Katja Stopka

Erinnerungslandschaften der späten DDR

Ästhetische Auslotungen der Zeit im Raum des Sozialismus an Beispielen aus der bildenden Kunst, dem Film und der Literatur

»Eigenzeiten der Moderne treten dort zu Tage, wo die Differenz und Heterogenität der Zeitlichkeiten erfahrbar und deren gesellschaftliches, epistemisches sowie ästhetisches Konfliktpotential bewusst wird«,[1] heißt es im Ankündigungstext des von Helmut Hühn und Sabine Schneider 2020 herausgegebenen Sammelbandes *Eigenzeiten der Moderne*, in dem es um plurale Modi moderner Zeiterfahrung und modernen Zeitbewusstseins geht. Mit der Figur der Eigenzeiten der Moderne wird nicht zuletzt ausdifferenziert, was Reinhart Koselleck bereits in seinem Kompendium *Zeitschichten* unter Eigenzeiten im Kontext seiner polychronen Historik konturiert und in der Denkfigur der Zeitschichten zugespitzt hat. Dort verweist er auf Herders Begriff der Eigenzeiten und dessen gegen Kant gerichteten Hinweis, dass »jedes Lebewesen seine eigene Zeit habe und seine Zeitmaße in sich trage«.[2] Man kann nun den Gedanken weiterführen und sagen, dass die Historie selbst – da sie auf Erfahrung bzw. Wahrnehmung von Eigenzeit beruht – eigenzeitlich strukturiert ist.

Dem Zusammenhang von Geschichtlichkeit, Eigenzeitlichkeit und damit verbundener Vielfältigkeit von subjektiven wie kollektiven Zeiterfahrungen folgt auch mein derzeitiges Forschungsprojekt »Zeitlandschaften des Sozialismus. Eine ästhetisch-politische Topographie der DDR«. Anliegen ist es, aus historischer Perspektive anhand von künstlerischen Darstellungen heterogene Zeiterfahrungen im Territorium der DDR zu untersuchen, wo mit der politischen Ermächtigung, einen sozialistischen Staat zu verwirklichen, eine »radikale[] Zukunftsorientierung« einherging.[3] In

1 Helmut Hühn/Susanne Schneider, Eigenzeiten der Moderne, Hannover 2020.

2 Reinhart Koselleck, Zeitschichten [1995], in: ders., Zeitschichten. Studien zur Historik, Frankfurt a. M. 2000, S. 19-26, hier S. 20; vgl. auch Johann Gottfried Herder, Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft [1799], in: ders., Werke in zehn Bänden, hg. von Hans Dietrich Irmscher, Frankfurt a. M. 1998, Bd. 8, S. 360.

3 Martin Sabrow, Chronos als Fortschrittsheld. Zeitvorstellungen und Zeitverständnis im kommunistischen Zukunftsdiskurs, in: Igor J. Polianski/Matthias Schwartz (Hg.), Die Spur des Sputnik. Kulturhistorische Expeditionen ins kosmische Zeitalter, Frankfurt a. M. 2009, S. 119-134, hier S. 121.

© 2026 Katja Stopka, Publikation: Wallstein Verlag

DOI https://doi.org/10.46500/83535930-012 | CC BY-NC-ND 4.0

diesen Kontext gehört auch der vorliegende Beitrag, in dem versucht wird, Kosellecks Zeitschichten-Reflexionen für eine Annäherung an Kunstwerke der späten DDR fruchtbar zu machen, die in ihren raumzeitlichen Erscheinungsformen als Erinnerungslandschaften zu spezifizieren sind. An Beispielen aus der Literatur, dem Film und der Bildenden Kunst soll den geschichtlichen Spuren wie geschichtlichen Strukturen dieser Erinnerungslandschaften am roten Faden der Zeitschichten gefolgt werden, die Koselleck etwas unentschieden mal als abstrakten Begriff, mal als anschauliche Metapher aufruft.[4] Für diese Ausführungen sind allerdings einige Erläuterungen und Begrifflichkeiten vorauszuschicken, in denen weitere für Kosellecks Historik konstitutive Aspekte eine wesentliche Rolle spielen.

Zeitlandschaften des Sozialismus

Neben der temporalen Dimension von Geschichtlichkeit[5] spielt, wie an dem Begriff »Zeitlandschaften« bereits ablesbar ist, die räumliche Dimension eine entscheidende Rolle, wodurch sich die Favorisierung des Koselleck'schen Zeitschichten-Begriffs für historiographisch zu Erfassendes gegenüber den Termini der Polychronie, der Pluritemporalität sowie der Chronoferenz, wie sie von Helmut Hühn und Achim Landwehr verwendet werden, erklären lässt.[6] Denn wie wesentlich für die Erfahrbarkeit, Fassbarkeit und Historisierung der Zeit das Räumliche auf Darstellungsebene bzw. begrifflicher Ebene ist, darauf hat Reinhart Koselleck in den Überlegungen zu seinem Zeitschichten-Konzept nachdrücklich hingewiesen.[7] So konstatiert er, dass die Geschichtsschreibung, wenn sie über Zeit spricht, »grundsätzlich ihre Begriffe aus dem räumlichen Bereich entlehnen

4 Vgl. Koselleck, Einleitung, in: ders., Zeitschichten, S. 9-16, hier S. 9.

5 Für einen Überblick zur Diskussion über die temporale Dimension von Geschichtlichkeit vgl. Rüdiger Graf, Zeit und Zeitkonzeptionen in der Zeitgeschichte, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 22. 10. 2012 http://docupedia.de/zg/graf_zeit_und_zeitkonzeptionen_v2_de_2012. [31. 1. 2025].

6 Vgl. etwa Achim Landwehr, Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit. Essay zur Geschichtstheorie. Frankfurt a. M. 2016, und Helmut Hühn, Polychronie, in: Michael Gamper/Helmut Hühn/Steffen Richter (Hg.), Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten, Hannover 2020, S. 269-278.

7 Auf den untrennbaren wie wechselseitigen Zusammenhang von Raum und Zeit für jegliche Darstellungsebene, sei es für die Darstellung von Geschichte oder für andere mediale Darstellungsformen wie bspw. künstlerische Gestaltungen, haben neben Koselleck der Historiker Karl Schlögel und vor allem schon Mitte der 1970er Jahre der Literaturwissenschaftler Michail Bachtin mit seinem Konzept des Chronotopos aufmerksam gemacht. Vgl. Michail Bachtin, Chronotopos, Frankfurt a. M.

[muss]«.[8] Denn die »Zeit« sei »nicht anschaulich« und könne auch »nicht anschaulich gemacht werden«.[9] Entsprechend wird für den vorliegenden Zusammenhang von der These ausgegangen, dass die temporale Idee eines fortschreitenden wie fortschrittsorientierten Sozialismus, wie sie dem politischen Selbstverständnis der DDR zugrunde lag,[10] einer räumlichen Konturierung bedurfte, um anschaulich und damit individuell, sozial und politisch vermittelbar zu sein. Wenn man Kosellecks raumzeitliches Verständnis mit seinem Standpunkt von einer eigenzeitlich strukturierten Wahrnehmung verknüpft, ist überdies davon auszugehen, dass die auch als »sozialistische Eigenzeit«[11] zu diagnostizierende Zukunftsorientierung des Zeitregimes DDR hin zu einer klassenlosen Gesellschaft zwar einen Absolutheitsanspruch erhob, sich das verordnete Zukunftsparadigma durch individuelle wie gruppenspezifische Modifizierungen aber lebensweltlich wie erfahrungsräumlich unumgänglich ausdifferenzieren musste.[12]

Der marxistisch geprägten Kunsttheorie zufolge ist Kunst stets der Gesellschaft verpflichtet und ohnehin wird Künsten nachgesagt, reflektierende und seismografische Funktionen für die Gesellschaften zu besitzen, in denen sie entstehen. Insofern können in der DDR entstandene Artefakte aus der bildenden Kunst, des Films und der Literatur als mediale Beglaubigungen sozialistischer Lebens- und Denkweisen über solche Modifizierungen und Ausdifferenzierungen Einblicke abseits der proklamierten Diktionen und Rhetorik des zentralistisch organisierten Einheitsstaates gewähren.[13] Damit gelingt es ihnen, über Geisteshaltungen, Reflexions-

2008; Karl Schlögel, Im Raume lesen wir die Zeit. Über die Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, München 2003.

8 Reinhart Koselleck, Historiographische Perspektiven auf verschiedenen Zeitebenen, in: ders., Zeitschichten, S. 287-379, hier S. 304 f.

9 Ebd.

10 Zu Zukunftsnarrativen im Sozialismus bzw. der DDR vgl. Andreas Wirsching, Zukunft als Praxis. Kommunismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in: Elke Seefried (Hg.), Politische Zukünfte im 20. Jahrhundert. Parteien, Bewegungen, Umbrüche, Frankfurt a. M./New York 2022, S. 43-65; Sabrow, Chronos als Fortschrittsheld; Martin Sabrow, Zukunftspathos als Legitimationsressource. Zu Charakter und Wandel des Fortschrittsparadigmas in der DDR, in: Heinz-Gerhard Haupt/Jörg Requate (Hg.), Aufbruch in die Zukunft. Die 1960er Jahre zwischen Planungseuphorie und kulturellem Wandel. DDR, CSSR und Bundesrepublik Deutschland im Vergleich, Weilerswist 2004, S. 165-184.

11 Sabrow, Chronos als Fortschrittsheld, S. 128.

12 Zu Pluralität und Diversität von Zukunftsvorstellungen vgl. auch Rüdiger Graf/Benjamin Herzog, Von der Geschichte der Zukunftsvorstellungen zur Geschichte ihrer Generierung, in: Geschichte und Gesellschaft 42 (2016), S. 497-515, hier S. 499 ff., 503 und 505.

13 Vgl. Michael Ostheimer/Katja Stopka, Erfahrungs- und Erwartungslandschaften. Ästhetische Authentisierungsstrategien des Sozialismus in der DDR, in: Christoph

und Sprachfiguren, über Wertvorstellungen und Gefühlslagen Auskünfte zu erteilen, die im Hinblick auf Zukunfts- und Fortschrittsbezüge weit diverser und heterogener ausgefallen sein müssen als politisch erwünscht. Anhand von exemplarischen Landschaften der DDR, wie sie in Bildmedien und Sprachwerken dargestellt sind, lassen sich so Einsichten in individuelle Zeitvorstellungen und alltagsbedingtes Zeitempfinden erschließen, die zwar aus den politischen Mustern sozialistischen Fortschrittsverständnisses erwachsen sein mögen, aber bei Weitem nicht in ihnen aufgehen. Als Zeitlandschaften gekennzeichnet werden hiermit malerische, filmische und literarische Darstellungen sozialistischer Lebens-, Kultur- und Arbeitsräume – etwa großflächige Neubaugebiete, Industrieareale und landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaften –, wie sie in der DDR im Zeitraum ihres 40-jährigen Bestehens auf- bzw. ausgebaut wurden. Neben ihrem wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Nutzen hatten diese neu aufgebauten Gebiete in ihren Bauweisen und architektonischen Stilen den Zweck, die auf Dynamisierung und Fortschritt setzende Ideologie des sozialistischen Landes zu repräsentieren.[14]

Weil spätestens seit dem 19. Jahrhundert die Landschaftsdarstellung einerseits als Spiegel menschlicher Gefühle, Bedürfnisse und Sehnsüchte diente, andererseits der Gestaltung von Dynamisierung, Tempo und Schwung Vorschub leistete, eigneten sich die Verarbeitungen sozialistischer Ideale und Errungenschaften in Form von künstlerischen Stadt-, Industrie- und Agrarlandschaften als Sinnbild für das Verständnis des Daseins in der sozialistischen Gesellschaft gut.[15] Besonders mit den künstlerischen Gestaltungen neu geplanter Gebiete und Orte im Sujet der Landschaft – verstanden als der vom sozialistischen Menschen durch die Kraft der Arbeit geschaffenen Kulturlandschaft – wurde vor allem in den 1950er und frühen 1960er Jahren der Stellenwert des damit verbun-

Classen/Achim Saupe/Hans-Ulrich Wagner (Hg.), Echt inszeniert. Historische Authentizität und Medien in der Moderne, Potsdam 2021, S. 362-386, https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2456; Alexandra Köhring, Monica Rüthers, Einleitung, in: dies. (Hg.), Ästhetiken des Sozialismus/Socialist Aesthetics. Populäre Bildmedien im späten Sozialismus/Visual cultures of late socialism, Wien u. a. 2018, S. 7-13.

14 Vgl. bspw. die »Bekanntmachung der Grundsätze des Städtebaus«, in: Ministerialblatt der Deutschen Demokratischen Republik, Nr. 25 vom 16. September 1950, S. 153 f.

15 Vgl. Annette Dorgerloh, Vermessene Idylle. Landschaftsmalerei zwischen Zeitkritik und Rückzugsraum, in: Simone Tippach-Schneider (Hg.), Zwischen Himmel und Erde. Landschaftsbilder aus der DDR, Beeskow 2004, S. 59-72; Ada Raev, Überschau und Nahsicht. Kunsthistorische Horizonte der DDR-Landschaftsmalerei, in: Simone Tippach-Schneider (Hg.), Zwischen Himmel und Erde. Landschaftsbilder aus der DDR, Beeskow 2004, S. 47-58.

denen politischen Aufbruchs und des gesellschaftlich Innovativen verstärkt hervorgehoben. Entsprechend wurden solche Landschaftsdarstellungen in Kunst und Literatur nicht selten entweder direkt vom Staat beauftragt oder aber als Staatskunst vereinnahmt.[16] Späterhin verstanden sich Darstellungen von Stadt- und Industrielandschaften dann allerdings häufiger auch als durchaus kritische Stellungnahmen zu den mehr und mehr in Zweifel gezogenen sozialistischen Idealen, die staatlicherseits freilich weniger erwünscht waren, auch wenn sie nicht immer gleich zensiert wurden.[17] Daher sind in visuellen und literarischen DDR-Landschaftsbildern Erfahrungen und Wissensbestände sowie Erwartungen und Vorstellungen des Sozialismus verarbeitet, gespeichert und reflektiert, die zwar der sozialistischen Doktrin entsprechen konnten, aber mehr noch den Lebens- und Arbeitswelten im sozialistischen Alltag entwunden sind und daher eher von individuellen Eindrücken bzw. spezifischen Gruppenerfahrungen geleitet waren, als politischen Vorgaben zu gehorchen. Folglich ergibt sich eine Bandbreite dieser künstlerischen Zeitlandschaften als Bespiegelung des Lebens *in* und der Zukunfts- und Lebensvorstellungen *von* der DDR für einen Zeitraum von mehr als 40 Jahren und fällt mit Positionen von affirmativ über kritisch-loyal bis kritisch-opponierend aus der historischen Perspektive des Jetzt äußerst divers aus.

Angesichts dieser Vielfalt eröffnen sich Fragen, auf welche Weise und in welchen Formen Künstler:innen ihre DDR-Landschaftsdarstellungen entwarfen, um den staatlicherseits geforderten Zukunfts-, Wachstums- und Fortschrittsparadigmen über vier Dekaden hinweg durch ihre persönlichen wie sozial bzw. politisch motivierten Wert- und Zeitvorstellungen entweder zu folgen oder sie zu ergänzen und zu kommentieren, oder aber auch sich von ihnen kritisch abzugrenzen bzw. abzuwenden. Welche Spuren der sozialen, kulturellen und politischen Entwicklungen, Zäsuren und Umbrüche innerhalb der DDR sind in diesen Kunstwerken auffindbar, oder mit anderen Worten: Wie veränderten sich ästhetische Auseinandersetzungen mit und Vorstellungen von sozialistischen Zeit-

16 Vgl. Karin Thomas, Dreißig Jahre Kulturpolitik der DDR im Spiegel ihrer Malerei, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 46 (1980), S. 37-60, hier S. 44 f.; Tanja Matthes: Landschaft, in: Kunst in der DDR, August 2011, URL: https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/knowledge/11.

17 Vgl. Thomas, Dreißig Jahre, S. 58 ff.; Günter Erbe, Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem »Modernismus« in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR, Wiesbaden 1993; Ulrike Goeschen, Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR, Berlin 2001.

landschaften im Laufe von vier Dekaden DDR-Geschichte? Um diese Wahrnehmungs-, Konstruktions- und Bewertungsmodi in einem größeren Rahmen systematisch zu erfassen, werden in heuristischer Perspektive dafür drei temporale Landschaftskategorien voneinander unterschieden, welche zugleich historische Relevanz beanspruchen. So wird von der Tendenz her die Dominanz von »Erwartungslandschaften« der 1950er -1960er Jahre durch ein Erstarken von »Erfahrungslandschaften« in den 1960er/1970er Jahren überlagert, auf die wiederum sukzessive eine stärkere Pointierung von »Erinnerungslandschaften« folgt, die für die späten 1970er und die 1980er Jahre auszumachen ist.[18] Die Erinnerungslandschaft wird in Anlehnung an Aleida Assmann konzipiert, die mit dem Begriff der Erinnerungslandschaft auf eine räumliche Verortung des kulturellen Gedächtnisses verweist (Denkmale, Erinnerungsorte etc.). Auf Landschaftsdarstellungen bezogen, soll es um solche Aspekte räumlicher Verortung von Erinnerung gehen sowie um die damit verbundene Dynamik sozialer Praxis.[19] Die Kennzeichnung von Landschaftsdarstellungen als Erfahrungs- und Erwartungslandschaften erfolgt mit Blick auf das von Koselleck entwickelte Konzept von »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont«. Mit diesem prominenten Begriffspaar wird Bezug genommen auf einen anthropologischen Tatbestand, demzufolge sich die Gegenwart des Menschen stets aus der Vergangenheit in eine Zukunft hinein erschließt. Das seit Eintritt in die Moderne daraus entstehende Wechselverhältnis, das sich als wandelbare Zeitlichkeit menschlichen Lebens in einem Spannungsfeld von Erfahrung und Erwartung bewegt, bringt schließlich Koselleck zufolge erst das historische Bewusstsein hervor.[20] Der Blick auf die Konstituierung der Geschichte aus diesem Spannungsfeld konturiert darüber hinaus eine gewichtige Relation zwischen den als Erfahrungs- und Erwartungslandschaften zu typologisierenden ästhetischen Landschaftsdarstellungen und dem spezifischen Geschichtsverständnis des historischen Mate-

18 Zu dieser Typologie vgl. Ostheimer/Stopka, Erfahrungs- und Erwartungslandschaften, S. 368.

19 Vgl. Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2018, S. 298 ff. Im Hinblick auf Erinnerungslandschaften als soziale Praxis vgl. außerdem Gunnar Maus, Erinnerungslandschaften. Praktiken ortsbezogenen Erinnerns am Beispiel des Kalten Krieges, Kiel 2015, hier S. 41. Maus greift in seiner geographiehistorischen Arbeit neben den Ansätzen des Sozialphilosophen Theo Schatzki auch auf die Ansätze von Aleida Assmann zurück.

20 Vgl. Reinhart Koselleck, »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont«. Zwei historische Kategorien [1976], in: ders., Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a. M. 1979, S. 349-375; Theo Jung, Das Neue der Neuzeit ist ihre Zeit. Reinhart Kosellecks Theorie der Verzeitlichung und ihre Kritiker, in: Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch 6 (2010/2011), S. 172-184.

rialismus. Denn im Sujet der Landschaft treffen nicht zuletzt »das Konzept der marxistischen Anthropologie und das der sozialistischen Raumökonomie« aufeinander, insofern die anvisierte Formung des »neuen Menschen« als dem auf sozialistischer Arbeit, Moral und Lebensweise basierenden Persönlichkeitsideal ihr räumliches Pendant in einer von diesem »neuen Menschen« zu gestaltenden neuen sozialistischen Landschaft hat.[21]

Die Angaben der Zeiträume in Dekaden sind aber keineswegs als feste Datierungen zu verstehen, sondern eher als Anhaltspunkte beginnender Veränderungen und damit verbundener Überlappungen der genannten Landschaftskategorien. So lässt sich feststellen, dass von Beginn der 1950er Jahre bis in die 1970er Jahre hinein künstlerische Darstellungen zeiträumlicher Ausweitung und Horizontorientierung überwiegen, wie dies etwa Bilder von Bernhard Kretschmar *(Blick auf Stalinstadt)* und Wilhelm Schmied *(Mansfelder Landschaft)*, die Romane von Karl Mundstock *(Helle Nächte)* und Martin Viertel *(Sankt Urban)* sowie die Filme von Konrad Wolf (*Sonnensucher*) und Ulrich Thein *(Columbus 64)* zeigen. Diese sind der Kategorisierung nach als Erwartungslandschaften und positiv konnotierte Erfahrungslandschaften einzuordnen.[22] Spätestens seit Ende der 1970er Jahre lassen hingegen Landschaftsdarstellungen zunehmend Aussichtsreiches und Weiträumiges vermissen, was nicht zuletzt auf Desillusionierungserfahrungen angesichts des Zustandes des realen Sozialismus zurückgeführt werden kann, der sich von den frühen Idealvorstellungen weit entfernt hatte.[23] Stattdessen rücken nun Verengung und Verknappung in den Vordergrund als Ausdruck des Verlustes von sozialistischer Glaubwürdigkeit sowie des Scheiterns des Sozialismus als Lebensmodell und Lebenspraxis, die der Kategorisierung zufolge als negativ konnotierte Erfahrungslandschaften zu differenzieren sind. Der Film *Die Architekten* von Peter Kahane zählt ebenso dazu wie die Gemälde *Abgerissener Drache* von Uwe Pfeifer und *Oh Caspar David* von Wolfgang Mattheuer sowie der Roman *Franziska Linkerhand* von Brigitte Reimann. Neben der Darstellung verkürzter Horizonte und zerstörter Lebensräume sowie der Hervorhebung von Ödnis und Ruinösem

21 Vgl. Ostheimer/Stopka, Erfahrungs- und Erwartungslandschaften, S. 368 f.; Katrin Löffler (Hg.), Der »neue Mensch«. Ein ideologisches Leitbild der frühen DDR-Literatur und sein Kontext, Leipzig 2013; Lothar Kühne, Haus und Landschaft. Zu einem Umriß der kommunistischen Kultur des gesellschaftlichen Raumes, in: ders., Haus und Landschaft. Aufsätze, Dresden 1985, S. 9-46.

22 Vgl. Ostheimer/Stopka, Erfahrungs- und Erwartungslandschaften, S. 373-380.

23 Zu Enttäuschungserfahrungen mit Blick auf Zukunftserwartungen, vgl. Graf/Herzog, Von der Geschichte, S. 506 f.

als Gegenwartsdiagnose wird die einstige sozialistische Zukunftszuversicht nun aber auch von retrospektiven Perspektiven abgelöst, die statt der Achse des Horizontalen nicht selten die Achse des Vertikalen präferieren und damit die Vergangenheit in ihrer Tiefendimension vermessen. Solche künstlerischen Landschaftsverarbeitungen gehören damit zu der Kategorie der Erinnerungslandschaften, auf die sich die nun folgenden Ausführungen unter Einbeziehung des Zeitschichten-Konzepts von Koselleck konzentrieren werden. Beispielhaft dafür werden Illustrationen des bildenden Künstlers Gerhard Altenbourg herangezogen, des Weiteren der Dokumentarfilm *Erinnerung an eine Landschaft – für Manuela* von Kurt Tetzlaff sowie die Erzählung *Frühschicht* der Schriftstellerin Angela Krauß.

Zeitschichten in Erinnerungslandschaften

Die Hinwendung zur Achse des Vertikalen, durch die sich die künstlerischen Zeitlandschaften der späten DDR in Inhalt wie Form auszeichnen, lässt sich besonders gut anhand von Techniken in der Bildenden Kunst zeigen. Durch Verfahren des Übermalens und Überdruckens entstehen in der Zeit um 1980 und danach palimpsestartige Gebilde oder in der Konzentration auf Tiefendimensionen wird das Prinzip von Schichtung favorisiert, wie dies etwa Arbeiten von A. R. Penck, Klaus Hähner-Springmühl, Carlfriedrich Claus, Cornelia Schleime oder Gerhard Altenbourg – auf den noch näher eingegangen wird – zeigen.

Aber auch in Filmen und in der Literatur dieser Zeit wird auf stratigraphische Methoden zurückgegriffen. So verschreiben sich filmische und literarische Narrative verstärkt kritischer Heimatarchäologie und widmen sich auf inhaltlicher wie formaler Ebene der Zerstörung von Landschaft und heimatlichem Lebensraum, wodurch ein verstärkter Rückbezug auf Vergangenes und Verschüttetes erfolgt und damit das am Fortschritt orientierte sozialistische Paradigma relativiert wird. Neben dem hier zu verhandelnden Dokumentarfilm *Erinnerung an eine Landschaft. Für Manuela* von Kurt Tetzlaff wären für solche Herangehensweisen der Spielfilm *Abschiedsdisco* von Rolf Losansky zu nennen, aber auch der gleichnamige, als Vorlage dienende Roman von Joachim Nowotny. Weitere literarische Beispiele sind neben der hier näher zu beleuchtenden Erzählung *Frühschicht* von Angela Krauß noch andere Prosaarbeiten von ihr (u. a. *Der Dienst*), darüber hinaus Romane von Christa Wolf *(Störfall)*, Alfred Wellm *(Moricso)* sowie lyrische Arbeiten wie die von Wolfgang Hilbig *(Das Meer in Sachsen)*.

Kosellecks Begriff bzw. Metapher der Zeitschichten wie auch die damit verbundenen Konnotationen als Untergrund und Untergründiges, Schutt und Verschüttetes, Überrest und Ablagerung, Bruchlinien und Bruchstellen enthalten neben der temporalen Komponente, die auf Vergangenes und auf Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem sowie auf zeitlich Fernes, aber auch auf Archiviertes hindeutet, mithin auf schlechthin Historisches anspielt, auch eine räumliche Dimension. Denn die Voraussetzungen für Schichtenbildungen sind natürliche Territorien wie oberirdische und unterirdische Formationen (Gebirge sowie andere Erdreiche und ihre Unterflächen), aber auch kulturell entstandene Umgebungen wie Deponien, Halden und Kippen. Diesen raumzeitlichen Aspekt nimmt Koselleck in der Einleitung seiner Studien über Zeitschichten in den Blick, wenn er das »geologische Vorbild« aufruft, nach dem die Erdschichten von »unterschiedlicher Herkunft« und »verschiedener Dauer«, aber »dennoch gleichzeitig vorhanden und wirksam sind«.[24] Deshalb eignet sich seine auf die zeitliche Dimension vertikaler Ablagerungen im Raum gerichtete Denkfigur als Analyseinstrument für die Auslotung der als Erinnerungslandschaften spezifizierten Zeitlandschaften besonders gut. Und das in doppelter Hinsicht: zum einen, um zu zeigen, wie das Prinzip der Schichtung durch verschiedene Gestaltungsmodi, beispielsweise von Collage- und Überlagerungsverfahren, Eingang in die DDR-Kunst gefunden hat; zum zweiten, um die Reflexions- und Bedeutungskontexte auszuleuchten, auf die die künstlerischen Praktiken des Schichtens bzw. die künstlerischen Motive der Schichten verweisen. Denn um Aufschlüsse über das Zeitgenössische und die Zeitgenossenschaften der DDR zu erhalten, erweist sich neben dem *Was* und *Wie* das *Warum* künstlerischer Sedimentierung für eine kultur- wie mentalitätsgeschichtlich interessierte Dechiffrierung der Erinnerungslandschaften als relevant. Vor diesem Hintergrund scheint daher auch eine ergänzende Orientierung an Hans Beltings Bildanthropologie hilfreich zu sein.[25] Derzufolge haben die in Bildern und – wie hier hinzuzufügen ist – die in Erzählungen verhandelten Erinnerungslandschaften ihre Eindrücke nicht nur in persönlichen, sondern auch kollektiven Bild- und Gedächtnisspeichern der DDR-Bevölkerung hinterlassen.[26] Entsprechend sind äußere und innere

24 Vgl. Koselleck, Einleitung, in: ders., Zeitschichten, S. 9, oder wie es an anderer Stelle des Buches ähnlich heißt: »Denn die historischen Zeiten bestehen aus mehreren Schichten, die wechselseitig aufeinander verweisen, ohne zur Gänze voneinander abzuhängen.« (S. 20).

25 Vgl. Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.

26 Vgl. ebd., S. 11.

Bilder bzw. Narrative nicht als getrennt voneinander zu betrachten, sondern sie beeinflussen sich gegenseitig: »Die kollektiven Bilder bedeuten deshalb, dass wir die Welt nicht nur als Individuum wahrnehmen, sondern dies auf eine kollektive Weise tun, welche unsere Wahrnehmung einer aktuellen Zeitform unterwirft.«[27] Das heißt aber auch, dass die Realität innerhalb einer Kulturgemeinschaft von deren produzierten Bildern und Geschichten immer schon mitgeprägt wie mitgesteuert wird. Und so sind nicht zuletzt auch die hier aufgerufenen Erinnerungslandschaften an der kollektiven Bewusstseinsbildung der späten DDR beteiligt.

Erinnerungslandschaft I: Bilder Gerhard Altenbourgs

Gerhard Altenbourg gehört zu einer Reihe von DDR-Künstler:innen, die weitgehend im Verborgenen der DDR gewirkt haben und dessen Bekanntheitsgrad zu seiner Schaffenszeit – von den 1950er bis in die späten 1980er Jahre hinein – in der alten Bundesrepublik weit höher war als in der DDR. Erst ab Mitte der 1980er Jahre, nachdem es Teilen des Kunst- und Literaturbetriebs gelungen war, eine von der offiziellen Kulturpolitik der DDR unabhängige Infrastruktur zu errichten,[28] wurde seine zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion oszillierende Kunst auch in der DDR mit drei großen Ausstellungen gewürdigt.[29] Wegen der verspäteten öffentlichen Wahrnehmung dieses Künstlers, dessen unverwechselbares Profil schon in den 1950er und 1960er Jahren erkennbar war, aber in seinen retrospektiven Perspektiven unter dem Radar des damaligen offiziellen Zeitregimes blieb, werden seine Arbeiten im vorliegenden Zusammenhang in den Zeitraum der späten DDR eingeordnet und entsprechend als Erinnerungslandschaft kategorisiert. Das Spektrum von Altenbourgs Kunst reichte von Malerei über Druckgraphik und Bildhauerei bis zur Lyrik und ist eng verbunden mit dem Altenburger Land, welches ihm als Vorbild und Motiv für viele seiner übereinander geschichteten und gestapelten Darstellungen diente, in mal mehr, mal weniger farbenprächtiger Ge-

27 Ebd., S. 21.

28 Vgl. dazu das von der Bundeszentrale für politische Bildung herausgegebene Dossier: Autonome Kunst in der DDR, Berlin 2012 f., in: bpb: https://www.bpb.de/themen/deutsche-teilung/autonome-kunst-in-der-ddr [3. 2. 2025].

29 Zu seinem 60. Geburtstag fanden 1986 in Dresden und Leipzig – und im Jahr darauf auch in der Berliner Nationalgalerie – die ersten Retrospektiven seines Werkes in der DDR statt. Vgl. die Rezension von Klaus Hammer, Entdeckung der Struktur im Ungeformten. Eine Publikation des Dresdner Kupferstich-Kabinetts über den Künstler-Poeten Gerhard Altenbourg, in: Literaturkritik.de, Nr. 10, Oktober 2014, https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=19740 [4. 6. 2024]

staltung. Wiederkehrende Formen sind dabei das Flächige, Gestrichelte und Geschwungene, die durchzogen und durchkreuzt sind von Figürlichem, Pflanzlichem, Geflecktem und Geometrischem. Selbst in Altenburg ansässig, hat der 1926 geborene und 1989 verstorbene Gerhard Störch der Affinität zu seinem Lebens- und Schaffensraum mit der Annahme des Künstlernamens Altenbourg Ausdruck verliehen. In einem vermittelten Sinn konnte sein Werk in der DDR als subversiv aufgefasst werden, weil es die offiziellen Anforderungen an die Kunst zur Mitwirkung an der sozialistischen Aufbauarbeit und den damit verbundenen Erwartungshorizont unterlief. Altenbourg selbst hat seine Kunst eher im Abseits der Politik verortet. Freilich sind sein Schaffen als Außenseiter und seine Werke nicht nur von seinen eigenen Lebenserfahrungen, etwa als Soldat im Zweiten Weltkrieg, geprägt, sondern ebenso von der Kultur und der Politik des Landes, in dem er überwiegend gelebt hatte.[30] Nicht zuletzt auch durch eigene Initiative stellte er in der Galerie der Künstlergruppe »Carla Mosch« aus und in der »Galerie Oben«, die beide in Karl-Marx-Stadt als Foren für nonkonforme Kunst in der DDR galten und permanent unter Beobachtung standen.

Die hier im Fokus stehenden Landschaftsbilder Altenbourgs zeichnen sich durch eine besondere Zartheit und Transparenz aus. Mit Techniken der Druckgraphik und der Aquarellmalerei legt der Künstler seine teils in geometrische Formen des Quadrats und Rechtecks eingerahmte, teils in organische Formen arrangierten Hügellandlandschaften als Längsschnittstudien an, in denen mithilfe von fein Gestricheltem die Tiefendimensionen sichtbar werden und auf die Vielschichtigkeit und Dynamik untergründigen Geschehens im Raum verweisen.[31] Damit adaptiert Altenbourg auf künstlerischer Ebene die Methode der Längsschnittstudie. Mithilfe historischer Längsschnitte werden in der Sozial- und Geschichtswissenschaft ausgewählte Untersuchungsräume über einen längeren historischen Zeitraum hinweg verfolgt und untersucht, um die Veränderungen sowohl

30 Vgl. Julia M. Nauhaus, »denn alles bei ihm ist landschaft«. Anmerkungen zu Ausstellung und Katalog, in: Thomas Matuszak/Willi Heining/Christa Grimm, Erzgebirge, Hügel-Grund, Artemis Land. Altenbourgs Landschaften [Katalog], Altenburg 2014, S. 7-15, hier S. 9 f.

31 So schreibt Altenbourg selbst bezugnehmend auf sein Schaffen: »Dort wo die Schatten hausen –, das Ich sich selbst gegenübersteht, im Schrecken der Erkenntnis vom Verhaftetsein in Zeit und Raum […], dort hinab in einen Abgrund des Raumes, wo Raum hinter Raum sich öffnend losläßt, ins Wesenlose hinab einer vorgeburtslos, geschichtslosen Zone, die uns überpersönlich anstarrt und Züge der Angst eines Unbekannten trägt.« (Gerhard Altenbourg, zitiert nach Thomas Matuszak, »Landschaft als Existenzraum«, in: ders./Heining/Grimm, Erzgebirge, S. 25-35, hier S. 26.

Abb. 1: Gerhard Altenbourg: Über dem Erdenschwarz im Aufschein. Holzschnitt auf Büttenpapier, 24 x 64,5 cm, 1975

im Raum wie auch im Verlauf der Zeit hervorzuheben. Ein solches Geschehen wird in Altenbourgs Werken häufig durch die Aufschichtung mehr oder weniger breit schraffierter und horizontal angelegter Linien und Felder visualisiert, die wiederum verschiedentlich von vertikalen Figurationen durchzogen sind.[32]

Dies lässt sich an dem 1975 erstellten Farbholzschnitt *Über dem Erdenschwarz im Aufschein* (1975) von Altenbourg nachvollziehen.[33] Der Druck zeigt in der für das Verfahren des Holzschnittes typischen Reliefstruktur den Längsschnitt einer vertikal übereinander geschichteten Fläche, eingefärbt in schwarz-graue und ockerfarbene Töne auf dem sandfarbenen Untergrund eines Büttenpapiers, wobei organisch anmutende Verbindungskomponenten in Form unregelmäßiger fleckenartiger Gebilde, Punkte und Risse (als Teil der nichtbedruckten sandfarbenen Flächen) die horizontalen Ebenen des gesamten Bildraums vertikal durchziehen. Dieser Schnitt parallel zur Längsachse lässt sicherlich in seiner zugleich so abstrakt wie auch organisch anmutenden Struktur unterschiedliche Interpretationen zu. Es liegt aufgrund der gewählten Namensverwandtschaft Altenbourgs mit der Stadt Altenburg und dem sie umgebenden gleichnamigen Land allerdings nahe, diese Grafik als den Schnitt durch einen landschaftlichen Höhenzug zu betrachten, der damit gewissermaßen eine Innenansicht typischer Hügel dieses Thüringer Landstriches offengelegt.

32 Vgl. dazu u. a. die Landschaftsbilder von Altenbourg, in: Matuszak/Heining/Grimm, Erzgebirge.

33 Gerhard Altenbourg: Über dem Erdenschwarz im Aufschein. Holzschnitt auf Büttenpapier, 24 × 64,5 cm, 1975. Veröffentlicht in der Digitalen Kunsthalle der Sparkasse Leipzig. https://www.kunsthalle-sparkasse.de/kunstwerk/detail/altenbourg-gerhard-ueber-dem-erdenschwarz-im-aufschein-1975.html [4. 6. 2024].

Das Altenburger Land ist schon seit dem 17. Jahrhundert von der Geschichte des Bergbaus gezeichnet. Bergbaugruben und ihr Rückbau veränderten die Landschaft fortwährend und prägten das Leben und Arbeiten der dortigen Bevölkerung über Jahrhunderte hinweg.[34] Insofern ist diese Region keine reine Naturlandschaft, wie es auf den ersten Blick scheint, sondern eine von des Menschen Hand bearbeitete und veränderte Kulturlandschaft. Auf künstlerische Weise zeichnet Altenbourg nun die Ablagerungen in den geologischen Schichten dieser Gegend genauso nach wie die Veränderungen ihrer äußeren Gestalt. Somit veranschaulichen seine Bildlandschaften Geschichte[n] davon, wie über Jahrhunderte weniger die Natur als vielmehr der Mensch den Raum in seinen Tiefen- wie Höhendimensionen zu verändern in der Lage war und damit auch sich selbst. Die Zeitläufte dieser Region künstlerisch als Kulturlandschaft zu erinnern und dergestalt als vertikal angelegte Erinnerungslandschaft von Menschheits- und Subjektgeschichte aufzurufen, in der Latentes und längst Vergessenes in Bildern und Motiven des Verschütteten sichtbar gemacht wird, ist das Verdienst dieser durchaus intendierten hermetischen, aber zugleich auch visuell aufschlussreichen Ästhetik. So konstatiert der Literatur- und Kunstwissenschaftler Klaus Hammer, dass in »den durchsichtigen, poetisch verwobenen, klein- und feinteiligen Landschaftsdarstellungen […] offensichtlich Thüringen mit den Wiesen, Wäldern und sanft schwingenden Hügeln zu erkennen« sei, »aber die zarten, tastenden Linien beziehen auch die Dimension des Unsichtbaren mit ein, Projektionen des Inneren, geologische Schichten«.[35] Altenbourg gelingt es auf diese Weise, das hervorzuheben, was der horizontal und im Nebeneinander ausgerichteten Oberflächen-Kunst des realistischen Sozialismus mit ihren Darstellungen von Fortschritts-, Arbeits- und Alltagslandschaften häufig fehlt.[36]

34 Vgl. die informative Webseite des Bergbauvereins Erfurt e. V. zum Revier Altenburg. https://www.bergmannsverein-erfurt.de/main.php?unmenue=bergbau_frueher_thueringen&content=altenburg [4. 6. 2024].

35 Klaus Hammer, Entdeckung der Struktur. Vgl. außerdem Matuszak, Landschaft als Existenzraum, S. 35. Auch für Matuszak verweisen Altenbourgs künstlerische Schichtungen und Sedimentierungen auf seelische Prozesse, zeigen sich in diesen Ablagerungen Erinnerungen als Spuren von Lebenserfahrungen.

36 Als Beispiel für eine lineare Oberflächenästhetik sei hier auf das Wandmosaik »Unser Leben« (1964) von Walter Womacka am Haus des Lehrers in Ostberlin verwiesen. Zur Malerei des sozialistischen Realismus vgl. Ada Raev, Grundzüge des Sozialistischen Realismus, in: Köhring/Rüthers (Hg.), Ästhetiken des Sozialismus S. 13-15.

Erinnerungslandschaft II: Filmische Erinnerung an eine Landschaft

Erinnerung an eine Landschaft – für Manuela ist ein DDR-Dokumentarfilm des Regisseurs Kurt Tetzlaff, der die Evakuierung und Zerstörung dreier Dörfer im mitteldeutschen Braunkohlerevier begleitet hat.[37] Der Film hatte 1983 seine Uraufführung auf dem Internationalen Dokumentarfestival in Leipzig und wurde danach im Rahmen kleinerer Veranstaltungen einige Male gezeigt.[38] Die Dreharbeiten fanden von 1979 bis 1982 in Magdeborn, Bösdorf und Eythra statt sowie im Leipziger Neubaugebiet Grünau, wohin ein Großteil der Dorfbewohner:innen umgesiedelt wurde. Weichen mussten diese Dörfer dem Braunkohletagebau. Fakten, Erläuterungen und Argumente für diese Erweiterung des Braunkohletagereviers werden in dem Film ebenso dokumentiert wie Planungen und bürokratische Prozesse der Umsiedlungsmaßnahmen der Dorfbevölkerung. Im Mittelpunkt der Langzeitstudie steht aber die Zerstörung der Dorflandschaften selbst und die mit ihr und der Umsiedlung verbundenen sozialen und emotionalen Auswirkungen auf ihre überwiegend älteren, aber auch jüngeren Bewohner:innen. Wie sie aus ihren langjährigen Lebens- und Arbeitsstrukturen und -gewohnheiten gerissen werden, wie sie dieses Herausgerissen-Werden erleben und wie sie sich in ihren Wohnungen in der Neustadt einrichten, erfährt man durch eine Vielzahl von Interviews, die sowohl in den alten wie auch neuen Lebensräumen geführt wurden.[39]

Der Film beginnt mit den parallel montierten Aufnahmen von der Sprengung einer Kirche, der Geburt eines Kindes und dem Abbau eines entkernten Wohnhauses.

> Frau wälzt sich unruhig und weinend in ihrem Krankenbett herum (halbnah). Extreme Zeitlupenaufnahme von der Sprengung einer dörflichen Kirche in Magdeborn (halbtotal). Aufsteigender Staub von der Sprengung (halbtotal). Schmerzverzerrtes Gesicht der Frau im Kreißsaal (halbnah). Stahlseil auf Boden spannt sich (halbnah). Kamera verfolgt das Stahlseil zu einem entkernten Wohnhaus (halbtotal). Stahlseil trennt die obere Dachhälfte und den Kamin vom Gebäude

37 Kurt Tetzlaff (Reg.), Erinnerung an eine Landschaft. Für Manuela [Film], 1 St. 24 Min., Farbe, Dokumentarfilm. Deutsche Demokratische Republik (DDR) 1983.

38 Vgl. Günter Jordan/Ralf Schenk, Schwarzweiß und Farbe. DEFA Dokumentarfilme 1946-92, Berlin 1996, S. 199.

39 Zu weiteren Informationen über den Film vgl. die Angaben aus der Filmdatenbank der DEFA-Stiftung: https://www.defa-stiftung.de/filme/filme-suchen/erinnerung-an-eine-landschaft-fuer-manuela [11. 2. 2025].

Abb. 2 und 3: Filmausschnitte: 0:00:26 Std., Min. (Sprengung/Geburt)

(halbtotal). Krankenschwestern und Hebamme helfen der Frau bei der Geburt (halbnah). Neugeborenes an der Nabelschnur wird an den Beinen und Kopfüber hochgehalten (halbnah).[40]

Der Film endet 1982 mit der Feier in einer Neubauwohnung. Gefeiert wird der Geburtstag des letzten, 1979 in Magdeborn geborenen Kindes, dessen Geburt zu Beginn gezeigt wurde und dem dieser Film namentlich gewidmet ist.

40 Angaben zur ersten Szene des Films (Filmausschnitt: 0:00:00-0:01:57 Std., Min.) in der Filmdatenbank der DEFA-Stiftung, ebd. Die in Klammern gestellten Bezeichnungen benennen die Einstellungsgröße, die sich aus der Distanz der Kamera zum aufgenommenen Subjekt/Objekt und den gewählten Abbildungsparametern der Kamera ergibt, wobei man zwischen totalen und nahen Einstellungen unterscheidet.

Abb. 4: 1:22:06 Std., Min. (Geburtstagsfeier)

> Manuela, die heute 3 Jahre alt wird, bläst mit ihrer Mutter die Kerze auf der Torte aus (halbnah) (O-Ton). Kommentar: »Wir hatten Manuelas Geburt, die letzte in Magdeborn, im April 1979 gefilmt, von dem Ort Magdeborn, der verschwand als sie zu leben begann, wird sie nur wissen was die Alten ihr später so erzählen, sie wächst in eine andere Welt hinein.« Geburtstagsgäste und Manuela im Wohnzimmer der neuen Wohnanlage (halbnah) (O-Ton). Schwenk (von oben) über die neue Wohnanlage und einer vorbeifahrenden [sic] Straßenbahn bis auf Manuela mit ihrer Mutter auf dem Balkon (halbtotal) (O-Ton). Abblendung.[41]

Innerhalb dieses filmischen Rahmens von drei Jahren folgt der Film allerdings keiner linearen Struktur und Ordnung, verfolgt also nicht Schritt für Schritt die einzelnen Abriss- und Umsiedlungsmaßnahmen. Vielmehr springen die Szenen hin und her zwischen den Dörfern, die sich während der Filmaufnahmen in unterschiedlichen Abrissstadien befinden, wodurch sich in temporaler wie spatialer Hinsicht unterschiedliche Zeitschichten ausweisen lassen. Auf die konkreten Stadien der unterschiedlichen Devastierungsmomente in den Dörfern bezogen, gelingt dem Film durch diese Sequenzierungen eine Synchronisation des zeitlich Versetzten

41 Angaben zur letzten Szene des Films (Filmausschnitt: 1:16:15-1:22:44 Std., Min.), ebd.

und damit die räumliche Veranschaulichung einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die Kosellecks historiographischem Verständnis zufolge sich in Metapher und Begriff der Zeitschichten verdichten lässt. Gleichzeitig werden auch die Perspektiven auf die jeweiligen Bewohner:innen gewechselt, die entsprechend des Zustands ihrer Dörfer in verschiedenen Ausgangslagen sind: mal in der Situation des Abschieds, mal im Zustand des Nicht-Begreifen-Wollens ob des bevorstehenden Abrisses ihres Dorfes, mal in der Erinnerung an ihr altes Leben im gegenwärtigen Leben der Neubausiedlungen. Diese durch zahlreiche Parallelmontagen erzeugte Sprunghaftigkeit und Unordnung zwischen Orten und Zeiten wirkt indes auch auf das Filmpublikum desorientierend, denn die Zuschauer:innen wissen häufig nicht, welchem Zeitpunkt der gefilmten drei Jahre sie beiwohnen, von welchem Dorf gerade die Rede ist und aus welchen devastierten Orten die Betroffenen kommen, die gerade interviewt werden. Diese Verschachtelung und Überlagerung einer Vielzahl von Zeiträumen, Szenen, Situationen und Orten und damit verbunden auch der zeitlich-räumliche Orientierungsverlust – all dies sind beabsichtigte Techniken, die einem durchgängigen Prinzip folgen. Sie wollen die Irritationen, Verwirrungen, Unsicherheiten und Überforderungen der ihre Heimat verlierenden Dorfbewohner:innen für die Zuschauer:innen nachvollziehbar machen.

Aber nicht nur die Schnitttechniken des Films folgen diesem Staffelungsprinzip. Ebenso erfolgt auf den Bildebenen ein wiederkehrendes Aufschichten und Umschichten: Bagger und Schaufelräder durchpflügen die Erde, reißen sie auf und schichten sie um.[42] Häuser werden gesprengt oder abgerissen, und deren Bestandteile stürzen in Schichten über- und ineinander.[43] Kamerafahrten aus der Luft folgen der Tagebaulandschaft, in deren Gräben und Gruben man verschiedenfarbige Erdschichten erkennt.[44]

Und auch auf einer symbolischen Ebene geht es immer wieder um Schichten, etwa wenn die Stimme aus dem Off über die Abholzung einer

42 Vgl. Filmausschnitt 0:50:58-0:51-22 Std., Min. »Bagger gräbt die von Häusern befreiten Stellen um (halbtotal). Blick in die rotierenden Schaufeln des Braunkohlebaggers (halbnah).« Angaben zur Baggerschaufel-Szene des Films, ebd.

43 Vgl. Filmausschnitt 0:02:58 Std., Min. »Rückwärtszoom von roten Blumen zwischen Steinen (nah) auf die Haustrümmer einer Straßenzeile (halbtotal).« Angaben zu dieser Szene des Films, ebd., oder Filmausschnitt 0:31:03-0:32:09 Std. Min., Schwenk über die zerstörten Häuser, die Bauarbeiter und ehemaligen Bewohner (halbtotal). Dachdeckermeister (halbnah) Schwenk über die Haustrümmer zum Kamin (halbtotal). Hauswände stürzen ein (halbnah).« Angaben zu dieser Szene des Films ebd.

44 Vgl. Filmausschnitt: 0:04:17-0:51-22 Std., Min. »Flugaufnahme über ein Tagebaugebiet für Braunkohle (halbtotal).« Angaben zu dieser Szene des Films ebd.

Abb. 5: Min. 0:51:16 Std., Min. (Schaufelbagger)

Abb. 6: 0:02:59 oder 0:32:00 Std., Min. (Abgerissenes Haus und Schutt)

Abb. 7: 0:04:21 Std., Min. (Luftaufnahme)

Abb. 8: 0:20:56 Std., Min. (Eiche)

sehr alten Eiche im Zuge der Tagebaugewinnung sinniert, welche Zeitschichten und Geschichten mit der Baumfällung an diesem speziellen Ort in Vergessenheit geraten und verloren gehen werden.

> Blick auf eine mächtige Eiche vor dem Braunkohlegebiet und dem Braunkohlebagger (halbtotal). Schwenk über den Stamm der Eiche bis zur Krone (halbtotal). Kommentar: »… unter dieser Eiche soll Napoleon gesessen haben in der Schlacht um Leipzig als seine Reiterei in den nahen Sumpfwiesen unterging, die Eiche ist 250 Jahre alt geworden, wie alt wird ein Mensch? Unter den Wurzeln des Baumes liegt Kohle für 20 Jahre, 250 Jahre und ein Jahrtausend gegen 20 Jahre Kohle, so wichtig sind uns 20 Jahre Zukunft.[45]

So ist der gesamte Film, wenngleich er viele abwägende Stimmen und heterogene Ansichten zulässt, vom Tenor des Verlustes geprägt: dem Verlorengehen von Zusammenhalt und Zusammenhang, der Zerstörung von Landschaft und Lebenswelt. In den vielgestaltigen Bildern von Schichten als Abraum und Schutt, als Ab- und Umgelagertes sowohl von Material wie auch von den sich darin befindlichen Menschen stehen die Lebensumstände und Landschaften des Unbehausten und des Niedergangs im Vordergrund. Und auch in den Interviews mit den von der Devastierung Betroffenen geht es vorwiegend um die Erinnerung an die verloren gegangenen Lebensräume, welche anhand von Geschichten und Fotos aufgerufen werden.[46]

45 Angaben zur Szene der Baumfällung (Filmausschnitt 0:20:54-0:21:30 Std., Min.), ebd.

46 Vgl. Filmausschnitt 0:45:27-0:46:04 Std., Min. Angaben zu dieser Szene: »Frau in ihrer Küche erklärt ein Foto aus früheren Zeiten in Bösdorf (halbnah) (O-Ton) ›Da

Abb. 9: 0:45:27-0:46:04 Std., Min. (Frau in ihrer Küche im Neubaugebiet mit Fotos aus früheren Zeiten in Bösdorf

Darin vermittelt sich eine Haltung der Solidarität mit den Entwurzelten. Entsprechend ist die Tonspur durch eine eher schwermütige Musik und eine elegische Stimme aus dem Off gekennzeichnet, und auch die in überwiegend gedeckten Farben getauchten Filmbilder erzeugen eine Atmosphäre von Melancholie. Was hingegen vollständig fehlt, ist jedweder, an Fortschritt und Zukunft orientierte Optimismus, den man aus filmischen Inszenierungen früherer DDR-Jahre kennt, in denen auf sozialistischen Glauben und sozialistische Zuversicht gesetzt wird.[47]

Erinnerungslandschaft III: Literarische Erinnerungslandschaft

Die Erzählung *Frühschicht*,[48] die die angehende Schriftstellerin Angela Krauß 1978 als Abschlussarbeit ihres Literaturstudiums am Leipziger Institut für Literatur »Johannes R. Becher« eingereicht hat, handelt gleichfalls von Heimatverlust in einem Braunkohlebergbaugebiet, diesmal aber nicht aus der Perspektive eines teilnehmenden Beobachters, sondern aus

hatten wir einen schönen Garten … das Dach hatten wir noch vor Jahren neu gedeckt, da hatten wir noch keine Ahnung von der Kohle … unser Haus dort wurde 1874 erbaut.‹« Ebd.

47 Vgl. dazu etwa die exemplarischen Analysen von Friedrich Wolfs Film *Sonnensucher* und Ulrich Theins Fernsehserie *Columbus 64* in: Ostheimer/Stopka, Erfahrungs- und Erwartungslandschaften, S. 373-380.

48 Angela Krauß, Frühschicht. Literarische Abschlussarbeit am Institut für Literatur »Johannes R. Becher«, Leipzig 1978, http://digital.slub-dresden.de/id516845942 [27. 5. 2025]. Zehn Jahre später wurde eine überarbeitete und meines Erachtens weniger überzeugende Version der Erzählung unter dem Titel »Dinosauru« in dem Erzählband *Glashaus* veröffentlicht (Angela Krauß: Dinosaurus, in: dies.: Glashaus. Erzählungen, Berlin 1988, S. 77-87).

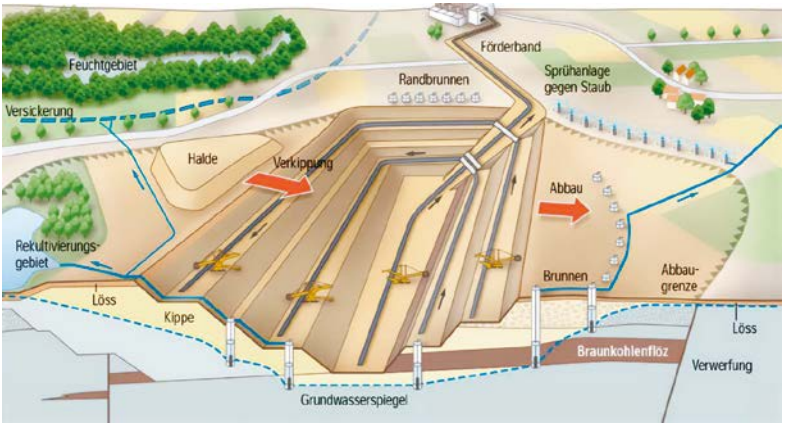

Abb. 10: Profil durch einen Tagebau

der Innenansicht eines im DDR-Braunkohletagebau arbeitenden Lokführers. Jargoschs Arbeit besteht in der Abraumbeförderung als Teil des Prozesses der Kohlegewinnung.

Um Braunkohle abbauen zu können, müssen zunächst die darüber befindlichen Sedimentschichten abgetragen werden. Das Material wird dann in unmittelbarer Nachbarschaft der Tagebaugrube wieder aufgeschüttet. In der Regel besteht die Verkippungszone aus einem bereits abgebauten Flöz (vgl. Abb. 10). So rückt die Abbauzone nach und nach vor, und die Verkippungszone folgt ihr. Auf diese Weise wandert der Tagebau.

Die kurze Erzählung konzentriert sich auf eine Fahrt mit der Kohlenbahn zwischen Abbaugebiet und Kippe und macht dabei auch die unumgängliche Expansion eines Tagebaus zum Thema. Zunächst werden die Arbeitsgänge Jargoschs als reine Routine geschildert. Doch schnell wird klar, dass diese Frühschicht für den Lokführer mit etwas Außergewöhnlichem verbunden ist, was jedoch im Vagen bleibt und sich lediglich durch Andeutungen ankündigt, etwa durch die mehrmalige Wiederholung des Satzes »Was soll schon sein«[49] oder durch die zunehmende Verbitterung im Ton bei der Beschreibung der gewohnten Arbeitsabläufe:

> Es war Frühschicht, bloß eine von den hunderten, die er gefahren hatte. Er riß die Erde weg und baute sie wieder an, Stunde für Stunde,

49 Krauß, Frühschicht, S.3. Die Seitenangabe entspricht der Paginierung im Manuskript.

> Schicht für Schicht, Jahr für Jahr ging es so, er riß die Erde ab und baute sie wieder an.[50]

Im Verlauf seiner Fahrt auf den Gleisen nimmt die eigene Familie in Jargoschs Gedankenwelt zunehmend Raum ein. Er erinnert sich an die Zeiten des eigenen Hausbaus, an die Schwangerschaft seiner Frau, an das Erwachsenwerden der Kinder und einen Umzug.[51] Erst am Ende der Erzählung erschließt sich, weshalb Jargosch diese Szenen aus dem Familienleben Revue passieren lässt. Denn auf der Rückfahrt von der Kippe zum Abbaugebiet muss er miterleben, wie sein Haus, das er vor einem Vierteljahrhundert zwischen 50 Jahre alten Obstbäumen gebaut hatte und die er zu fällen nicht übers Herz gebracht hatte[52] – wie dieses Haus nun dem Tagebau zum Opfer fällt, an dessen Entstehung und Ausweitung er selbst beteiligt ist.

> Nur sieben Meter lag das Haus vom ersten Schnitt entfernt. […] Nach einer weiteren halben Stunde hörte er [Jargosch; K. St.] die Detonation. Nur die Küchenuhr sah er von der blauen Ölwand sacken.[53]

Schon an den wenigen hier zitierten Passagen erkennt man, dass die Erzählung vom Motiv und Topos der Schicht geleitet und durchdrungen ist. Es lassen sich mühelos noch weitere Passagen finden, in denen es um Schicht im Sinne von Sedimenten geht, etwa um Erde, Sand, Dreck und Abraum, um Schnitt, Mutterboden, Lehmschichten oder entblößte Schichten der Erde. Und in Jargoschs Gedankenwelt werden diese Motive immer wieder in den Zusammenhang von verstrichener Zeit und Dynamik gestellt, und das nicht nur bezüglich der Arbeitsschichten, wie etwa der titelgebenden Frühschicht, sondern auch in Bezug auf den steten Wandel bzw. die Verwandlung von Bergbaulandschaft und Lebensbereich:

> Der Bagger hatte einen neuen Schnitt begonnen.[54]
> Die Abraumerde vom Förderband fiel auf den Boden, der nächsten Sommer schon Raps tragen würde.[55]

50 Ebd., S. 5.
51 Vgl. ebd., S. 6.
52 Vgl. ebd.
53 Ebd., S. 8 f.
54 Ebd., S. 6.
55 Ebd., S. 5.

> Was sich alles ansammelt in fünfundzwanzig Jahren […] weg damit, vorbei die Zeit.[56]
> Die Küchenuhr hätten sie auch noch mitnehmen sollen. Auch wenn das Ding schon uralt ist […]. Hätte doch noch weiter mitgemacht.[57]

Die materiellen Schichten der Bergbaulandschaft, die der Lokführer mit seinem Zug seit Jahren schon Tag für Tag transportiert wie durchkreuzt, entfalten sich in den Erinnerungen, die ihn während dieser besonderen Frühschicht in den Sinn kommen, und dazu gehören auch die mentalen Zeitschichten seines eigenen Lebens. »Schicht für Schicht«, wie es an einer der hier zitierten Stellen heißt, bezieht sich eben nicht nur auf den Rhythmus der Wechselschichten, die den Zeittakt seiner langjährigen Arbeit im Tagebau und damit auch seines Lebens vorgeben, sondern ebenso auf den Takt der fortlaufenden Routinen der Umschichtung im fortschreitenden Tagebau, in dessen Logik es nur konsequent erscheint, dass das einst 15 Kilometer entfernt liegende Heim des Protagonisten irgendwann auch von diesem Takt ergriffen werden muss:

> Mit den Jahren hatte sich der Bagger immer tiefer in die Erde gefressen, und Jargosch war immer zügiger gefahren. […] Es hatte ihm Freude gemacht, und oft sang er sich eins in seiner Eisenkanzel, denn er sah was er tat, wenn der Bagger am Morgen weitergerückt war. Und zuhause sah er es auch.[58]

Aber nicht nur auf der thematischen Ebene geht es um (Zeit-)Schichten, sondern auch strukturell erweist sich die Erzählung als ein ineinander geschichteter Korpus, der sich erst im Prozess seiner Auffaltung Stück für Stück erschließt.[59] Denn nur in der aufeinanderfolgenden Ausbreitung der Textabschnitte, die nach Art eines Leporello ineinander gefaltet sind, lassen sich die Verständnisschichten des Zusammenhangs freilegen, der Jargoschs Zugfahrt durch die Bergbaulandschaft mit den inneren Bewegungen durch seine Erinnerungslandschaften verbindet, um so ganz langsam zum Ende als Höhepunkt der Geschichte vorzudringen. Das Ende

56 Ebd., S. 7.
57 Ebd., S. 8.
58 Ebd., S. 7.
59 Die Erzählung changiert in Aufbau und Anlage zwischen Kurzgeschichte und Novelle, weil sie sich kurzgeschichtentypisch auf die Schilderung einer Episode reduziert, in der vieles nur angedeutet statt ausgebreitet wird, sich aber auch novellentypisch einer unerhörten Begebenheit mit hohem Realitätsbezug widmet.

entpuppt sich denn auch als wuchtige Verheerung und verantwortet die Desillusionierung des Protagonisten als Ergebnis seiner Erkenntnis, wie sich Fortschrittsgläubigkeit in ihr Gegenteil verkehren kann. Denn den wandernden Tagebau nicht nur als Ertrag eigener Arbeit zu begreifen, sondern ihn nun auch als Verwüstung des eigenen Lebensraums anerkennen zu müssen, ist die bittere Quintessenz des Lokführers.

Auch wenn die DDR und deren Bergbaupolitik »Braunkohle um jeden Preis«[60] in diesem Text mit keinem Wort Erwähnung finden, ist der raumzeitliche Bezug auf sie ebenso offenkundig wie ihr semantischer Bezug. Hier wird ein für die Bergbauregionen der DDR typisches Dilemma der im Bergbau arbeitenden Landbevölkerung am Schicksal einer einzelnen Figur reflektiert und zugleich als Umweltkritik laut: das eigene Habitat zugunsten der Ausbeutung anderer Habitate gewonnen und erwirtschaftet zu haben, um dieses Gewonnene zugunsten der als Fortschritt verstandenen Ausbeutung wieder preisgeben zu müssen. Sichtbar wird damit eine Art Selbstausbeutung, die nicht zuletzt von der marxistischen Ökonomie als kapitalistisch stigmatisiert wurde und die es im Sozialismus doch eigentlich zu überwinden galt. Aber obgleich innerhalb der Erzählung nur noch Schutt und Abraum als materielle Hinterlassenschaften einer verschwundenen Stabilität bleiben, lässt sich bereits auf dieser narrativen Ebene dem dargestellten Verwüstungsprozess die Imagination des Lokfahrers als ein Akt des Produktiven gegenüberstellen. Denn erst in der Konfrontation mit der Zerstörung gelingt es ihm, seine vergangene Lebenszeit und seinen verschwundenen Lebensraum Schicht für Schicht in der Erinnerung aufzufächern und mithin mitten im Verlust zu bewahren. Auf der Metaebene zeigt sich an dieser Erzählung die Leistung von Literatur selbst, die in der Lage ist, verschwundene, ehemals belebte Räume als Erinnerungslandschaften ästhetisch wiederzubeleben und zu erhalten.

*

Kosellecks Metapher der Zeitschichten ist für eine ästhetische Wahrnehmungsgeschichte des Zeiträumlichen nicht nur dort hilfreich, wo sie der historisierenden Analyse dient, um zeiträumliche Verzahnungen als ein der Geschichte inhärentes Moment hervorzuheben. Vielmehr erweist sich diese Denkfigur vor allem auch für künstlerische Darstellungsmodi als

60 »Besonders in der DDR galt das Motto ›Braunkohle um jeden Preis‹«, heißt es in dem Beitrag »Abgebaggerte Dörfer: Die Folgen der Braunkohleförderung« des MDR vom 17. März 2022, https://www.mdr.de/geschichte/ddr/wirtschaft/braunkohle-lausitz-abbaggern-revier-bergbau-tagebau-100.html [27. 5. 2024]

relevant, etwa um komplexe wie subtile Auseinandersetzungen über das reziproke wie korrelierende Verhältnis von Zukunft und Vergangenheit in politischen und sozialen Räumen zu thematisieren, wie dies in den hier vorgestellten künstlerischen und literarischen Zeugnissen der späten DDR sinnfällig wird. Da mit dem Denkmodell der Zeitschichten der Fokus auf den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhängen wahrgenommener Zeit-Raum-Beziehungen liegt, eignet es sich, wie schon eingangs angedeutet, besser als die Denkmodelle der Chronoferenz, Pluritemporalität[61] oder Polychronie.[62] Denn diese vernachlässigen in ihrer ausschließlichen Verkoppelung von unterschiedlichen bzw. anwesenden und abwesenden Zeiten den Aspekt des Spatialen. Dieser Aspekt erscheint mir allerdings für die Fokussierung auf ästhetische Bild- und Sprachwelten als unumgänglich, die zwar stets auf Imagination und Narration angewiesen sind, aber deren Rückbezug sich auf Realitäten konzentriert, die weder zeit- noch ortlos zu denken sind.

61 Vgl. Landwehr, Die anwesende Abwesenheit.
62 Vgl. Hühn, Polychronie.