

Feuilleton

Das große Flimmern

Es ist Malerei: Klaus Jörres bei Dittrich & Schlechtriem

VON BEATE SCHEDER

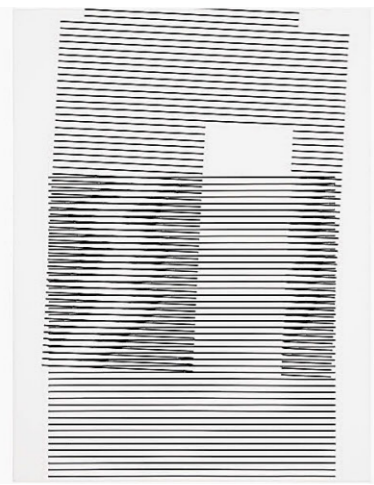
Sechs Bilder im Format 200 mal 150 Zentimetern hängen paarweise an den Wänden der Galerie Dittrich & Schlechtriem. Die eine Hälfte von ihnen ist mit schwarz-weißen Rastern versehen, von der anderen strahlen weiße Rechtecksformen auf weißem Grund, allesamt sind die Gemälde unbetitelt.

Immer zwei von ihnen nehmen formal aufeinander Bezug. Das ineinander verschobene Raster füllt dann die gleichen Flächen aus wie die weiße Latexfarbe auf dem Weiß-in-Weiß-Bild in direkter Nachbarschaft. Pure Form, nichts weiter. Nichts lenkt vom Schauen ab.

Klaus Jörres macht es dem Betrachter nicht leicht, auch physisch nicht. Je länger man die Bilder ansieht, desto unangenehmer, fast schon schmerzhaft wird es für die Augen. Die schwarz-weißen Gemälde flimmern und blenden. Sie entwickeln ein visuelles Eigenleben. Von der zweidimensionalen Fläche der Leinwand aus scheinen sie sich in den Raum auszudehnen. Sie werden plastisch, erinnern zum Teil fast schon an Architektur-Renderings, und beginnen dann wie beim Moiré-Effekt, den man von Computer- oder Fernsehbildschirmen kennt, zu flirren, nur eben ganz analog. Wellenförmige Muster stören die strenge Geometrie, scheinbar zumindest.

Schließlich ist es eigentlich nur das Auge, das dem Betrachter einen Streich spielt. Die Weiß-in-Weiß-Bilder sorgen daneben für kurze Erholung, verstärken – indem sie den Blick auf die kleinen Unterschiede schärfen – den Effekt aber nur noch. Jörres Bilder sorgen für eine Reizüberflutung gerade durch ihre strenge Reduktion.

Klaus Jörres, geboren 1973 in Düren, hat anfangs mit Fotografie, Zeichnung, Video und Aktion gearbeitet, sich aber dann auf die Malerei und auf das Raster konzentriert. Früher besprach er seine abstrakten Bilder in bunten Farben mit Motiven und Formen, die ihm als Graffiti im Berliner Stadtraum begegneten. Jetzt hat er auch diese Zeichen aus seinen Bildern verbannt und konzentriert sich ganz auf die Prinzipien der Reduktion und Reiteration. Jörres flirtet mit der Op-Art von Victor Vasarely und Bridget Riley, aber auch mit der Minimal Art, ohne sich von einer der beiden künstlerischen Traditionen ganz vereinnahmen zu lassen.



GALERIE DITTRICH & SCHLECHTRIEM / J. ZIEHE
Jörres-Malstrukturen, „o.T.“, Acryl/Lw.

Die Vorlagen für seine geometrischen Strukturbilder erstellt der Künstler am Computer. An einfachen Linienrastern verschiebt er die Winkel soweit, bis die Striche spitz aufeinander zulaufen. Auf die Leinwand bringt er die monochromen Strukturen dann mithilfe von Klebeband. Und zwar genau umgekehrt, als man es sich vielleicht denken würde: Auf schwarzem Canvas klebt er die Linien ab und übermalt die Fläche mit weißer Acrylfarbe.

Von Weitem könnte man sie für maschinell erstellte Bilder halten, wenn da nicht die Schmutzränder an den Seiten der Leinwände wären. Jörres belässt sie bewusst so. Trotz aller konzeptionellen Strenge handelt es sich schließlich immer noch um Malerei. Auf die sollte man sich einlassen und schauen, einfach schauen. So lange jedenfalls, wie man es aushält.

Dittrich & Schlechtriem, Tucholskystr. 38 (Mitte), Bis 20. Juni, Di-Sa 11-18 Uhr.



Der Dokumentarfilm „Striche ziehen“ erzählt von den jungen Leuten, die 1986 einen weißen Strich auf die gesamte Mauer zeichnen wollten.

Das Vergangene ist nicht tot

Über den Umgang mit Geheimdiensten und Denunziationen in Filmen über die DDR

VON CLAUD LÖSER

Hört das denn nie auf? Gibt es denn keine aktuellen Probleme? So fragen manche angesichts der nicht enden wollenden filmischen Beschäftigung mit der DDR und ihrem Sicherheitsapparat. Das aktuellste Beispiel ist Gerd Kroskes Dokumentarfilm „Striche ziehen“ – und weckt Hoffnung auf eine differenziertere Behandlung eines Themas, das durch seine Widersprüchlichkeit und Komplexität höherer Sorgfalt bedarf als andere historische Stoffe. Kroske rekonstruiert den Fall eines jugendlichen Freundeskreises aus Weimar in den 1980er-Jahren. Die aufmüpfige Gruppe hatte sich dem Punk verschrieben, geriet so in Konflikt mit der Staatsmacht und siedelte nach West-Berlin über.

Hier wollten die jungen Männer mit einer grenzübergreifenden Performance auf die deutsche Teilung hinweisen. 1986 begannen sie, mit Farbe einen durchgehenden weißen Strich auf der Mauer zu ziehen. Da der „antifaschistische Schutzwall“ auf DDR-Gebiet stand, stellte ihre Aktion eine permanente Grenzverletzung dar. Einer der jungen Männer wurde von DDR-Militärs ergriffen und durch eine Pforte in der Mauer auf die andere Seite gezerrt. Er wanderte für Monate ins Gefängnis; schließlich wurde er von der Bundesregierung freigekauft.

Die Stasi war immer dabei

Erst 30 Jahre später kamen die Hintergründe ans Tageslicht: Einer der Rebellen hatte seit 1981 für das Ministerium für Staatssicherheit (MfS) gespitzelt. Die politischen Schwierigkeiten der Weimarer Jugendlichen waren maßgeblich mit diesem Verrat verknüpft. Die Stasi war die ganze Zeit mit von der Partie. Kroske konfrontiert in „Striche ziehen“ die damals an der Aktion Beteiligten mit diesen Enthüllungen. Ihre Reaktionen auf das Ungeheuerliche sind Teil des Films. Gerade dieses drastische Beispiel zeigt, wie wichtig es bleibt, eben keinen „Schlussstrich“ zu ziehen: Ohne Kroskes Recherche wären falsche Verdächtigungen weiter virulent, wären die Machtspiele einer Diktatur konserviert worden.

Verrat und politische Gewalt gehörten in der DDR zur Tagesordnung. Da sich in bundesdeutschen Biografien vergleichsweise weniger Dramatik im Spannungsfeld zwischen Individuum und Politik findet, wird heute gern auf die DDR zurückgegriffen: Sie führt in Romanen, Fernsehserien und auf der Leinwand inzwischen ein fast zombiehaftes Nachleben. Die Stasi gehört dabei zum unumgänglichen Repertoire. Der Verrat im Familien- oder Freundeskreis ist zur willkommenen dramaturgischen Ressource des Geschichtenerzählens geworden. Über die Qualität der Auseinandersetzung mit dem MfS ist damit noch nichts gesagt.

Doch der Blick auf die Metamorphosen dieses Themas im Film lohnt. Ungemäß gab es bis 1989 keine offiziellen DDR-Filme, in denen die zersetzende Energie des



„Das Leben der Anderen“: Stasi-Hauptmann Wiesler (Ulrich Mühe) lauscht.

Aufarbeitung im Kino

„Striche ziehen“ von Gerd Kroske läuft im Kino Krokodil (Greifenhagener Str. 32). Termine unter: www.kino-krokodil.de/programm.

Weitere Filme zur Überwachung in der DDR:

Spielfilme: „Der Verdacht“ (Dt. 1991, R: Frank Beyer), „Verfehlung“ (Dt. 1992, R: Heiner Carow); „Abschied von Agnes“ (Dt. 1994, R: Michael Gwisdek); „Zwei Leben“ (Dt./Niederlande 2012, R: Georg Maas & Judith Kaufmann); „Westen“ (Dt. 2013, R: Christian Schwchow)

Dokumentarfilme:

„Verrat“ (Dänemark/Schweden 1994, R: Björn Cederberg, Fredrik von Krusenstjerna); „Barluschke“ (Dt. 1997, R: Thomas Heise); „Das Ministerium für Staatssicherheit – Alltag einer Behörde“ (Dt. 2002, Christian Klemke & Jan N. Lorenzen); „Der irrationale Rest“ (Dt. 2005, R: Thorsten Trimpp); „Gesicht zur Wand“ (Dt. 2008, R: Stefan Weinert); „Vaterlandsverräter“ (Dt. 2011, R: Annekatri Hendel)

MfS behandelt worden wäre. Die Genossen vom Geheimdienst kamen zwar in Ausnahmefällen vor, aber ausschließlich in positiven Kontexten. So verarbeitete der Regisseur János Veicz in „For Eyes Only“ (1963) einen Fall von Auslandsespionage in der BRD, bei dem ein „Kundschafter des Friedens“ den Ausbruch des Dritten Weltkriegs verhindert. In Kurt Maetzig's „Septemberliebe“ (1960) meldet eine Frau, dass sich ihr Freund mit Fluchtabsichten trägt, woraufhin dieser verhaftet wird, um sich im „sozialistischen Strafvollzug“ zu bessern. In- und Auslandsgeheimdienst werden hier als normale Institutionen dargestellt, derer sich ein souveräner Staat bedient.

Dies änderte sich später. In den 1970ern, vor allem nach der Biermann-Affäre 1976, wurde der Sicherheitsapparat enorm vergrößert. Seine Struktur wurde modernisiert, die Belegschaft aufgestockt, vor allem das Netz der „inoffiziellen Mitarbeiter“ (IM) ausgebaut. Doch auf der Leinwand gab es das MfS faktisch nicht mehr. Da aber die permanente Überwachung für jeden Bürger der DDR zur Alltagserfahrung wurde, entwickelte sich neben der offiziellen Sprache in Bildender Kunst, Literatur und Film ein Codierungssystem, das nur wenige Zeichen benötigte, um als MfS-Anspielung verstanden zu werden. Ohne dass erklärende Worte hätten fallen müssen, luden sich scheinbar harmlose Konstellationen plötzlich mit aktuell-politischer Brisanz auf.

In Andreas Dresens Studentenfilm „Der Zug in die Ferne“ (1989) wusste jeder sofort, wer und was sich hinter dem zeitungslisenden Mann auf dem Bahnsteig verbarg.

Als die DDR und ihr Zensursystem im Herbst 1989 kollabierten, hatten sich bei den DEFA-Regisseuren und -Drehbuchautoren viele unerzählte Geschichten angehäuft. Die Tabus waren zahlreich: Neben Alter, Tod, Sucht oder missliebigen Jugendkulturen gehörte auch der MfS-Komplex zu den ausgesparten Themen. Einige Filmemacher, die selbst im Visier des Sicherheitsapparats gestanden hatten, machten sich sofort an die Arbeit. Heiner Carow drehte 1991 „Verfehlung“: eine Ost-West-Liebesgeschichte, die auch an „staatlichen Maßnahmen“ zerbricht. Frank Beyer rechnete in „Der Verdacht“ (1991) mit der von Misstrauen und Bespitzelung durchsetzten DDR-Gesellschaft ab. Beide Filme waren vom Wunsch nach einer kritischen Gesellschaftsbilanz getragen, kranken aber an übergrößerem Sendungsbewusstsein.

Dokumentaristen fanden zu wirksameren Lösungen. Die Ungeheuerlichkeit der eben erlebten Geschichte benötigte hier keine erzählstrategischen Umwege, sondern vollzog sich faktisch als Operation am offenen Herzen. In den Dokumentarfilmen formulierte sich zunächst der Wunsch, zu einer Bestandaufnahme des Ungeheuerlichen zu gelangen. Tamara Trampe und Johann Feindt etwa porträtierten in „Der schwarze Kasten“ (1991) einen Stasi-Offizier, der als Dozent

„Operative Psychologie“ unterrichtet hatte – und für die Vermittlung von Verhör- und Überwachungsmethoden verantwortlich war.

Den stärksten Beitrag zu den frühen Versuchen, die Dimensionen von Entmündigung und Repression zu verstehen, bot Sibylle Schöneemann mit „Verriegelte Zeit“. Die Anfang der 1980er für fast ein Jahr inhaftierte Regisseurin begab sich unmittelbar nach dem Fall der Mauer an jene Orte, an denen ihr politische Willkür widerfahren war: ins DEFA-Spielfilmstudio, Gericht und in den Strafvollzug. Sie stößt auf die von den jüngsten Ereignissen irritierten Entscheidungsträger, die sich aus der Affäre ziehen wollen. Kurze Zeit später wären diese Konfrontationen schon nicht mehr möglich gewesen, da Schöneemann dann nur noch mit Rechtsanwältin, nicht aber mit den Tätern selbst hätte sprechen können. Im Dezember 1991 trat das „Gesetz über die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik“ in Kraft. Was bislang nur als Gerücht sein Gift verbreitete, bot sich nun faktisch, in Aktenform, der Öffentlichkeit dar. Spätestens mit Beginn des neuen Jahrtausends hätten der zeitliche Abstand und wissenschaftliche Kenntnisstand eine gute Grundlage für reife filmische Auseinandersetzungen mit dem Stasi-Komplex bieten können.

MfS à la Hollywood

Stattdessen schuf 2005 „Das Leben der Anderen“ eine Art neuer Deutungshoheit. Im Zentrum der Handlung steht ein MfS-Offizier, der sich nach einem religiös-musikalischen Offenbarungsereignis zum Gutem brennen wandelt. Der Film von Florian Henckel von Donnersmarck hatte wenig mit der DDR-Realität, aber umso mehr mit den Konventionen Hollywoods zu tun – und wurde dafür mit den bekannten Ehrungen und vollen Kinokassen belohnt. „Das Leben der Anderen“ schuf durch seinen Erfolg neue Schemata im Umgang mit dem MfS. Die tatsächlichen Gegebenheiten rückten aus Gründen der besseren Erzählbarkeit in den Hintergrund. Baukastenartige „Emotionalisierung“ trat zunehmend an die Stelle genauer Recherchen. Dieser Vorwurf ist auch Annekatri Hendels Dokumentarfilm „Anderson“ zu machen. Hier wird von einer angeblichen Tabula rasa ausgegangen, um so zu einer geschmeidigeren Dramaturgie zu finden.

Noch gehören die Erfahrungen mit dem Repressionsapparat der DDR zum biografischen Gut von vielen Millionen Menschen. Haft, Flucht, Eingriffe in Lebensläufe, Suizide sowie die Folgen von Überwachung und Denunziation sind präsent, denn das Vergangene ist nicht tot – es arbeitet weiter, bewusst und unbewusst. Deshalb sind dramatische Ereignisse aus der DDR-Zeit eben keine herkömmlichen Ressourcen für spannende Plot-Konstruktionen im Spiel- und Dokumentarfilm. Sie setzen auch weiterhin eine besondere Sensibilität bei der filmischen Transformation voraus.

Spiel mit dem Unsichtbaren

Philip Tiedemann inszeniert Lenz' „Deutschstunde“

VON DORIS MEIERHENRICH

Manches Theater inszeniert sich, als gäbe es weder Zeit noch Welt. Als gäbe es nur den künstlichen Bühnenraum, die Schauspieler darin und den alles beschreibenden Text, den diese einfach zum Sprechen bringen könnten – ohne viel Reibungsverlust. Das Theater des Peymann-Zögling Philip Tiedemann ist so ein welt- und zeitloses Ding. Es inszeniert sich quasi von selbst: stellt weder besondere Fragen an die Gegenwart noch an seinen Text, noch wagt es überhaupt den Gedanken, dass dieser Text womöglich ein Relevanz- oder Aktualitätsproblem haben könnte, griffe nicht eine beherzte Regiehand ein und gäbe Richtung.

Gerichtet, interpretiert oder sonstwie relevant gemacht wird auch an diesem Abend nichts im BE. Gespielt wird die Rumpfgeschichte des detailreichen Erinnerungsromans „Deutschstunde“, mit dem sich Siegfried Lenz 1968 in die Liga der wichtigsten deutschen Nachkriegsautoren schrieb. Nicht eines literarischen Raffinements wegen wurde er zur Schullektüre der Bundesrepublik, sondern wegen der moralisch-ästhetischen Geschichtshaltung, die er verhandelt. Lenz' „Deutschstunde“ ist in ihrer schelmisch-schillernden Perspektive des jungen Ich-Erzählers Siggis Jepsen, Insasse einer Besserungsanstalt Anfang der 1950er, der sich in grellen Farben an seinen Vater, den Polizeiposten Ruggbill, erinnert – nördlicher, vor allem verlässlicher Vorposten nationaldeutscher Pflichterfüllung – ein echter 68er-Mann. Eine Abrechnung mit der obrigkeitshörigen Elterngeneration, aber auch ein geschichtsspektivistischer Zweifel an sich selbst. Denn langsam bekommt Siggis Erinnerungsbild selbst zwanghafte Züge, und Peter Mikusz als Siggis im BE ist ganz Ausdruck dieses subtil ausfransenden Zwangs.

Leider interessiert sich Regisseur Tiedemann kaum dafür. Zusammen mit Christoph Hein, der die Bühnenfassung erstellte, schiebt er alles Zwangsstrukturelle auf die Nebenfiguren ab, während die Hauptcharaktere Gefühle zeigen müssen. Einigermaßen kafkaesk geht es daher zu im leeren, weißen Bühnenraum, wo sich die grau bemäntelte Dorfgemeinschaft in rhythmischen Chorchorografien selbst karikiert, während der kernige Polizeiposten Jepsen (Joachim Nimtz) und sein naiv mädchenhafter Gegenspieler, der Maler Nansen (Martin Seifert), so etwas wie „innere Dramen“ anzupfen müssen: Jepsen hat ein NS-Malverbot gegen Freund Nansen zu überwachen, woraus nun ein beinahe kitschiges, in jedem Fall banal folkloristisches Rührstück zwischen Pflicht und Neigung wird.

Geschichte, das erzählt Lenz, ist nicht einfach abzuschütteln, sie bedarf eines immer neuen „Durchdringens“ und „Sehens“, das nie still stehen und nie eindeutig sein kann. Zwar spielt auch Tiedemanns Personage mit dem Unsichtbaren, so bräsig eindeutig aber und kindisch selbstgewiss, als gehe sie alles Sehnenlernen nichts mehr an. Und uns dies Spiel nicht.

Berliner Ensemble, wieder am 17. Juni, 19.30 Uhr, Tel: 28 40 81 15



Peter Mikusz, o., Joachim Nimtz