, dann untersuche ich sie. Und das hat sie gar nicht mehr geschafft.	
32	N	Arzt	Ich weiß nicht, wie die aussah, das weiß ich nicht. Da hab ich nur gefragt: Haben sie Kinder, sind sie verheiratet, rauchen sie, saufen sie, wie ich das so tue. Schreiben sie, lassen sie's, ja der Doktor sagt saufen, der sagt trinken, aber ich sage saufen, ich bin Rheinländer, ich sage saufen. War sie entsetzt, und da hab ich gemerkt, aha, so 'ne Jungfrau, da musst du achgeben, bei den andern können sie's ruhig sagen, aber bei Nichtverheirateten nicht, die den Ton des Mannes nicht kennen, da dürfen sie nicht sagen, nicht, die sind dann entsetzt. Also hat mal eine zu mir gesagt: Sieht man mir das nicht an? Ich hätte bald damals gesagt: Ja, sie sehen eigentlich versoffen aus. Ja, so geht das dann. Das war alles.	
33	N	1. Kriminalbeamter	Das war alles. Jetzt ist der Neffe zu ihr gegangen und sagte: Na, Tante, so alleine kannst du dich hier ja nicht rumquälen, dann muss ja der Arzt mal kommen. Und ist zu dem Arzt hingegangen ...	
34	N	Ernst	Und da hörte ich schon vom Sprechzimmer wie der Mann sagt: So alt war die Dame noch gar nicht, die kann ruhig hier herkommen. Und nun kam ich vom Sprechzimmer aus zu ihm hin. Ich sage: Entschuldigen sie bitte, wenn ich was dazu	

				sage, ich bin der Neffe. Ich komme direkt von meiner Tante jetzt. Die kann nicht mehr, gesundheitlich, sonst wäre ich nicht hier. Hier muss dringend etwas geschehen. Zumindestens ein ärztlicher Besuch ist dringend erforderlich.	
35	N	1. Kriminalbeamter		Da sollte die Frau von dem Neffen hingehen in die Wohnung, damit jemand da war zwischen zwei und vier. Kurz vor zwei war sie da, und da hat keiner mehr aufgemacht.	
36	N	Arzt		Am 10. 3. war ich da, falscher Aufgang. Ich wusste nicht, dass es zwei gab, und da hat sich noch mal einer gemeldet und hat mir gesagt ...	
37	N	Ernst		Na hören Sie mal, Sie können doch nicht einfach abfahren. Hier ist eine Frau in Lebensgefahr, die liegt hier, Sie können doch nicht einfach abfahren.	
38	G Zoom N	Junger Nachbar		Na ich wollte die schon auf'm Mittag holen, um eins, zehn vor eins hatte die Frau Heydebreck bei uns geklingelt, da nachgefragt und sie traute sich irgendwie nicht, und dann der Arzt, der sollte kommen nicht, zwischen 14 und 16 Uhr.	
39	N	Ernst		Jedenfalls kurz danach, nachdem dieses Gespräch beendet war, sagte ich dann zu dem jungen Mann da, wo wir telefonierten, ich sagte: Ja, nun muss ich sie bitten, doch die Feuerwehr anzurufen.	
40	G	Polizist der Revierwache		Und die prüfen dann, wie sie am besten in die Wohnung eindringen können. Ja, und die versuchen natürlich auch das mildeste Mittel erstmal, ja, nicht gleich die Tür einschlagen, sondern haben versucht, von der Nachbarwohnung über'n Balkon. Und da haben sie erstmal geprüft, ob's überhaupt geht, und denn hat sich dann einer angeseilt und ist rüber auf den Balkon. Und zum Glück war die Balkontür auf und ist eingedrungen und hat denn uns die Tür aufgemacht. Naja, und dann kommen wir rein und da haben wir die Frau im Sessel – lag sie vollbekleidet – ja, also angezogen. Jaja, im Sessel lag sie dann, praktisch so. Und hatte noch geatmet und dann wird natürlich auf dem schnellsten Wege mit einem UW von der Feuerwehr sofort ins Krankenhaus.	(Fechner): Ach, im Sessel?
41	G	Pförtner		Eine Frau Heydebreck an Tablettenvergiftung. Lag die bei euch?	
42	N	Krankenschwester		Das kann ich Ihnen nicht genau sagen. Ich meine, die Feuerwehr hat die Frau gebracht und sie hat sie hier	

43	G <i>Schwenk</i> N	Pförtner	abgeladen. ... ach, die ist schon tot hergekommen – ach so, die lag im Feuerwehrraum. Aha, aber bei euch hinten, auf der Zwo. Ja, na is gut, Dankeschön. Also die – auf der Station Zwo.	
44	HN	2. Kriminalbeamter	Ich habe mir die Leiche im Krankenhaus angesehen und habe den Abschiedsbrief mit den amtlichen Unterlagen verglichen. Und aufgrund des Abschiedsbriefes – wir haben doch die Meldeunterlagen beim Revier, Personalausweis usw., dann sieht man natürlich schon, ob die Handschrift identisch ist des Abschiedsbriefes mit den amtlichen Unterlagen von der Meldestelle. Zweitbericht muss das erste K. Haben.	(3. Kriminalbeamter): Wo ist denn der Zweitbericht geblieben? Wer hat denn den?
45	HN <i>Zoom</i> N	3. Kriminalbeamter	Mal sehen, was wir hier haben. Herr Ernst Heydebreck, in Berlin, Grünthaler Straße 59, dass er am heutigen Tage mit seiner Tante, Frau Klara Heydebreck, Grünthaler Straße 59, kleiner Eingang wohnhaft, verabredet war. Da sie auf mehrmaliges Klopfen und Klingeln und Klopfen an ihrer Wohnungstür nicht geöffnet hatte, vermutete Herr Heydebreck einen Unfall. Das ist der Neffe. Die Feuerwehr stieg über den Balkon in die Wohnung ein und öffnete diese.	
46	N	Ernst	Also wir sollten noch nicht rein. Da musste die Polizei zuerst mal alles sortieren, was da sich nun abspielte. Und dann kam ein Polizist raus und sagte: „Ist hier ein Ernst Heydebreck bei?“ Ich sage, ja, der bin ich. Ja, an sie ist hier ein Umschlag geschrieben, direkt, und machen sie am besten gleich mal auf, ob da was drin ist, dass wir was erfahren können, warum, wieso und was.	
47	N	3. Kriminalbeamter	Ein Abschiedsbrief wurde auf dem Tisch vorgefunden und liegt dem Vorgang bei.	
48	N <i>Schwenk</i> N	Ernst Abschiedsbrief	Berlin, den 10.03. – war der Montag. Lieber Ernst, verzeih mir bitte, dass ich dir so viele Unannehmlichkeiten bereite. Würdest du bitte noch einmal zum Postscheckamt fahren und die Geldangelegenheit regeln? Fragezeichen. Vorausgesetzt natürlich, dass mir der Abschied von dieser Welt geglückt ist. In meinem Geldtäschchen liegt das restliche Geld. Davon müssen aber noch die Bewag und Gasag bezahlt werden.	
49	G	3. Kriminalbeamter	Man kann also nicht allzu viel Geld zurückverlangen. Aus meinem Nachlass kannst du dich schadlos halten. Den Brief an W. Rasener – ich weiß nicht, wer das ist – stecke bitte in	(1. Kriminalbeamter): Rasener, das ist die Schwester.

50	N	Ernst	den Briefkasten. Ich selbst weiß nicht, was unten in meinem Hausbriefkasten liegt. Bin todunglücklich. Vergebt mir alle und seid gedankt. Tante Kläre.
51	G	3. Kriminalbeamter	In der Küche wurden zwei leere Tablettenschachteln vorgefunden, Marke
52	N	Tablettenschachteln	(3. Kriminalbeamter): Betadorm. Durch die Feuerweh wurde Frau Heydebreck dem jüdischen Krankenhaus zugeführt, wo sie verbleibt. Lebensgefahr
53	N	3. Kriminalbeamter	besteht. Die Wohnung wurde vom Unterzeichneten ordnungsgemäß verschlossen, gesichert, die Wohnungsschlüssel wurden an die diensthabende Schwester übergeben. Frau Heydebreck befindet sich auf Station Zwo.
54	N	Klara im Sarg, der Deckel wird geschlossen und der Sarg nach draußen getragen	
55	HT	Leichenwagen	(Angestellter des Beerdigungsinstituts): Jetzt holen wir sie aus'm jüdischen Krankenhaus ab.
56	T	Krematorium	Mit 'nem Leichenwagen. Dann kommt sie ins Krematorium Gerichtsstraße. Und dort bleibt sie stehen,
57	HT	Leichenwagen fährt in das Krematorium Schornstein	bis sie dran ist, bis nun Platz ist usw., dass sie verbrannt werden kann.
58	Amerik. <i>Schwenk</i> HT	Sarg wird aus dem Leichenwagen getragen	(Fechner): War Klara Heydebreck religiös? (Ernst): Sie war in der Kirche drin, sie ist 1931 wieder eingetreten, also muss sie da irgendwie bewusst Wert drauf gelegt haben. Aber trotzdem, sie hat auf ihrer Lebensversicherung, da hat sie so einen kleinen Zettel aufgeklebt, dass sie die Feuerbestattung wünscht. (Fechner): So bleibt die Frage: Warum hat Klara Heydebreck Tabletten genommen? Warum? Vielleicht gibt ihr Leben darüber Aufschluss.
59	N	Ernst	1896 ist sie geboren, in Berlin geboren, ja. Die Großeltern sind beide zugezogen. Großvater
60	N	Bild Otto Heydebreck	(Ernst): aus Pommern und Großmutter aus dem
61	N	Bild Anna Heydebreck	Nürnberger Raum, süddeutschem Raum.
62	N	Ernst	Haben beide in Berlin geheiratet. Aus dieser Ehe sind sieben Kinder hervorgegangen. Die sind nun,

63	HN Zoom N	Foto Ältester Sohn		der Älteste ist 1880 geboren.
64	N	Foto Zweitältester Sohn		Mein Vater war der Zweitälteste ...
65	N	Foto Schwester Lotte		(Fechner): Das ist Lotte, die älteste Schwester und Hermann, der jüngste Bruder, beide nicht mehr am Leben.
66	N	Foto Bruder Hermann		(Ernst): Das sind die drei jüngsten Schwestern. Das ist die Grete, die ist in den zwanziger Jahren verstorben.
67	Amerik. N	Foto Schwestern Grete		Das ist die, die Tante Käte, die jetzt noch in Westdeutschland lebt. (Fechner): In einem kleinen Ort in der Nähe von Hamburg, mit dem letzten ihrer drei Söhne.
69	N Zoom N	Foto Schwester Käte		Sie ist 1894 geboren, also zwei Jahre älter als ihre Schwester Klara, und seit vielen Jahren Witwe.
70	N	Schwester Käte		(Ernst): Und hier, diese Klara Heydebreck, das war die Jüngste.
71	N	Foto Klara 1910		
72	N	Ernst	Und daher, weil sie die Jüngste war, das weiß ich nun wieder aus Erzählungen väterlicherseits, war sie zu Hause das Nesthäkchen gewesen, wurde verwöhnt, verhätschelt, ich möchte sagen: verzogen.	
73	N	Schwester Käte	Sie war ein richtiger Sonderling als Kind schon. Nicht, dass sie so zurück – sie war eben anders wie wir.	
74	N	Ernst	Großvater, der hat noch dieses „von“ vor dem Namen getragen und dieses wurde verkauft.	
75	N	Foto Otto Heydebreck		(Ernst): Ja, das konnte man damals machen zu Kaisers Zeiten
76	N	Ernst	und man hat dafür Geld gekriegt. Und nun konnten die Kinder, also auch mein Großvater, der hat da nun was von gehabt, und hat sich hier ein Haus kaufen können.	
77	HT	Foto Mietshaus		(Ernst): Ein Mietshaus, hier in der Prinzenallee, steht heute noch. (Käte): Ja, Prinzenallee 70 war das. (Ernst): Soll ein eigenwilliger Mensch gewesen sein, Det hab ich gehört.
78	G	Käte	Wir wurden so knapp gehalten. Mein Vater hatte ja eigentlich Geld. Der hatte 'n Haus gehabt, war Kapitalist. Aber er wusste ja nicht, wie lange das geht und wie lange, man musste ja auch das Geld einteilen.	

79	G	Käte	Und da er aber auch schon alt war, mein Vater war ziemlich alt im Verhältnis zu meiner Mutter, er war 17 Jahre älter wie meine Mutter ...	
80	N	Ernst	Und dann ist die Ehe der Großeltern auseinandergegangen. Wann das war, weiß ich gar nicht zu sagen, aber es muss etwa auch so um 1900 gewesen sein. Ich selbst hab' Großvater nicht mehr kennengelernt. Das sind alles nur so die Erinnerungen, Erzählungen der Altvorderen. Da sind wir zu der Mutter gezogen.	
81	N	Käte		(Käte): Das war eine ruhige, stille Frau. Auch zurückgezogen.
82	N	Foto Anna Heydebreck		(Fechner): Also war Klara im Wesen ihrer Mutter sehr ähnlich?
83	N	Foto Klara 1910		
84	N	Käte	Aber sie hat in der Schule, war sie sehr gut,	
85	G	Käte	da hat sie sich sehr wohlgefühlt.	
86	N	Zeugnis		(Fechner): In den acht Schuljahren – von 1903 bis 1910 – hat Klara Heydebreck kein schlechtes Zeugnis nach Hause gebracht. Ihr Fleiß war sehr groß, ihre Leistungen überdurchschnittlich, sie war eine Musterschülerin.
87	N	Zweites Zeugnis		
88	N	Erhielt 3 Lobe		
88	N	Käte	Aber als Kind kann ich mich nicht besinnen, dass sie eine Freundin hatte.	
89	N	Ernst	1907 ist Großvater verstorben.	
90	N	Käte	Die Eltern lebten getrennt, waren geschieden.	
91	N	Ernst	Also da waren die Kinder noch bei der Mutter, die blieben alle bei der Mutter und ...	
92	G	Käte	Aber wir hatten auch jeder nachher noch soundso viel nach seinem Tode gekriegt. Die Mutter die Hälfte, und wir Kinder die Hälfte.	
93	N	Testament Otto Heydebreck		(Fechner): Es ist mein freier Wille, heute mein Testament zum gerichtlichen Protokoll zu erklären und bestimme ich, als meinen letzten Willen folgendes. Zu meinen Erben setze ich ein: a) meine geschiedene Ehefrau Anna Heydebreck, geborene Förster, zu Berlin, Wriezener Straße 36, zur Hälfte meines Nachlasses; b) meine aus der Ehe mit derselben hervorgegangen sieben Kinder zur anderen Hälfte meines Nachlasses. Weiteres habe ich nicht zu bestimmen. Gezeichnet Otto Heydebreck.
94	N	Unterer Teil des Testaments		Ausgefertigt mit Amtssiegel, Berlin, den 7. Oktober 1907, Gerichtsschreiber des Königlichen Amtsgerichts Berlin-Wedding,

95	N	Ernst	Und er hat da nun jedem Kind nur so'n bisschen, und da ist dann das, was von dem Haus übriggeblieben ist, also es ist da aufgefressen worden, wie man so schön sagt, ja.	Abteilung 11.
96	N	Käte	Na, und die Mutter hatte ja nun keine Rente, nun, keinen Verdienst.	
97	G	Käte	Jeder musste ja Kostgeld denn abgeben, und davon haben wir gelebt.	
98	N	Konfirmationsschein		(Fechner): Und die Religion? War Klara Heydebrecks Konfirmation nur ein formaler Akt oder mehr?
99	G	Käte	Ja, wir sind beide gern in die Kirche gegangen. Zu Ostern sind wir immer, zum Karfreitag sind wir immer dahin gefahren, zum Dom, nicht?	
100	N	Poesiealbum Zoom Detail		(Fechner): Am 24. September 1910 schrieb der Schulrektor in Klaras Poesiealbum: Herz, tu dich auf, dass die Sonne drein scheint. Und hast du auch oft geklagt und geweint, fass wiederum Mut, du jungfrisches Blut. Herz, tu dich auf, denn die Sonn meint's gut. Wienecke, Rektor.
101	Detail	Zeugnis Unterschrift Rektor		
102	G	Käte	Sie hat überhaupt alles immer so, so Leute, die nicht so, die eben ein bisschen was Besseres waren, da war sie dafür zu haben.	
103	N	Foto Klara 1910		(Fechner): Im Herbst 1910 wurde Klara aus der Gemeindeschule ins
104	N	Schulentlassungs- Zeugnis		Leben entlassen, wie man damals so sagte. Wieder mit einem vorbildlichen Zeugnis. Was tat sie dann? Hatte sie irgendeine spezielle Ausbildung oder Lehre?
105	G	Käte	Na, richtige Lehrzeit früher gab es so eigentlich nicht, dass man musste zur Berufsschule. Das ist ja eigentlich jetzt erst, oder Fortbildungsschule. Das hat sie nicht. Aber sie hat da in der Firma gelernt, kann man sagen.	
106	N	Zeugnis Kirchstein & Michaelis		(Fechner): Fräulein Heydebreck war bei uns vom 1. Mai 1911 bis zum heutigen Tage als Lehrling im Kontor und in der Expedition mit schriftlichen Arbeiten beschäftigt. 31. August 1912.
107	G	Ernst	Sie hat, kaufmännische Angestellte war 'se und hat eigentlich immer Arbeit gehabt.	
108	N	Zeugnis Firchow		(Fechner): Bei Firchow war sie zwei Jahre als Werkstattschreiberin für 82 Mark

109	Detail	Adresse Firchow		brutto im Monat
110	HT	Foto Mietshaus Grünthaler Straße		Ein Jahr davor waren ihre Mutter und sie in die Grünthaler Straße gezogen.
111	N	Mietbuch		Die Miete betrug erst 25,
112	N	Mietbuch		dann 28 Mark. Hat Klara gerne gearbeitet?
113	G	Käte	Sie hat es eben so hingekommen, wie es so ...	(Neffe Wolfgang): Wie 'n notwendiges Übel, nicht.
114	HT Zoom HN	Foto Belegschaft Firchow Klara		(Ernst): Sie hatte eigentlich immer ihr Einkommen und damit Auskommen. Also pekuniäre Not hatte sie nicht.
115	N	Zeugnis Optische Anstalt C.P.Goertz		(Fechner): Die nächsten Jahre war sie in verschiedenen Firmen als Lohnbuchhalterin tätig.
116	N	Arbeitsvertrag Maschinenfabrik Prometheus		Ihr Gehalt verbesserte sich rasch auf
117	N	Arbeitsvertrag Prometheus		400 Mark im Monat. Wie kam es dazu?
118	G	Käte	Dabei hat sie auch selbst das Schreibmaschinenschreiben angenommen .	
119	N	Lehrbuch der vereinfachten deutschen Stenographie		(Käte): Und die Kuzschrift. Sie hat eben gerne gelernt
120	N	Übungsblätter		und es fiel ihr leicht.
121	N <i>Schwenk</i> N	Zeugnis Sprach-, Schreib- und Handelsschule Richard Liesk		(Fechner): Hierdurch bescheinige ich, dass Fräulein Heydebreck in meinem Institut Unterricht in Stenografie und Maschinenschreiben mit gutem Erfolg genommen hat. Außerdem ...
122	G	Käte	Wir gingen zur Hochschule, damals haben wir einen Vortrag belegt und – da ist sie gerne hingegangen zur Hochschule.	
123	N	Arbeitsvertrag Vöcklinghaus & Birkenbusch Knopf und Metall- warenfabrik Gehalt 850 Mark		(Fechner): Bald nach dem Kriege begann eine Teuerungswelle, die zu Lohnsteigerungen führte.
124	N	Vertrag Dr. Georg Seibt, Fabrik für elektrische und		Die Inflation begann. Innerhalb von drei Jahren stieg ihr Gehalt von 850 Mark über 7500

			mechanische Apparate 3080,50 Mark			
125	<i>Zoom</i> Detail N		Kopfteil des Vertrags 6758 Mark			bis in die Millionen und Billionen Mark. 1923, sie war jetzt 27 Jahre alt
126	<i>Zoom</i> Detail N		Arbeitsvertrag AEG			wechselte sie zur AEG über. 10 Jahre wird sie dort als kaufmännische Beamtin arbeiten. Anfangsgehalt: 4200 Mark. Wieviel sie auf dem Höhepunkt der
127	Detail N		Verdienst AEG			Inflation verdiente ist nicht mehr festzustellen – doch die Preise kletterten ja mit, wie man aus ihrem Mietbuch erkennt.
128	N <i>Schwenk</i> N		Mietbuch			Von 40 Mark im August 1922 auf 2 Billionen 240 Milliarden Mark im Dezember 23. Einen Monat später kostete die Wohnung nur noch
129	N <i>Schwenk</i> N		Mietbuch			20 Mark Miete und Klara Heydebrecks Gehalt war auf 150 Mark zusammengeschrumpft.
130	N		Mietbuch			
131	G		Käte			Ja, nun waren wir immer beide zusammen. Und dadurch, dass ich mich verheiratet hab, nun war sie allein, und – nun musste sie sich ja daran gewöhnen, und – dahat sie sich ihren Weg gesucht, allein.
132	N		Ernst			Einer nach dem anderen verschwand aus dem Haushalt bis eben die Kläre als letzte über blieb.
133	N		Käte			Und sie hat ja dann auch für meine Mutter gesorgt und getan ...
134	N		Ernst			Ob das nun entscheidend war für ihren weiteren Lebenslauf, das weiß ich nicht zu beantworten. Jedenfalls,
135	N		Foto Klara um 1918			(Ernst): Tante Kläre habe ich nie mit einem Herrn, oder dass sich irgendein
136	N		Ernst			Herr mal um sie bemüht hätte oder bei ihr Erfolg gehabt hätte - bemüht mag sein, aber dass er Erfolg hatte - nichts, gar nichts. Also ich möchte nicht sagen, dass sie aufgezogen wurde von ihren Geschwistern, aber die Worte fielen oft, und wir haben ja als Kind oft mitgekriegt, dass ihre Brüder, ob der älteste oder der jüngste usw. - Mensch, schaff' dir 'nen Kerl an und heirate, du kannst doch nicht ewig alleine bleiben, wirst ja schrullig usw. Na, jedenfalls, es blieb bis zum – bis jetzt eben, bis zum Lebensende dabei. Sie hat sich

137	G	Käte	nicht entschließen können, zu heiraten. Sie hatte ganz kurz mal eine Bekanntheit, das hatte sie dann fallenlassen, das hat ihr nicht behagt. Aber sie sah nett aus, in ihrer
138	Amerik.	Foto Klara 1924	(Käte): Jugend sah sie gut aus. Ich sage das nicht gerne als Schwester,
139	G	Käte	aber in ihrer Jugend sah sie ganz gut aus.
140	N	Ernst	Sie war aufgeschlossen für alles Hohe und Schöne – sei es Bücher, sei es die Musik, sei es sonst irgendwelche Vorträge. Sie hat sich Kirchenchören angeschlossen, großen Chören, wo sie mitgemacht hatte und alles. Das war ihr Lebensinhalt.
141	HT	Foto Chor	(Fechner): Eine noch lebende Freundin Klaras schreibt aus Ost-Berlin: „Gern denke ich
142	N	Briefumschlag	zurück an die Zeit, wo ich Kläre im Berliner Volkschor kennenlernte.
143	N	Partitur Verdi: Requiem	In den Übungsstunden saß sie im II. Alt und ich im II. Sopran.
144	N	Übungsblätter	Wir verstanden uns gut und sangen auf dem Nachhauseweg zweistimmig, was wir gelernt hatten.
145	T	Foto Berliner Volkschor	Natürlich gedämpft. Wir liebten beide die klassische Musik über alles. Auch brachte sich Kläre selbst das Gitarrenspiel bei und
146	N	Klara im Volkschor	erlernte den Gebrauch der Konzertsäule.“
147	G	Käte	Ja, Ella Thiele war ihre Freundin. Also im Gesangsverein, im Chor, war Ella Thiele ihre Freundin.
148	G	Ernst	Die Bekanntschaften, die – sie ist aus dem Haus gegangen und hatte ihre Unterhaltung, ihre Zerstreuung und ihre Erbauung gesucht.
149	N	Foto Klara um 1924	(Ernst): Ganz allein, und das ihr Leben lang. (Käte): Sie ging dann so dahin, wo sie wollte.
150	N	Programmheft Don Giovanni	Hat Konzertsäle besucht, Konzerte ...
151	N	Ernst	Galerien besucht, Museen usw., das war ihr Leben gewesen. Und – muss ihr genügt haben, sie hat nichts anderes gesucht.
152	N	Klaras Zeichnungen und Malereien	(Fechner): „Kläre war künstlerisch begabt. So gut wie sie zeichnete und malte ich nicht. Und alles nahm sie gründlich und genau“, schreibt ihre Freundin Ella Thiele. Tatsächlich fanden sich in dem bescheidenen Nachlass Stapel von Zeichnungen, Porträtversuchen, Stillleben und Landschaften in Kohle, Bleistift und Tusche.

153	N	Buch Unterrichtskursus im Malen und Zeichnen			Ebenso Studien über die Farbenlehre,
154	N	Buch Der Beruf des praktischen Künstlers			Anleitungskurse, Malhefte
155	N	Kunstschriftarten			und Kunstschriftarten vieler Jahrgänge. Ella Thiele berichtet:
156	Nah Zoom G	Büste des Dirigenten			„Einmal, als ich sie besuchte, hielt sie mir eine kleine Büste entgegen mit den Worten ‚Wer ist das?‘ Nun, es war unser Dirigent. Klar und deutlich erkennbar hatte sie die feinen Gesichtszüge geknetet.“
157	N	Käte		Sie kam dann immer zu uns und hatte, die Kinder haben sich gefreut.	
158	G	Neffe Wolfgang		Sie war ja meine Patentante, nicht ...	
159	N Zoom HN	Käte		Einmal hat sie so einen ganz großen Osterhasen hingestellt aus Pappe, vor die Tür. Sie hat sich nicht sehen lassen. Und die Kinder, die haben gejubelt, der Osterhase, nicht? So'n ganz großen aus Pappe – ist sie weggelaufen. Naja, sie hat eben immer gerne gegeben, das kann man immer wieder sagen. Sie hat gern überrascht.	
160	G	Neffe Wolfgang		Tante Kläre kommt. Dieses Klopfzeichen immer, das bestimmte, wie war das noch? (Klopfen) Nicht? Und dann wussten wir genau, Tante Kläre ist da. Und dann wurde die Tür aufgemacht und dann war ja was los.	
161	HN Zoom N	Foto Silvester- gesellschaft			(Fechner): Silvester 1930. Klara Heydebreck verdient 220 Mark im Monat. Nach Abzug der Soziallasten bleiben ihr 4, 90 Mark pro Tag für sich und ihre Mutter.
162	N	Ernst		Nun, die Großmutter verstarb 1931.	
163	N	Käte		Nun war sie dann immer allein, die Kläre. Und zuerst wollte sie ja nicht rüber. Da schlief sie bei meinem Bruder drüben in der Wohnung.	
164	Schwenk HT	Blick von Klaras Balkon auf das gegenüberliegende Haus			(Käte): Ja, das ist so'n komisches Gefühl, wenn einer gestorben ist in der Wohnung, nicht? Da war ihr dann ein bisschen komisch,
165	N	Käte		und dann hat sie sich dran gewöhnt.	
166	G	Foto Klara um 1931			(Ernst): Da war sie ja auch schon 35 Jahre alt.

167	N	Käte	Nun war sie dann immer selbständig, musste kochen und alles machen.	
168	HN <i>Schwenk</i> HN	Herd Küchentisch		(Käte): Aber, da hat sie sich nicht viel draus gemacht, also Hauswirtschaft und Kochen und das lag ihr wohl nicht.
169	N	Gewürzregal		(Wolfgang): Auch die letzte Zeit,
170	N <i>Schwenk</i> N	Kuchenplatte Haushaltswaage		wie sie immer erzählte, ein bisschen Haferflocken und so, kein normales Mittagessen oder irgendetwas. Das, das lag ihr einfach nicht.
171	N	Käte	Seit die Mutter tot war, war sie ganz allein, da war sie dann anders, ist sie anders geworden.	
172	N	Stempelkarte		(Fechner): Im April 31 wurde sie wegen Arbeitseinschränkungen bei der AEG entlassen und blieb für zweieinhalb Jahre arbeitslos. 8,40 Mark Stempelgeld pro Woche, davon 4,50 Mark Miete. So blieben ihr pro Tag noch 57 Pfennige zum Leben. Die Nachbarn erinnern sich:
173	G	Foto Klara 1944		
174	N	Schreiner	Am 29. Sind wir jetzt 50 Jahre drin, und ich bin hier im Haus geboren worden.	
175	N	Frau Heidler	Na, wir wohnen ja schon über 30 Jahre hier.	
176	N	Frau Quick	Ich bin hier geboren, also, nun kann ich jetzt nicht, die ersten Jahre, kann ich's ja nicht sagen.	
177	N	Frau Heidler	Das war so'n eigenartiger Mensch. Wir haben immer gesagt, das ist eben, weil sie allein ist, nicht, weil sie niemanden hat, daher wird sie wohl so eigenartig sein.	
178	G	Schreiner	Dat war früher auch schon so 'ne sonderbare Jungfer, nicht?	
179	G	Käte	Sie hatte ihre eigenen Ansichten gehabt, und die hat sie vertreten. Und wenn die anderen auch anderer Meinung waren, aber sie blieb bei ihrer Meinung.	
180	HN	Hausbewohnerin	Das war ein Einzelgänger wie man so sagt.	
181	N <i>Zoom</i> G	Schreiner	Soweit ick weiß, hat sie sich mit keinem abgegeben, oder – hier zusammen harmoniert oder irgend etwas, nicht.	
182	N	Frau Heidler	Kaum, dass wir uns begrüßt haben und, sie hat sich auch gar nicht aufgehalten, wenn man sie angesprochen hat.	
183	N	Herr Heidler	Ja damals, zu Hitlers Zeiten diese Wohlfahrtsgeschichte.	
184	N	Schreiner	Damals war sie wohl in der – naja, wat gab es da – NS-Frauenshaft.	
185	N	Herr Heidler	Da hat sie mitgeholfen, da ist sie – naja, als Sammlerin, nicht	

186	N	Foto Klara 1937	wahr, wir haben damals gesammelt ... Winterhilfswerk, nicht war, so ...	(Frau Heidler): Winterhilfswerk, also Sammeln und so ... (Frau Heidler): Und da ist sie ja zu jedem Mieter gegangen. Und trotzdem
187	N	Frau Heidler	weiß kein Mensch, also irgendwie, dass man mal so wie von 'ner Nachbarin mal 'n bisschen näher was weiß – wissen wir doch alle nicht. Also fleißig war sie immer, nicht? Bis zum Kriege hat sie immer in Arbeit gestanden.	
188	G	Hausbewohnerin 4		
189	G	Ernst		
190	N	Bescheinigung Hasse & Wrede		(Fechner): 11 Jahre in einer Maschinenfabrik als Lohnbuchhalterin. Im Anfang für 182 Mark im Monat.
191	N	Frau Quick	Ging arbeiten früher, nicht? Ging arbeiten und ...	
192	N	Frau Heidler	Sie hat sich ihren Kreis ausgesucht da, nicht – und so im Hause wüsst' ich überhaupt nicht, dass sie mit irgend jemand hier Kontakt gehabt hätte.	
193	HT	Foto Klara im Grunewald 1934		(Fechner): Was blieb ihr, außer der Arbeit? Der Balkon und der Grunewald. Die Fotos einer Spreewaldfahrt hat sie aufbewahrt. Einmal 1926 war sie mit dem Arbeitervolkschor in Wien, ein Urlaub im Harz und zwei Wochen in den Alpen. Aber immer allein.
194	HT	Foto Klara im Boot		
195	HT Zoom HN	Foto Klara im Boot 2		
196	Amerik.	Foto Klara im Harz		
197	HT	Klara in den Alpen		
198	HN <i>Schwenk</i> HN <i>Schwenk</i> HN <i>Schwenk</i> HN <i>Schwenk</i> HN	Wohnzimmertisch Chaiselongue Bett Bild Jesus Sekretär		(Frau von Heinz): Wir sind doch eigentlich 'ne Familie, die die Verwandtschaft pflegt, möcht' ich sagen. Wir, die Verwandten kommen doch alle zusammen. Sie ist doch nie dabei gewesen. Sie hat sich von uns vollkommen losgesagt. Wir kommen doch zu den Feiern immer zusammen, zu den Geburtstagsfeiern. Sie war eben nie dabei. (Ernst): Ja, also zurückgezogen hat sie sich zeitlebens. Zeitlebens zurückgezogen und ist dann ihren – ihren Ambitionen hier irgendwie nachgegangen. Jedenfalls, die Freunde sind aber dann nicht hier in die Wohnung gekommen.
199	HN	Ernst	Wenn, wenn's der Fall ist.	
200	N	Fotos (Autogrammkarten) Franz Schittel		(Fechner): Einen muss es gegeben haben: Franz Schittel, Universalartist. Hier als kunstschießender Trapper und hier als Schnellmaler, als Klaviervirtuose und als Harlekin. Franz Schittel. Varietékünstler.
201	N	Brief von Franz		Im März '39 schreibt er: „Mein liebes Fräulein Heydebreck. Recht

202	Detail	Schittel Signatur auf dem Brief		herzlichen Dank für das liebe Geburtstags-Gedenken. Ein kleines Gedicht von mir möge Ihnen Freude und Dank für Ihr
203	Detail	Titel des Gedichts		Gedenken sein:
204	N	Gedicht		Fliehe, fliehe, auf deiner Seele Schwingen. Frühling mit allen Liedern, lass erwidern seine Lust – deine Brust. Streicheln dich die Winde wird heilen dir gelinde jeder Schmerz – deinem Herz.
205	N	Gedicht		Bis im letzten Hügel unsre Seele flieht hinaus
206	N	Foto Franz Schittel als Maler		ruh'n des Lebens
207	HN	Foto Franz Schittel als Harlekin		Flügel, kalt das
208	N	Foto Franz Schittel als Cowboy		Herz im
209	Detail <i>Schwenk</i> N	Foto Franz Schittel als Pianist		ewig letzten Haus. Franz Schittel.“
210	G	Ehefrau von Heinz	Ja mit diesen Typ da muss sie irgendwie 'ne Schwäche gehabt haben, ich weiß ja nicht ... Ja, eben nicht? War ja nicht so dass es eben Zusammengehörigkeit war. Ja, 'ne hübsche Frau war sie, nicht? Sie sah doch sehr ansprechend aus.	(Ernst): Hab' ich heute erst gewusst. (Fechner): Ja, aber das blieb sehr platonisch ... Aber wenn man sie auf den Bildern sieht als junges Mädchen, sah sie ja sehr gut aus.
211	N	Foto Klara auf dem Balkon um 1934		(Unbekannt): Ja, wie lang kenn ich 'se. 20 Jahre.
212	HN	Foto Klara auf dem Balkon 2 um 1934		(Ernst): Ja, eigentlich sah sie ja so aus, dass sie jederzeit müsste
213	N	Foto Klara am Fenster um 1934		n' Mann gekriegt haben.
214	G	Lotte schulterzuckend		
215	N	Ernst	Wir haben nie mitgekriegt, dass sie jemanden hat, bis auf diese Schwester, die jetzt noch lebt. Mit der ist sie nach Möglichkeit so oft wie möglich zusammengekommen. Aber da die ja nun in – in den 30er Jahren nach Westdeutschland gezogen war, also war das ja auch immer sehr selten gewesen, dass die zusammen waren.	

216	G	Käte			(Wolfgang): Ich kann mir kein Weihnachtsfest vorstellen, wo sie
217	N	Wolfgang		nicht bei uns war. Ja? Immer, nicht?	
218	HT	Foto Klara im Betrieb			(Fechner): Und immer noch hatte sie nicht mehr als 4 Mark am Tag zum Leben.
219	G	Ernst		Und nun kamen dann die Kriegsjahre, die schlimmen Nachkriegsjahre, und sie ist ein Mensch, sehr, sehr zart besaitet gewesen. Und wenn man der einmal grob gekommen wäre, dann wäre sie ins Mauselloch gekrochen, also da konnte sie sich schlecht behaupten, und da muss sie wohl den richtigen Knacks vom Lebensmut überhaupt weggekriegt haben.	
220	N	Frau Heidler		Naja, natürlich war sie unten, aber wie gesagt, nicht so, dass man sagen könnte, wir haben zusammen gegessen und haben uns unterhalten oder so. Dat hat man gar nicht empfunden, dass sie dabei war.	(Fechner): Und im Luftschutzkeller – waren sie da mit ihr zusammen?
221	Detail <i>Schwenk</i> N	Herr Heidler		Na, ich war ja nicht hier – nicht, waren ja nicht ... Ich war alleine hier. Wir mussten alle in den Keller. Die Russen sind von drüben eingedrungen, und dann kamen die Panzer und mit 7, 8 Panzer drüben. Dann kam	(Fechner): Wie war denn das Kriegsende hier eigentlich in der Gegend? War das sehr schlimm?
222	Detail <i>Schwenk</i> HN	Hände Herr Heidler		beschlagnahm hinten. Nu hieß es, im ganzen Hause, die Mieter müssen raus, ja, müssen nach Pankow – hier war noch Beschuss gewesen, müssen nach Pankow zu. Gleich wie wohin, jedenfalls müssen sie hier räumen das Haus.	(Herr Heidler): später – 3, 4 Stunden später kam ein Offizier mit 'ner Mannschaft und haben sich so langsam schon hier angesiedelt, hier im Hause, mit Pferden und allen usw. Und haben die Werkstatt
223	N	Frau Heidler		ausgewandert, keiner wusste mehr wohin, nicht? Einer da langgegangen, hat Obdach, nicht? Jeder suchte natürlich eine Unterkunft.	(Herr Heidler): Und natürlich sind die ganzen Mieter nun
224	G <i>Zoom</i> N	Käte		Die Wohnung war zerstört, die war so zerstört, da musste sie dann – also mein Bruder, der älteste Bruder, der wohnte genau vis-a-vis, und da haben die Leute noch mitgeholfen, da alles zurechtzumachen. Da war ja so viel durch die Brandbomben – sie hatte ein ganz großes Loch da in der Decke. Und da wurde – sie hat sich so viel selbst geholfen, hat auch ihre Möbel selbst gestrichen, früher, und hat sich	

225	N <i>Zoom</i> Detail	Stempelkarte	alles selbst gemacht nach dem Kriege so – so zurechtgeflickt.	(Fechner): In den Kriegsjahren gelang es ihr zum ersten Mal von ihrem kleinen Gehalt 700 Mark zu sparen. Jetzt wo das Geld nichts mehr wert war. Diese 700 Mark wurden später abgewertet: Auf 11.65 Mark. Warum aber war sie nach dem Kriegsende gezwungen, ihren Beruf aufzugeben?
226	G	Stempel Neue Währung Lotte	Das war 1945, da war sie alt, 49 Jahre, nicht? Und hier die Firma Hasse & Wrede, die war damals nicht mehr nach dem Krieg. Naja, und wer nimmt' n 'ne Angestellte im Büro mit 49 Jahren? Das ist ja 'n Unding.	
227	HT <i>Schwenk</i> HN <i>Zoom</i> HN	Straße Eingang GEMO Innenhof		(Ernst): Hiermit bescheinigen wir, dass Fräulein Klara Heydebreck in der Zeit vom 15.10.1945 bis 13.06.1946 bei uns als Maschinenarbeiterin tätig war. Fräulein Heydebreck war stetes pünktlich und führte die ihr übertragenen Arbeiten zu unserer Zufriedenheit aus. Der Austritt erfolgte auf einen Wunsch.
228	HT <i>Schwenk</i> HT	Innenhof		
229	N	Unterlagen		(GEMO-Mitarbeiter): 15.10.45 bis 13.06.46. (Fechner): Da wir sie Kontoristin bei Ihnen? (GEMO-Mitarbeiter): Von Beruf? (Fechner): Ja, ja, von Beruf. (GEMO-Mitarbeiter): Von Beruf ja, aber wir hatten sie als Arbeiterin eingestellt und sie hat in diesem Zeitraum bei uns gearbeitet. Sie hat seinerzeit Grünthaler Straße 59 gewohnt. (Fechner): Bis zu ihrem Tode. (GEMO-Mitarbeiter): Ja, ja. (Fechner): Und krank war sie auch? (GEMO-Mitarbeiter): Krank war sie auch, das steht hier drin. 6.2. bis 6.3. ist sie krank gewesen. (Fechner): Na nach dem Kriege, ja ... (GEMO-Mitarbeiter): Naja und hier hinten ist sie nachher nochmal krank gewesen. Und dann haben wir so wohl entlassen, ja. (Fechner): Dann versuchte sie ihr Glück bei einer anderen Firma. Auch hier kam sie nicht in ihren alten Beruf zurück, sondern ...
230	N	GEMO-Mitarbeiter Unterlagen		
231	G	GEMO- Bescheinigung, Rappehecht-Woelm Bescheinigung Frau Kroll	Sie hat Blumenkörbe geflochten, damals 1947/48. Ich glaube, da hat sie 25 Mark verdient, und dann war das viel.	

232	G	Herr Kroll			(Fechner): Die Woche? (Frau Kroll): Ja, die Woche. Da ich die Löhne damals berechnet habe ist mir
233	G	Frau Kroll		das so in Erinnerung. Man weiß, wer viel verdient hatte und wer im Durchschnitt war – aber sie war eine, die ganz ganz unten lag. Aber sie hat nie gejamert und sie hat auch nie geklagt.	
234	G	Herr Kroll			(Fechner): Es wurde stückweise bezahlt wahrscheinlich, nicht?
235	G	Frau Kroll		Stücklohn, ja. Aber sie hat teilweise sogar Stundenlohn bekommen müssen, damit sie überhaupt auf das Minimum kam.	(Herr Kroll): Ja, ja, stückweise.
236	G <i>Schwenk</i> G <i>Schwenk</i> G	Herr Kroll Frau Kroll Herr Kroll		... sie hätte da noch Heimarbeit gemacht, ... Damit sie wenigstens was hatte.	(Frau Kroll): Mein Mann meinte, ... (Herr Kroll): Meine mal doch sie hätte noch Heimarbeit gemacht, was ich ihr dann so heimlich überm Tisch so bezahlt habe, ja? (Fechner): Damit sie wenigstens was hatte.
237	G	Frau Kroll		Sie hätte wahrscheinlich auch mehr verdienen können, aber sie war eben von einer exakten Arbeit und hat wenig, aber gut – ja sie hat sehr eigen gearbeitet und dabei aber nicht viel verdient.	
238	G	Herr Kroll		Ja, ja.	(Fechner): Das muss sehr schwer gewesen sein für sie.
239	G	Frau Kroll		... geartete Arbeit war. Sie war ja doch mehr kaufmännisch. Das sah man ja auch an ihrer Schrift und auch in ihrem ganzen Reden. Sie war ja gewandt, sie war nicht etwa ungeschickt oder so. Sie konnte sich über viele Dinge mit einem unterhalten. Ja, ...	(Frau Kroll): Ja, vor allem weil es ja 'ne ganz anders ...
240	G <i>Schwenk</i> G	Herr Kroll		... künstlerisch noch so'n bisschen begabt war. Sie hat sich für Sprachen damals interessiert.	... das stimmt. Ich weiß, dass sie irgendwie so ...
241	G	Frau Kroll		Sie hat Interesse an Fremdsprachen gehabt.	
242	N	Käte <i>Life</i> Magazin			(Unbekannt): Ja, sie hatte Englisch gelernt. (Fechner): Ach, sie sprach Englisch? (Ernst): Ja, das war ihre Freizeitbeschäftigung. Damit hat sie sich beschäftigt – ihre Zeit vertrieben.
243	N	Diverse Fremdsprachen Lehrbücher			(Fechner): Bei Esperanto, Spanisch und Italienisch scheint sie bald das Interesse verloren zu haben. Englisch und Französisch dagegen beherrschte sie

244	N	Französisch Lehr- bücher			gut. Mit ihrem alten Radio verfolgte sie regelmäßig die Sprachkurse der BBC und der ORTF. Und ein lebhafter Briefwechsel mit den Sendern schloss sich an. Ihre große Liebe aber war die französische Sprache.
245	N	Französisch Lehr- buch			
246	G	Käte	Ich sage, wenn man im Alter noch Französisch lernt und – sie war immer bei der Sache. Das hat sie alles noch so gekommt.		
247	G	Frau Kroll	Damals war sie so 50, 55 schätze ich ...		
248	G	Käte	Dann wollten wir wissen auf Französisch, wie heißt es soundso, und das konnte sie sagen.		
249	Detail	Arbeitslosen- Grundkarte			(Fechner): Zeit genug zum Lernen hatte sie, denn im März 1949 war sie wieder einmal
250	N	Stempelkarte			arbeitslos geworden und blieb es für den Rest ihres Lebens. Mit 25 Mark Unterstützung in der Woche konnte sie endlich ihren Neigungen nachgehen.
251	HN Zoom HT	Eingang Volks- hochschule Volkshochschule			In der Volkshochschule Berlin-Wedding belegte sie mehrere Sprachkurse, nahm den Zeichen- und Musikunterricht wieder auf und versäumte keine Ausstellung des dortigen
252	N	Kunstschriften			Kunstaamtes. (Ernst): Ja, das war so ihr Lebensinhalt so. Die ganze Zeit da ... (Fechner): ... hat sie Kataloge gesammelt. Ausstellungskataloge. Über neue „Formen aus Dänemark“ zum Beispiel, und „Chagall“, „Malerei aus Israel“; - „Von der Kunst des Sehens“ – eine Ausstellung von Alfred Kubin: „Dem Meister des magischen Realismus“ und: „Das liebe Geld – eine Kulturgeschichte des Geldes“.
253	N	Katalog Grosse Berliner Kunst- ausstellung 1938			Noch immer, so scheint es, hatte Klara Heydebreck nicht resigniert. Mit 57 Jahren durfte sie noch einmal arbeiten, für 6 Monate und 250 Mark im Monat.
254	N	Zeugnis Haupt- wirtschaftlicher für das Notstandsprogramm			Fräulein Klara Heydebreck war bei der Deutschen Dienststelle für die Benachrichtigung der nächsten Angehörigen von Gefallenen der ehemaligen deutschen Wehrmacht als Angestellte im Notstandsprogramm tätig.
255	G	Ernst	Und da wollte es mit ihr nicht mehr voran. Also da versagten dann die Interessen für solche Dinge. Sie hat krampfhaft noch wollen das eine oder andere aufrecht erhalten. Und alleine mochte sie nicht mehr, dann hat sie andere direkt in ihrer Art so zwingen wollen: Nun komm doch mit usw. Und		

			<p>andere haben sich gewehrt, sie wollten nicht, also man möchte ja nicht, wenn andere sagen: Du, heute gehen wir ins Theater, da möchte man nicht, man möchte sich irgendwie vorbereiten oder, das interessierte nicht, irgendwie, ist ja nicht jedermanns Sache, da Missa Solemnis anzuhören usw. Und dadurch wurde sie immer, wie soll man sagen – sie ging immer mehr in sich rein, immer mehr hat sie sich zurückgezogen. Und das artete dann seit dieser Zeit, eben in den Nachkriegsjahren, Datum kann man ja nicht nennen, aber da wurde das bei ihr – ich möchte schon sagen, bösartig dem einen oder anderen gegenüber, der Verwandtschaft gegenüber. Sie hat sich mit ihren Brüdern und Schwestern entzweit. So, dass einfach kein Zusammenkommen mehr möglich, zum Schluss. Ein Bruder, der genau gerade rüber, also nur über die Mittelpromenade der Grünthaler Straße wohnte, da war kein Zusammenkommen mehr. Meine Eltern waren ja tot. Aber ich hörte das von anderen. Die Schwägerin von ihr, die heute noch lebt, also, keiner kann was Gutes sagen. Kamen Cousins von mir, die kamen zu ihr hin, wollten noch mal besuchen, wie es ihr geht usw. „Ach, die kommen ja bloß her, die wollen meine Wohnung haben“ und alles so. Also das waren alles Dinge ...</p> <p>... Schrollig. Sie hat die Menschen abgestoßen.</p>	<p>(Fechner): Schrolligkeiten.</p>
256	<p>G <i>Schwenk</i> N <i>Schwenk</i> G <i>Schwenk</i> G</p>	<p>Neffe Heinz Frau von Heinz Heinz Frau von Heinz</p>	<p>Meine Tochter war mal hier mit ,ner Freundin. Hat Gitarre hier gelernt, nicht? Ja, das ist nun auch alles im Wind.</p> <p>Sie hat'n Haufen Schlüssel gehabt. Paar Schlüssel mit nach Hause genommen, dauernd neue Schlösser dringehabt. Sie hat immer gedacht, hier geht einer in die Wohnung rein, hat Strippen gezogen gehabt, hat mir meine Tochter erzählt.</p> <p>Küche und hat uns eine Lampe gezeigt. Und hat gesagt: Sieh mal, die Lampe ist braun angebrannt, das habe ich nie getan. Da waren Leute in meiner Wohnung, und die sind dauernd drin.</p>	<p>(Frau von Heinz): Die Mädels haben sich dann auch zurückgezogen. (Heinz): War unheimlich, die hatte Strippen gezogen, weil sie immer dachte, da bricht einer ein. (Frau von Heinz): Sie hat geglaubt, hier kommen Leute rein in die Wohnung.</p> <p>(Frau von Heinz): Sie hat uns rausgeführt zur</p> <p>(Lotte): Ach ist ja Spinne.</p>
257	HN	Fernsehmonteur mit Frau	<p>Sie hat da so'n eigenartiges Rundfunkgerät gehabt. Ich hab's manchmal gehört, das hat dann ganz laut gespielt und dann wieder ganz leise. Und da sagte sie dann mal zu mir, ob es</p>	

			möglich wäre, dass man ihr die Sender, die Strahlen irgendwie wegnehmen könnte oder so. Sie befürchtete also, so hatte ich zumindest den Eindruck, dass ihr irgend jemand oder viele Menschen ihr das irgendwie nicht gönnen oder – oder, ich weiß auch nicht, wie ich mich da ausdrücken soll, aber ich hatte zumindestens so den Eindruck, als wenn sie da irgendwie Angst hatte und vollkommenes Misstrauen hatte, nicht? Dass also andere Leute sie stören könnten und ihr das nicht gönnen würden quasi.	
258	G	Frau Quick	Schimpferlein. Schimpferlein haben wir gesagt.	
259	N <i>Schwenk</i> HN	Schreiner Schreiner 2	Fenster haben wir doch auch eingesetzt bei ihr oben. Das hast du doch glaube ich eingesetzt. Hier den kleinen Aufgang?	(Schreiner 2): Wo hat sie denn gewohnt? (Schreiner): Gemacht haben wir's gleich nach dem Krieg, so, und jetzt soll ich sie
260	N	Schreiner	noch instand setzen, sonst beschwert sie sich beim Hauswirt. Nun sag ich, und dann gehen sie mal hin und beschweren sie sich mal beim Hauswirt.	
261	G	Herr Kroll	Ich weiß bloß, dass ich manchmal tatsächlich 'nen Bogen um sie machen musste, weil sie so furchtbar dankbar war immer für jede Sache oder was man ihr zugute hat kommen lassen, ja? Das war einem manchmal direkt peinlich. Nicht, dadurch weil sie schon nicht viel verdiente ...	
262	G	Käte	Sie war großzügig im Geben und hat sich aber auch alles immer aufgeschrieben, wenn sie Ausgaben hatte und so.	
263	N <i>Zoom</i> G	Wolfgang	Wie ich ohne Erwerb war, ja, usw. Hat sie mich schwer unterstützt. Ja, und das will ich, also das will ich mal hervorheben, ja?	
264	N	Käte		(Wolfgang): Sie hat Wohlfahrtsmarken gekauft und hat sie uns geschickt, ja, wir haben noch 'n Teil davon, ja. (Fechner): 5 Mark fürs Rote Kreuz – gespendet von Klara Heydebreck.
265	Detail	Bescheinigung Rotes Kreuz		Noch mal 5 Mark fürs Rote Kreuz. Und noch einmal. 10 Mark für die Berliner Flüchtlingshilfe, Hilfe für Biafra und Hilfe für Berliner Kinder und die Fernsehlotterie.
266	N	Bescheinigung Rotes Kreuz		(Fechner): Ein Stapel Postabschnitte. Geldspenden von Klara Heydebreck an alle, die darum gebeten hatten. Auch an bedürftige Verwandte. Wie war das möglich? Woher nahm sie das Geld?
267	N <i>Schwenk</i> N	Ernst Postabschnitte	Berliner Kinder. 5 Mark.	

268	Detail <i>Schwenk</i> Detail <i>Schwenk</i> Detail	Rentenbescheid Datum 1.8.1956 162,10 Mark	Am 01.08.1956 erkannte die Bundesversicherungsanstalt Klara Heydebrecks Anspruch auf Ruhegeld an. Von einem Tag auf den anderen verbesserten sich ihre Einkünfte von 100 Mark auf 162,10 Mark im Monat.
269	N	Rentenakte Klara Heydebreck	Und in den nächsten zwölf Jahren wuchs ihre Rente stetig: 1957, 1960, 1965, 1968, um 1969 die Höhe von 519,50 Mark zu erreichen. Klara Heydebreck aber hatte es gelernt, mit wesentlich weniger Geld auszukommen.
270	N	Bilanz Einnahmen und Ausgaben, angefertigt am Tricktisch	1912 zum Beispiel bekam sie als erstes Gehalt 82 Mark im Monat. Davon zahlte sie 0,80 Mark an Steuern, 3,20 Mark der Rentenversicherung, 2,46 Mark der Krankenkasse und 25 Mark Miete. So blieben ihr noch rund 50 Mark zum Leben. Am Tag also 1,70 Mark. Ein Drei-Pfund-Brot kostete damals 28 Pfennige, ein Liter Milch 24 Pfennige, ein Kilo Suppenfleisch 1,75 Mark. 1916 verdiente sie 153 Mark im Monat. Die Steuern betragen 6,40 Mark und 4,40 Mark Sozialabgaben. 28 Mark die Miete. So blieben ihr noch 4 Mark am Tag. Doch der Brotpreis war um 35 %, die Milch um 200 %, das Fleisch um 160 % gestiegen. 1921 begann die Inflation. Ihr Gehalt betrug 850 Mark, Steuer und Sozialabgaben 170, die Miete 41 Mark. Sie hatte also noch 14,80 Mark am Tag, doch das Brot kostete schon 7,60 Mark. 1924, kurz nach der Inflation, zahlte sie bei 150 Mark Gehalt an Abgaben 14 Mark und 20 Mark Miete. Mit 3,78 Mark zahlte sie für ein Brot 40 Pfennige, ein Liter Milch 36 Pfennige und ein Kilo Fleisch 2 Mark. 1930 war ihr Gehalt auf 212 Mark gestiegen. Die Abgaben auf 30 Mark, die Miete auf 36 Mark. Mit 4,90 Mark am Tag und niedrigen Lebenshaltungskosten ging es ihr besser als je zuvor. Doch in den zweieinhalb Jahren Arbeitslosigkeit bekam sie 37,80 Mark Unterstützung – im Monat. Nach Abzug der Miete blieben ihr noch 57 Pfennige am Tag zum Leben. Aber die Preise waren fast die gleichen geblieben. Von 1934–45 änderte sich an ihren Einkünften nur wenig. Das Gehalt stieg von 182 Mark auf 220. Die Steuern erhöhten sich – die Sozialabgaben – und die Miete. 4 Mark bis 4,60 Mark blieben ihr am Tag für den Lebensunterhalt. 1945–49 bekam sie als Hilfsarbeiterin nur noch 100 Mark im Monat. Mit 2 Mark am Tag versuchte sie, am Leben zu bleiben. Doch für ein Brot zahlte man damals auf dem Schwarzen Markt 120 Reichsmark. In den Jahren 49 bis 56 bekam sie die gleiche Summe im Monat als Stempelgeld.

271	Detail <i>Schwenk</i> Detail	Kontoauszug 6,49 DM		<p>Mit 2 Mark am Tag musste sie aber mit den steigenden Preisen schritthalten. Der Brotpreis kletterte um 50 %, der Milchpreis um 30 %, das Fleisch ebenfalls um 30 %, doch die zwei Mark am Tage blieben. Von 1956 bis 69 bekam sie – wie gesagt – ihre Rente. Zwar stiegen die Preise in den 13 Jahren weiter: Das Brot zum Beispiel um 60 %, die Milch um 30 % und das Fleisch um 95 % - doch die Rente stieg ja mit. Und Klara Heydebreck, die ihr Leben lang gewohnt war, mit Pfennigen zu rechnen, hatte plötzlich Überschuss. Und so begann sie, diesen zu verschenken. Im Laufe ihres Lebens hatte Klara Heydebreck folgende Brutto-Einnahmen: Ca. 72 000 Mark für 34 Jahre Arbeit, also 10 275 Arbeitstage, das entspricht einem Stundenlohn von 87 Pfennigen; ca. 8000 Mark in 10 Jahren Arbeitslosigkeit und 49 000 Mark in 13 Jahren Ruhegeld. Ca. 129 000 Mark waren die materielle Basis dieses Lebens. Von diesen 129 000 Mark zahlte sie in den 57 Jahren ungefähr an Steuern 3500 Mark, der Rentenversicherung 2400 Mark, der Krankenkasse 3200 Mark, der Arbeitslosenversicherung 1500 Mark, an Miete 26 000 Mark und dreiviertel davon verbrauchte sie für ihren Lebensunterhalt wie Ernährung, Heizung, Beleuchtung, Kleidung, Bildung und vieles andere.</p> <p>Die letzten Lebensjahre verbrachte Klara Heydebreck in völliger Vereinsamung.</p>
272	G	Ernst	<p>Sie war, ich glaube hier vor 10 Jahren hier das letzte Mal in der Wohnung, oder ist noch länger her. Dat ging da grade um ihre Rente.</p> <p>Also da haben wir ihr noch so'n paar Tipps gegeben, was sie alles machen kann und machen soll usw. Bis das dann auch klar war. Und dann, dann kam sie auch nicht mehr, also sie hat keinen Kontakt zur Umwelt mehr gefunden. Hat einfach keinen Kontakt mehr gefunden. Und so ist es da drüben auch im Haus da gewesen.</p> <p>Ein übriggebliebenes Fräulein, verschrumpft – oder wie sagt man so – versnobt so'n bisschen ihre Art. Kaum jemand begrüßt, kaum jemand gekannt. Kopf nach unten und bloß keinen sehen, keinen hören, tatsächlich. Ist an uns so oft vorbeigegangen. Ich hab sie immer höflich begrüßt, sie hat gar nicht reagiert drauf. Eigentümlicher Mensch gewesen.</p>	<p>(Lotte): Das muss vor 12 Jahren bald sein.</p>
273	N <i>Schwenk</i> N	Kaufmann Frau des Kaufmanns		<p>(Frau des Kaufmanns): Immer so ist 'se gelaufen, dass sie keinen sieht und hört.</p>

274	N	Hausbewohnerin 2	Und wenn sie die Tür, woll'n mal sagen, wie jetzt die Mieterhöhung war, geklingelt hat, dann war die Frau so gewesen, als ob sie Angst hatte, wissen sie, so ängstlich war sie – menschenscheu, wie man denn sagt.	
275	G	Fernsehmonteur	Ich hatte immer den Eindruck, als wenn, naja – wir sagen Angst vor anderen Leuten hat, oder dass sie eben nicht ganz richtig ist, so dachte ich immer, nicht? Aber ich hab's eigentlich mehr oder weniger aufs alter geschoben, nicht? Sie war sehr misstrauisch und ängstlich, also anderen gegenüber so.	
276	N	Frau Heidler	Man hatte ja auch nie gesehen, dass jemand zu ihr gekommen ist oder so, dass man vielleicht mal gesehen hat, dass die Frau Besuch bekommen hat.	
277	G	Frau Quick	So ist keiner geartet aus der ganzen Verwandtschaft, so von den Geschwistern. Keiner. Und das war alles so verwunderlicher für alle Beteiligten, die sie kannten.	
278	G	Ernst	Dann hab' ick se mal getroffen, sag, Tante Kläre, hast du ... Habe keine Zeit, ich muss weg. Also ganz kurz – bloß abgebrochen, nicht mal hingestellt, nichts, gar nichts. Ja, hat's immer eilig gehabt, immer.	
279	G <i>Zoom</i> N	Heinz	Und jetzt, letzte Zeit, da ist sie immer – hab' ich sie immer abends so um 6 Uhr auf der Straße getroffen. Da ist sie aber nicht nach Hause gekommen, ich meine, wo man ja eigentlich bei der Jahreszeit, und wenn es kalt und windig ist und dunkel wird, zeitig nach Hause geht, da ist die erst – hab' ich sie immer in der Soldiner getroffen, ist sie erst fortgegangen. Und da hab' ich immer angenommen, sie hat – es hieß immer, sie hat'n Bruder oder wen – ich sage, vielleicht geht sie nun immer zu ihrem Bruder abends noch hin – jetzt, die letzte Zeit, also – nun weiß ich nicht, wo sie ihre – wo ihre Wege sie hingeführt haben.	
280	N	Frau Heidler	Jedenfalls sagt sie zu uns, sie wird erst nachmittags um 5 Uhr fertig. Da sagen wir, wie ist denn sowas möglich, was macht sie da eigentlich den ganzen Tag? Ja, da hat sie – dauert lange, ehe sie sich anzieht, das haben wir hier gemerkt, nicht, das dauert sehr lange, dann ruht sie sich erst wieder aus, und denn – naja, es ging eben nicht mehr, das Herz. Sie sagte, sie kriegt keine Luft und – das war das.	
281	G	Käte	Sie kam immer mit schweren Taschen an, und da hab' ich	
282	N	Frau Heidler		

283	N	Frau des Fernsehmonteurs	<p>einmal – bin ich da zwei Treppen hochgegangen – sie wohnte doch vier Treppen, und da hab' ich gesagt: Na geben sie mir mal 'ne Tasche her, ich stell' sie zwei Treppen ab, dann haben sie nur noch eine Tasche. Nicht mal Dankeschön gesagt, nichts, also sie hat das alles so hingenommen. Wenn ich's nun nicht gemacht hätte, also wär – ungefähr wär's genauso gut gewesen, also ich sage ja, das war so ein Mensch, der eben nur für sich gelebt hat, und ich hab' sie nun gesehen, bald jeden Tag getroffen, wenn sie losgegangen ist, nicht. Wo sie hingegangen ist, weiß ich ja nicht.</p> <p>Ich hab' auch versucht ihr die Taschen hochzutragen, weil sie fast jeden Tag mit mir zusammen hochgekommen ist. Ich hab' keine Ahnung, hat immer zwei Taschen in der Hand gehabt und hochgetragen. War sie immer so gegen fünf heimgekommen. Und, nachdem sie's mir ein paar mal abgelehnt hat, hab' ich gar nicht mehr gefragt – ich trau mich ja dann nicht mehr, nochmal zu fragen.</p> <p>(Fernsehmonteur): Na, ich hab' mich da nicht drauf eingelassen, hat sie ja hingestellt, die standen ja auf der Treppe die Pakete, ich hab' gesagt, ich trag' sie ihnen nach oben und stell' sie ihnen dann vor die Tür und dann können sie ja langsam hochlaufen. Ja, und das hab' ich eigentlich ein paar mal gemacht und – ich möchte sagen, das war auch so das einzige, dass sie dann nach und nach diesen Kontakt, den sie ja nicht haben wollte, so'n bisschen abgebaut hat, diese, diese Kontaktscheu – wie soll ich mich ausdrücken. Ja, ja, irgendwie hat sie das abgebaut, und dann ließ sie ohne Bedenken ihre Taschen mit hochtragen, also, das war dann kein Problem mehr. Und dann war sie auch verbindlicher schon, merkte man so'n bisschen. Und da hat sie denn sich erkündigt nach – manchmal ein bisschen so gesprochen, 'n schönen Sonntag gewünscht, was man eigentlich so macht, und mir tat sie ja im Grunde genommen leid die Frau, nicht? Denn merkte, die war vollkommen verkapselt und vollkommen ändern immer auf Distanz.</p> <p>(Wolfgang): Ja sie wollte selbständig sein, ja. Also die wollte sich hier so – das ging hier immer, wenn sie auf Besuch war, zwei, drei Tage ja, und dann wollt' sie wieder so machen wie – wie sie wollte, ja? Und das – sie muss sich ja denn auch</p>
(Fechner): Was hat sie denn da immer hochgeschleppt?			
284	HN <i>Zoom</i> G	Fernsehmonteur mit Frau Fernsehmonteur	<p>(Fechner): Ja, ja.</p>
285	HN	Wolfgang und Käte	

286	N	Ernst	einfügen dann, wenn sie hier ist. Und dann hat ihr das schon nicht mehr gepasst. Und dann ist sie auch bald wieder abgehauen.		
287	G	Frau Quick	Jeder ist ihr aus'm Wege gegangen, nicht aus'm Wege kann man sich denn sagen, aber gesucht hat sie keiner mehr. Ja und das wollte 'se wohl vielleicht auch. Wir haben sie ja manchmal wochenlang nicht gesehen, dass man sich denn sagte, oh, Fräulein Heydebreck? Haben wir schon ewig nicht gesehen. Naja, vielleicht ist sie wieder verreist, naja so – wenn sie denn geklingelt hätten, die hätte gar nicht aufgemacht. Also wenn man da manchmal liest, dass Leute wochenlang in der Wohnung liegen, die sind ganz alleine schuld.		(Fechner): Genau
288	N	Frau Heidler	Ich hab' mich ja gewundert, det sie überhaupt zu der Frau Quick gesagt hat, sie will nicht mehr. Sie hat mir das erzählt. Sie will nicht mehr, soll 'se noch gesagt haben. Na, dass Fräulein Heydebreck das zu ihnen gesagt hat überhaupt.		
289	HN	Fernsehmonteur mit Frau	Ach so, ja, manchmal dann hat sie noch gesagt, ich soll mich nicht drum kümmern, wenn das Licht ausgeht, soll ich's Licht ruhig auslassen, sie macht dann auf		
290	Zoom	Fernsehmonteur			
291	HT	Treppenhaus			(Fernsehmonteur): jedem Treppenpodest 'ne Weile Pause. Das hat sie mir noch erzählt. Also ganz eigenartig.
292	N	Treppenhaus			Und ich soll dann auch nicht das Licht anmachen, es dauert
293	N	Geländer und Türklopfer			
294	N	Türschild Heydebreck Frau des Fernsehmonteurs	drin wahr. Dann machte 'se nochmal an das Licht. Und dann – möchte' sagen, dass hat ,ne Ewigkeit gedauert. Und dann wusste sie nicht, welche Schlüssel manchmal – ich glaube, einmal hab ich ihr sogar noch die Schlüssel rausgesucht. Man weiß ja nicht, was in so 'nem Menschen vorgeht, nicht? Aber Lebensmut hatte 'se auf keinen Fall, denn sie sagte auch zu mir, dass sie eben – sie will nicht mehr. Hmm .. Sie will nicht – sie kann nicht mehr und sie will auch		schon fünf bis zehn Minuten, ehe sie oben ist. Ja, ja, ach, das hat 'ne Ewigkeit gedauert ehe sie aufgeschlossen hatte. Also dann ging meistens noch mal das Licht aus bevor 'se
295	G	Schwenk G Frau Quick			(Fechner): Hier an der Tür sogar?

296	N	Ernst	nicht mehr. Worte, die so die beiden Frauen gewechselt haben, die denn hinterher jetzt nach eingetretenen Ereignissen 'nen anderen Sinn ergeben.	
297	G	Lotte	Ach so ja, du hast – wie war'n dat, dat war doch ganz ... Du hast doch dein Leben fein gezimmert. Du bist verheiratet, du hast doch dein Leben fein gezimmert, das war so als wie „Hätt' ich's man doch anders gemacht.“	(Fechner): Was denn da?
298	G	Frau Quick	Und wenn man dann merkt, dass der Körper immer mehr zusammenfällt, das merkt man ja wahrscheinlich selbst, wenn's einem immer schlechter geht, so, nun bist du allein,	
299	N <i>Zoom</i> N	Küchentisch Tablettenschachteln		(Frau Quick): ja nun bist du eventuell auf fremde Hilfe angewiesen, ja fremde Hilfe kannst du ja nicht kriegen, du hast ja keinen Menschen, wenn du – wer soll dir helfen? Also schön, nimmste eben Tabletten und dann biste weg.
300	Detail	Klaras Personal- auweis		(Fechner): Und am 10. März 1969 ... (Junger Nachbar): Abends so kurz nach 5, da hab' ich wohl die Feuerwehr angerufen. (I. Kriminalbeamter): Und gegen 19 Uhr ist sie verstorben.
301	Detail	Passbild auf Personalausweis		(Fechner): Im Nachlass Klara Heydebrecks fand sich ein Brief, den sie vor Jahren an ihre Schwester schrieb, aber nicht abgesandt hat: „Liebe Käte. Um nun endlich Deinen Brief zu beantworten.
302	N	Brief		Lust zum Schreiben keine. Immer müde mit einem gehörigen Schuss Lebensüberdruß, will ich versuchen, ein paar vernünftige Sätze zustande zu bringen. Wenn das Glück günstig ist, schicke ich sie sogar ab.
303	HT	Blick von Klaras Balkon		Einsamkeit kann sehr schön sein, wenn man von der lieben Mitwelt wieder einmal genug hat. Doch Mangel leiden an lebensnotwendigen Dingen ist eine Schikane des Teufels.
304	N <i>Schwenk</i> N	Uhr		Man muss sich anstrengen, aus der Misere das Beste herauszuholen,
305	HT	Bilder an der Wand Blick aus dem Fenster auf den Innenhof		dann hat der Teufel das Nachsehen.
306	HT	Blick aus dem Fenster auf den Friedhof		
307	G	Foto Wolfgang		An Wolfgang's wirtschaftlichem Missgeschick nehme ich aufrichtig Anteil. Ich kann ihm immer nur empfehlen.

308	N	Bücher im Schrank			sich bei einer Volkshochschule einzuschreiben, für ein Fach, für welches er Interesse hat. Die Menschen, welche er dort kennenlernt, haben Ideale.
309	N	Buch Die Antworten der Religion			Sie streben einem Ziel entgegen, das ihrem Leben Inhalt gibt. Es sind meistens arme Teufel mit der Sehnsucht im Herzen, irgendein geliebtes
310	N	Goethes Faust			Können oder Wissen zu erreichen, dem Leben etwas abzutrotzen, heraus zu kommen aus der Enge und Trübseligkeit des Daseins. Wissen ist Macht.
311	N	Lehrbücher Englisch und Französisch Lerne Englisch – ganz modern			Seinen Verstandesapparat nicht verkümmern zu lassen, trainieren. Man muss nur die Energie aufbringen, regelmäßig die Kurse zu besuchen, auch wenn man glaubt, keine
312	HN	Bücherregal			Zeit zu haben, oder sich müde fühlt. Das kann die Jugend. Das Alter hat hier seine Grenzen. Selbst wenn man nicht die oberste Sprosse der Erkenntnis oder Fertigkeit erreicht, so gibt doch das Streben danach schon Glück, Freude, Ablenkung.
313	G	Foto Klara um 1934			Fröhlichkeit. Wenn man einen Freund oder eine Freundin hat, die alles mitmacht, ist es doppelt schön.
314	HN <i>Schwenk</i> HN	Herd Küchenzeile			Diese Freude hatte ich leider nur 10 Jahre, nämlich als wir im Volkschor sangen. Jetzt hat uns das Leben auseinandergebracht.“
315	HT	Foto Klara im Grunewald 1934			Eine Woche nach dem Tode Klara Heydebrecks stand ein neuer Mann vor der Tür ihrer Wohnung. Der neue Mieter.
316	HN	Foto Klara im Boot			20 Jahre alt, Junggeselle.
317	T	Foto Berliner Volkschor			Beruf: Offsetkoptierer. Er bat darum, die Wohnung ausmessen zu dürfen,
318	HN	Zug fährt auf S-Bahn-Damm			während in der Küche Strom- und Gasuhr abgelesen wurden.
319	Amerik.	Neuer Mieter in der Wohnung			(Fechner): Wann wollen sie denn einziehen?
320	N	Neuer Mieter			Und bis dahin wird die Wohnung frei sein, die Gas- und Stromrechnung bezahlt
321	Amerik.	Neuer Mieter in der Wohnung			und alles, was an Klara Heydebreck erinnert, ausgeräumt. Auf ihrem Postscheck-Konto blieb ein Restguthaben von 6,49 Mark.
322	Amerik.	Gasmann		Stand: 32, 21.	
323	Amerik.	Gasmann 2			
324	HN	Neuer Mieter		Ja, so früh wie's geht. Ja, ab 1. hab' ich Vertrag, ja, am 1.	
325	N	Gasventil			
326	HN	Stromzähler			
327	HT	Neuer Mieter im Wohnzimmer			

328	Amerik.	Gasmänner und Frau Quick	(Gasmann): So, das war's. Und wie gesagt, die Rechnung wird ihnen nachgeschickt, wa. Nach der neuen Wohnung. (Quick): Ist recht, ja, sie wissen ja Bescheid, Jühlicher 6. (Gasmann): Jawohl, Jühlicher 6. (Quick): Jawohl, da geht die Rechnung hin. (Gasmann): Widersehen. (Quick): Widersesehen.	
329	Amerik.	Neuer Mieter im Wohnzimmer		
330	N	Schrifttafel „Klara“		

Erklärung zur Urheberschaft

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Aus fremden Quellen Übernommenes ist kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

_____, den _____

(Ort)

(Datum)

(Unterschrift des Verfassers)