

## **Gundermann als Versöhnungsfilm**

### oder: Wer einen Igel rettet, kann kein schlechter Mensch sein<sup>1</sup>

Andreas Kötzing

Noch einmal *Gundermann*? Hat der Erfolgsfilm von Andreas Dresen (Regie) und Laila Stieler (Drehbuch) nicht bereits jede Würdigung erfahren, die er verdient? Angefangen bei den zahlreichen Auszeichnungen, die er erhalten hat, darunter allein sechs Deutsche Filmpreise, über den großen Publikumszuspruch bis hin zu den vielen wohlwollenden Rezensionen von Filmkritikerinnen und Filmkritikern im In- und Ausland? *Gundermann* hat seit seiner Premiere im August 2018 in der Tat bereits eine sehr breite Resonanz gefunden. Auch im Bereich der Geschichtswissenschaft gab es erste Versuche, den Erfolg des Films näher zu beleuchten.<sup>2</sup> Im Vordergrund stand dabei u. a. die Frage, inwieweit es dem Duo Dresen/Stieler mit dem Film gelungen sei, die Deutungshoheit über ostdeutsche Biographien zurückzuerobern. Sowohl Dresen, geb. 1963 in Gera, als auch Stieler, geb. 1965 in Neustadt an der Orla (Thüringen), haben in Interviews betont,

dass ihr Film über Gerhard Gundermann (1955–1998) nicht bloß eine biographische Annäherung an das Leben des Liedermachers sein sollte. Der Film zielt auch darauf, das Leben in der DDR differenzierter darzustellen, als dies in anderen Spielfilmen gemeinhin der Fall sei.<sup>3</sup>

Inwiefern ein Spielfilm tatsächlich dazu beitragen kann, bestimmte Diskurse und Deutungen über die DDR-Vergangenheit aufzubrechen, ist eine interessante Frage, die im Folgenden näher beleuchtet werden soll. Dabei geht es nicht primär um eine inhaltliche Interpretation von *Gundermann*, sondern um eine Einordnung in den Kontext der DDR-Erinnerungskultur, insbesondere der filmischen Inszenierung von DDR-Geschichte und Nachwendezeit. Als Basis dafür dienen die theoretischen Überlegungen von Martin Sabrow zur Kategorisierung der DDR-Erinnerung in drei unterschiedliche Gedächtnislandschaften, das *Diktatur-*, das *Arrangement-* und das *Fortschrittsgedächtnis*.<sup>4</sup> Die angesprochene Rückeroberung der Deutungshoheit über ostdeutsche Biographien, die *Gundermann* anstrebt, lässt sich – so meine These – vor allem damit erklären, dass er nicht nur das Diktaturgedächtnis, sondern auch die anderen Gedächtnislandschaften anspricht. Ihm gelingt dadurch eine *Versöhnung* innerhalb der zerklüfteten Erinnerungslandschaften. Eine zentrale Bedeutung hat dabei das geschickte Ausbalancieren von Gundermanns widersprüchlicher Bio-

1 Die Idee zu diesem Text entstand im Rahmen einer Podiumsdiskussion zur Darstellung der DDR-Geschichte im Film, die im September 2019 beim Festival »Moving History« in Potsdam stattfand. Ich danke Ina Merkel, Heide Schwochow und Thomas Lindenberger für den gedanklichen Austausch. Alle Abbildungen im Text © Pandora Film Medien GmbH (Aschaffenburg).

2 Siehe z. B. Thomas Meyer, »Gundermann« und die Rückeroberung der Deutungshoheit, in: Zeitgeschichte-online, 7.9.2018. <https://zeitgeschichte-online.de/film/gundermann-und-die-rueckeroberung-der-deutungshoheit> (letzter Zugriff 17.4.2020).

3 U. a. »Wir wollen die Deutungshoheit über unsere Biografien zurück!« Andreas Dresen im Gespräch mit Birk Meinhardt, in: Andreas Leusink (Hg.), *Gundermann*. Von jedem Tag will ich was haben, was ich nicht vergesse... Briefe, Dokumente, Interviews, Erinnerungen, Berlin 2018, S. 161–171.

4 Martin Sabrow, Die DDR erinnern, in: ders. (Hg.), *Erinnerungsorte der DDR*, München 2009, S. 11–27, hier S. 18–22.

graphie, indem positive wie negative Aspekte seiner Persönlichkeit dramaturgisch eng miteinander verknüpft und in der filmischen Figur ›Gundermann‹ gebündelt werden.

## Widersprüchliche Biographie

Gerhard Gundermann wurde nur 43 Jahre alt, seine Biographie ist jedoch so ereignisreich, dass sie ohne Probleme für drei Leben reichen würde. Zerrüttete Familienverhältnisse, abgebrochene Offiziersausbildung, erste Versuche als Liedermacher, parallele Ausbildung zum Facharbeiter im Tagebau, zunächst Inoffizieller Mitarbeiter (IM) für das Ministerium für Staatssicherheit (MfS), dann selbst im Visier von Kontrolle und Überwachung, erst Eintritt in die SED aus politischer Überzeugung, später Rauswurf wegen permanenter Eigenwilligkeit, erste Plattenveröffentlichungen Ende der 1980er Jahre und nach der Wiedervereinigung eine erfolgreiche Karriere als Sänger und Songschreiber, öffentliches Engagement für Umweltschutzbewegungen, kontroverse Debatten nach seiner »Enttarnung« als IM, parallele Arbeit als Baggerfahrer in der Lausitz bis zur Schließung des Tagebaus, danach Umschulung zum Tischler – und bis zum Schluss dutzende von Konzerten, ehe er 1998 überraschend an einem Schlaganfall stirbt.

Auf die Frage nach seiner wichtigsten Charaktereigenschaft gab Gerhard Gundermann einmal kurz und bündig zur Antwort: »Ambivalenz«.<sup>5</sup> Und in der Tat finden sich in seinem überbordenden Leben zahlreiche widersprüchliche Entwicklungen. Wie bannt man diese

5 Gundermann, Rockpoet und Baggerfahrer. Gespräch mit Hans-Dieter Schütt, Berlin 1996, S. 304.

Ambivalenz in eine fikionalisierte Geschichte? Kann man einem so kontroversen Menschen gerecht werden, trotz der Zuspitzungen und Vereinfachungen, die jeder Spielfilm über ein historisches Thema zwangsläufig vornehmen muss? Dass es Laila Stieler und Andreas Dresen nicht leicht gefallen ist, eine dramaturgische Struktur für ihren Film zu finden, kann man u. a. an der langen Entstehungszeit und den diversen Drehbuchfassungen ablesen, die sie zwischenzeitlich wieder verworfen haben.<sup>6</sup> Schlussendlich entschieden sie sich für eine komplexe Erzählstruktur, die zwischen mehreren Zeitebenen hin- und herspringt und einzelne Aspekte aus Gundermanns Leben aufgreift, ohne seine Biographie chronologisch nachzuzeichnen. Im Mittelpunkt des Films steht vor allem Gundermanns Musik, aber auch seine Arbeit als Baggerfahrer im Tagebau sowie sein Privatleben und sein politischer Idealismus. Als erzählerische Klammer dient Gundermanns IM-Tätigkeit und sein Umgang damit, als diese Mitte der 1990er öffentlich bekannt wurde. Die Stasi-Geschichte fungiert als eine Art roter Faden, der jedoch nie erzählerische Dominanz gewinnt.

## Dialektische Kontraste

Wenn man die Dramaturgie von *Gundermann* näher betrachtet, fällt auf, dass die Szenen, die sich auf das MfS-Thema beziehen, meist mit Szenen kombiniert werden, die ein positiveres Licht auf Gundermanns Persönlichkeit wer-

6 Vgl. »Jeder Lebenslauf ist es wert, erzählt zu werden«. Gespräch mit der Drehbuchautorin Laila Stieler, in: Zeitgeschichte-online, 7.11.2019. <https://zeitgeschichte-online.de/film/jeder-lebenslauf-ist-es-wert-erzaehlt-zu-werden> (letzter Zugriff 17.4.2020).

fen und andere Aspekte in seinem Leben hervorheben. Man könnte dieses Montageprinzip als einen *dialektischen Kontrast* beschreiben, da der Film Thesen und Anti-Thesen zu Gundermann gegeneinander setzt und die Synthese letztlich dem Zuschauer überlassen bleibt. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Eröffnungssequenz, die aus insgesamt drei Szenen besteht.

Der Film beginnt mit einem vielsagenden Lied. Gundermann (Alexander Scheer) blickt in die Kamera und spricht über seine Musik. Einen Augenblick lang wirkt es so, als würde er das Publikum direkt ansprechen. Erst später sieht man, dass er mit anderen Musikern redet, die er für seine neue Band engagieren will. Eine Einblendung verweist auf das Jahr 1992. Während Gundermann spricht, wirkt er nervös und zerfahren. Er bringt kaum einen Satz zu Ende, hadert mit sich, winkt schließlich ab. Erst als er beginnt, auf der Gitarre zu spielen, findet er seine Stimme und zieht die anderen Musiker (und damit auch das Publikum) in seinen Bann. »Immer wieder wächst das Gras«, heißt es in dem Lied. Es handelt davon, dass viele Dinge unfreiwillig in Vergessenheit geraten, versteckt unter wildem, hohem Gras, »bis die Sensen ohne Hass ihre Kreise ziehen«. <sup>7</sup>

Dass ausgerechnet dieses Lied von Gundermann am Anfang des Films steht, war gewiss kein Zufall. Denn die Verdrängung der Vergangenheit und das Offenlegen alter Wunden werden dadurch als zentrale Motive eingeführt und in der anschließenden Szene konkret aufgegriffen. Gundermann besucht einen alten Freund, einen Puppenspieler (Thorsten Merten), den er anscheinend schon längere Zeit nicht mehr gesehen hat. Der Puppenspieler hat Einsicht in seine Stasi-Akten beantragt und darin Gunder-

mann als IM »Grigori« identifiziert. Das Gespräch zwischen den beiden verläuft anfangs noch ruhig. Gundermann gibt unumwunden zu, dass er der besagte Spitzel war. Er versucht, heimlich einen Blick in die Akte zu werfen, während der Puppenspieler für kurze Zeit das Zimmer verlässt, doch das misslingt. Aus dem weiteren Gespräch wird ersichtlich, dass die Berichte, die Gundermann über den Puppenspieler verfasst hat, offenbar harte Konsequenzen hatten. Eines seiner Stücke wurde zu DDR-Zeiten verboten. Gundermann verteidigt sich: »Also, ich bin echt nicht stolz auf die Stasinummer, wirklich. Ich versteh', dass Du sauer bist. Mensch, mich hatten sie doch auch am Wickel, Auftrittsverbot, Reiseverbot, das ganze Programm«, betont er. »Kann sein, dass ich Scheiße gequatscht habe.« Ob er sich jetzt dafür entschuldigen wolle, fragt ihn der Puppenspieler. Doch das lehnt Gundermann ab: »Dazu müsste ich ja erstmal wissen, wofür.« Der Puppenspieler entgegnet, er müsse doch wissen, was er damals geschrieben und gesagt hat, doch Gundermann entgegnet, dass er sich nicht mehr erinnern könne. Der Puppenspieler glaubt ihm nicht, die beiden trennen sich im Streit. <sup>8</sup>

Die Szene hinterlässt einen ambivalenten Eindruck. Will Gundermann sich nicht mehr an seine Berichte als IM erinnern? Oder hat er den Inhalt tatsächlich vergessen? Hat er den Puppenspieler mutwillig an die Stasi verraten? Oder spricht sein naives, hemdsärmeliges Auftreten dafür, dass er die Berichte ohne böse Absicht verfasst hat? Die Figur befindet sich zum ersten Mal auf der Kippe, denn die Äußerungen des Puppenspielers lassen kaum einen Zweifel daran, dass Gundermann sich schuldig gemacht hat. Dass die Figur nicht ins Negative kippt, liegt primär an der Anschluss-

7 Gundermann, 00:00:30–00:02:50.

8 Gundermann, 00:02:52–00:06:07.

szene: Wir sehen Gundermann auf dem Heimweg im Auto, er hadert noch immer mit seinem Besuch beim Puppenspieler. Mitten auf der Straße hält er plötzlich an, um einen verletzten Igel von der Fahrbahn zu tragen. Er nimmt das Tier mit nach Hause. Daheim wirkt er sichtlich aufgeregt und zerfahren. Er durchwühlt verschiedene Schränke, auf der Suche nach einer Obstschale, bis seine hochschwängere Frau Conny (Anna Unterberger) nach Haus kommt und beide sich über das angerichtete Chaos streiten. Gundermann geht in den Garten, um sich weiter um den verletzten Igel zu kümmern und ihn mit Milch zu versorgen.<sup>9</sup>

Betrachtet man die drei Szenen zusammen, dann erschließt sich das Montageprinzip des *dialektischen Kontrastes*: Das Gespräch zwischen Gundermann und dem Puppenspieler, das einen realen Hintergrund hat,<sup>10</sup> wirft die Frage nach seiner individuellen Schuld und Verantwortung auf. Gerahmt wird diese Szene einerseits durch die Musik davor und andererseits durch die Rettung des Igels danach. Die Szenen heben die Frage der Schuld nicht auf, sie stellen Gundermanns IM-Vergangenheit aber andere Facetten seiner Persönlichkeit entgegen und überlassen den Zuschauern und Zuschauerinnen ein Urteil. Kann jemand, der so eindringlich singt und sich so liebevoll um ein verletztes Tier kümmert (selbst wenn der Igel im weiteren Verlauf des Films stirbt), tatsächlich ein Spitzel gewesen sein, der befreundete Kollegen an die Stasi verraten hat?

Dass es hierauf keine leichte Antwort gibt, liegt auf der Hand, zumal Gunder-

manns Vergangenheit in allen drei Szenen gegenwärtig ist. Nicht nur im Text der Musik und im direkten Gespräch mit dem Puppenspieler wird ersichtlich, dass Gundermann mit seiner Schuld ringt. Auch die Obstschale, die er zu Hause so hektisch sucht, verweist symbolisch auf seine Vergangenheit als IM. Im weiteren Verlauf des Films erfährt man, dass er sie einst von seinem Führungsoffizier geschenkt bekommen hat.<sup>11</sup> Die Suche nach der Schale ist eine Suche nach seiner verdrängten Vergangenheit.

Das beschriebene Montageprinzip, das die Figur ›Gundermann‹ in der Schwebe hält, wiederholt sich an anderen Stellen des Films, zum Beispiel als Gerhard mit seiner Frau Conny über seinen Besuch beim Puppenspieler spricht. Auch diese Szene, in der die Unsicherheit Gundermanns und seine Selbstzweifel sichtbar werden,<sup>12</sup> wird durch eine Musiksequenz und durch die Beerdigung des inzwischen verstorbenen Igels gerahmt. Ähnlich verhält es sich mit anderen Szenen im Film, in denen die Stasi-Vergangenheit direkt zur Sprache kommt: Auf das Anwerbungsgespräch durch einen wortgewandten Führungsoffizier (Axel Prahl) folgt Gundermanns erster eigener Einsatz am Steuer eines Braunkohlebagers. Auf die Szene, in der Gundermann in der Stasiunterlagenbehörde seine IM-Tätigkeit zu relativieren versucht (›Ich war Kommunist!‹) und von einem Mitarbeiter dafür hart angegriffen wird (›Man kann auch Kommunist sein, ohne ein Schwein zu sein!‹), folgt direkt im Anschluss eine Szene im Tagebau, in der Gundermann den Ersten Sekretär der SED-Bezirksleitung mit kritischen Nachfragen in die Enge treibt. Und auf die Szene, in der Gundermann von einer Journalistin damit konfrontiert wird,

<sup>9</sup> *Gundermann*, 00:06:08–00:08:40.

<sup>10</sup> Vgl. Sehnsucht nach einem Leben ohne diesen Druck. Conny Gundermann im Gespräch mit Birk Meinhardt, in: Leusink (Hg.), *Gundermann*, S. 11–21, hier S. 16.

<sup>11</sup> *Gundermann*, 00:43:13–00:43:59.

<sup>12</sup> *Gundermann*, 00:14:20–00:15:58.

dass seine IM-Berichte anderen Leute massiv geschadet haben könnten, folgt ein Sprung zurück in die 1970er Jahre zu einer Szene, in der sich Gundermann und Conny privat näher kommen.



Abb. 1: Witzig, ohne albern zu sein: Alexander Scheer als Gundermann.

Das geschickte Ausbalancieren der Hauptfigur erfolgt im Film jedoch nicht nur durch die Kombination von Szenen, die die unterschiedlichen Facetten von Gundermanns Persönlichkeit und seinen ambivalenten Charakter deutlich machen. Mindestens ebenso wichtig ist der Einsatz von Humor, ohne dass *Gundermann* zu einer reinen Komödie wird. Die Komik ist so gezielt eingesetzt, dass man Gundermann nie abschätzig belächelt. Die humorvollen Szenen dienen nur vordergründig der Unterhaltung. Tatsächlich tragen sie dazu bei, dass die Hauptfigur nicht ins Negative kippt, auch wenn die konkreten Situationen dafür durchaus Anlass bieten würden. Hierfür lassen sich viele Beispiele anführen, u. a. die Szene, in der Gundermann seinen ehemaligen Tagebau-Kumpel Volker (Milan Peschel) besucht, um ihm von seiner Tätigkeit als IM zu berichten. Die Anspannung, die die Situation zu Beginn prägt, löst sich in Komik auf, als Volker erzählt, dass er selbst IM war – und umgekehrt zur Überwachung auf Gundermann angesetzt war.<sup>13</sup> Oder in der Szene, als über

Gundermanns Aufnahme in die Partei beraten wird und er sich zu seinen kommunistischen Idealen äußern soll: »Also, wenn's die nicht schon gäbe, die Weltanschauung, dann hätte ich da auch selbst drauf kommen können.« Die flapsige und zugleich direkte Art, mit der Gundermann hier – und auch an vielen anderen Stellen des Films – auftritt, ist witzig, ohne albern zu sein. Das liegt nicht zuletzt an Hauptdarsteller Alexander Scheer. Er sieht dem »echten« Gundermann im Film nicht nur zum Verwechseln ähnlich, auch dessen Sprache, Mimik und Gestik hat er bis in kleinste Details eingeübt. Scheer gelingt es, die bodenständige und kompromisslose Art von Gundermann nachzuempfinden, einschließlich seiner mitunter grenzenlosen Naivität, ohne ihn bloßzustellen oder der Lächerlichkeit preiszugeben. Mit einem weniger geeigneten Hauptdarsteller wäre das Konzept des Films gewiss nicht so gut aufgegangen.

## Grenzen der Balance

Es liegt auf der Hand, dass im Rahmen einer knapp zweistündigen Spielfilmhandlung nicht alle Facetten einer komplexen Lebensgeschichte gleichermaßen angesprochen werden können. Gerade bei widersprüchlichen Künstlerbiographien greifen Spielfilme häufig zu einem ähnlichen Konzept, um die unterschiedlichen Facetten eines Charakters zu illustrieren und den Lebenslauf zu verdichten. *Walk the Line* (2005, Regie: James Mangold) über Johnny Cash erzählt zum Beispiel die Lebensgeschichte des Country-Musikers auch ausschnittsweise und in Episoden auf mehreren Zeitebenen, um – neben der Musik – Cashs vielschichtigen und kontroversen Lebensweg mit Licht- und Schattenseiten einzufangen. Ob *Walk the Line* als direktes

<sup>13</sup> *Gundermann*, 00:30:57–00:35:38.

Vorbild für *Gundermann* diene, ist unklar, aber die dramaturgischen Ähnlichkeiten sind – losgelöst vom konkreten historischen und musikalischen Kontext – nicht zu verkennen, denkt man beispielsweise an das gestörte Vater-Sohn-Verhältnis oder die wichtige Bedeutung der Ehefrauen für Cash bzw. Gundermann in beiden Filmen. Die Schuld, die Gundermann in Form seiner IM-Vergangenheit mit sich trägt, findet sich in *Walk the Line* durch Cashs Gewalt- und Drogeneskapaden, die ihn immer wieder einholen. Nicht zuletzt ist die Verflechtung von Musik und Songinhalten mit der jeweiligen Spielfilmhandlung in beiden Filmen evident für das Verständnis der Hauptfiguren.



Abb. 2: Die Liebesbeziehung zu Conny (Anna Unterberger) spielt für das Verständnis der ›Gundermann‹-Figur eine wichtige Rolle.

An *Walk the Line* und *Gundermann* fällt außerdem auf, dass sie aus einer grundlegenden Sympathie zu den portraitierten Künstlern heraus entstanden sind. In ihrem Bemühen, eine filmische Figur zwischen positiven und negativen Charaktereigenschaften so auszutarieren, dass sie weder ins Negative kippt noch einseitig überhört wird, stoßen sie jedoch auch an Grenzen. Im Fall von *Gundermann* wird dies bei der Darstellung der konkreten IM-Vergangenheit sichtbar. Über die wird im Film zwar viel geredet, im Bild zu sehen ist sie jedoch nur in einer kurzen Szene, die Gundermann

zeigt, während er einen Auftrag für das MfS erledigt. Er wird von seinem Führungsoffizier nach Ungarn geschickt, um einen vermeintlichen Schleuser aus der Bundesrepublik zu kontaktieren und ihn nach Ost-Berlin einzuladen, wo die Stasi ihn verhaften will. Der Einsatz misslingt völlig, weil Gundermann im Alkoholrausch seine Tarnung auffliegen lässt und eine Lobrede auf die DDR und den Kommunismus hält.<sup>14</sup> Die Szene ist stark überzeichnet und lässt die IM-Tätigkeit eher als Farce erscheinen. All die anderen Aufträge für das MfS und Gundermanns »Petzberichte«<sup>15</sup> werden im Film nur aus der rückblickenden Perspektive erwähnt, zum Beispiel von der Journalistin Irene (Kathrin Angerer). Sie übergibt Gundermann seine Akte und konfrontiert ihn mit einzelnen Berichten, an die er sich nicht mehr erinnern kann.<sup>16</sup> In dieser und auch in anderen Szenen ist die IM-Tätigkeit ein Teil der verdrängten Vergangenheit. Da sie nicht als tatsächliche Handlung zu sehen ist, erscheint sie weniger real. Es ist eine interessante Frage, wie sich die Wahrnehmung der Figur ändern würde, sähe man Gundermann, wie er befreundete Kollegen anschwärzt und deren politische Ansichten preisgibt. Oder wie er Bekannte bloßstellt, die Kontakte zu Biermann hatten oder über eine Republikflucht nachdachten.<sup>17</sup> Es ist nicht unwahrscheinlich, dass das Ausbalancieren der Figur dann erheblich schwieriger geworden wäre.

Man könnte dem Film diese »Auslassungen« als Schwäche anlasten, weil er dadurch ein Stück weit bequemer

<sup>14</sup> *Gundermann*, 00:41:00–00:43:05.

<sup>15</sup> Den Begriff verwendete Gundermann selbst als Beschreibung für seine IM-Berichte.

<sup>16</sup> *Gundermann*, 01:29:33–01:32:34.

<sup>17</sup> Christiane Baumann, Die sieben Jahre als Genosse »Grigori«. Akten, Einsichten und Fragen, in: Leusink (Hg.), *Gundermann*, S. 83–88.

für die Zuschauer und Zuschauerinnen wird. Vor dem Hintergrund des gestalterischen Grundprinzips, die Hauptfigur möglichst in der Schwebe zu halten, ist es jedoch eine nachvollziehbare Entscheidung. Dresen und Stieler geht es nicht darum, Urteile zu fällen oder eine bestimmte Antwort auf die Frage von Schuld und Vergebung zu finden. Auch hier obliegt es den Zuschauern und Zuschauerinnen, sich selbst zu positionieren. Der Film bietet dafür verschiedene Optionen. Man kann sich mit den Musikern aus Gundermanns Band solidarisieren, die sich am Ende trotz aller drohenden Konflikte dafür entscheiden, weiter mit ihm auf der Bühne zu stehen.<sup>18</sup> Man kann aber auch Verständnis für die Position des Puppenspielers haben, der nach der Szene vom Anfang des Films im Verlauf der Handlung noch zwei weitere Male in Erscheinung tritt. Einmal steht er schweigend bei einem Konzert von Gundermann im Publikum, so als würde er ihn – wie eine Art schlechtes Gewissen – weiter begleiten. Das andere Mal besucht Gundermann ihn, als er gerade ein neues Puppentheaterstück probt. Er spielt *Hamlet* mit einer Gundermann-Puppe in der Hauptrolle. In der Szene wird der »Sein oder nicht sein«-Monolog zitiert, in dem Hamlet über den richtigen Umgang mit seinen Gewissensqualen sinniert. Gundermann unterbricht den Puppenspieler bei den Proben. Er erzählt ihm, dass er mit seiner IM-Vergangenheit an die Öffentlichkeit gehen will. Und dass er aus seiner Akte erfahren habe, dass er dem Puppenspieler damals nicht geschadet hat. »Aber das hast Du doch damals nicht gewusst«, antwortet der Puppenspieler. »Du wusstest doch nicht, was passiert, wenn Du mit denen über mich redest.« Gundermann stimmt zu, dennoch sei er erleichtert. Er reicht

<sup>18</sup> *Gundermann*, 01:57:45–01:58:35.

dem Puppenspieler die Hand, doch der erwidert die Geste nicht. Er respektiere Gundermanns Mut, sich seiner Vergangenheit zu stellen. Aber eine Versöhnung lehnt er ab.<sup>19</sup> Das Treffen ist eine Schlüsselszene des Films, weil sie deutlich macht, dass individuelle Konflikte, die aus dem politischen System der DDR resultierten, bis weit in die Nachwendezeit reichten – und dort keineswegs gelöst wurden. Sie spiegeln sich auch noch in der gegenwärtigen Erinnerungskultur wider, in der sich oftmals konträre Positionen zur DDR-Vergangenheit gegenüberstehen.

### Versöhnung im Kontext der Erinnerungskultur

Wenngleich der Puppenspieler eine Versöhnungsgeste verweigert, kann man *Gundermann* dennoch als eine Art »Versöhnungsfilm« interpretieren, weil er – wie zuletzt fast alle Filme über die DDR-Vergangenheit – zwar das Thema Staatssicherheit aufgreift, allerdings in einer deutlich differenzierteren Form.<sup>20</sup> Er bricht mit dem Klischee eines allmächtigen Geheimdienstes, der quasi allein und unbeschränkt über das Leben aller Menschen in der DDR verfügen konnte. Interessant ist, dass Andreas Dresen und Laila Stieler ihre ursprüngliche Idee zum Film erstmals konkretisierten, nachdem Florian Henckel von Donnersmarcks Melodram *Das Leben der Anderen* (2006) zu einem Welterfolg ge-

<sup>19</sup> *Gundermann*, 01:50:24–01:52:39.

<sup>20</sup> Vgl. ausführlich Andreas Kötzling, Bilder der Allmacht. Die Staatssicherheit in Film und Fernsehen – eine vorläufige Bestandsaufnahme, in: ders. (Hg.), Bilder der Allmacht. Die Staatssicherheit in Film und Fernsehen, Göttingen 2018, S. 9–39.

worden war.<sup>21</sup> Donnersmarcks Film galt häufig als vermeintlich reales Abbild der DDR-Wirklichkeit, wenngleich er mit dem Alltag der meisten Menschen im Osten ungefähr so viel zu tun hatte wie »Hollywood mit Hoyerswerda«, wie Dresen einmal angemerkt hat.<sup>22</sup> *Das Leben der Anderen* hatte gleichwohl eine prägende Wirkung für alle folgenden Spielfilme zur DDR-Vergangenheit, weil danach kaum noch Geschichten erzählt worden sind, die ohne Bezug zur Staatsicherheit auskommen. Häufig arbeiten die Filme mit stereotypen Klischees, um anhand der Staatsicherheit Unrecht und Unterdrückung im Kontext der DDR zu veranschaulichen, wie zuletzt zum Beispiel in *Zwischen uns die Mauer* (2019, Regie: Norbert Lechner) und anderen Filmen, die zum 30. Jahrestag des Mauerfalls im Kino und im Fernsehen zu sehen waren.<sup>23</sup> Das mag auch daran liegen, dass viele Filme über die DDR von westdeutsch sozialisierten Regisseurinnen und Regisseuren gedreht worden sind, die persönlich über keine oder nur eine sehr geringe DDR-Erfahrung verfügen,<sup>24</sup> aber der alleinige Grund ist dies sicher nicht. Die Verschränkung von »Staatsicherheit« und »DDR« im Film, die häufig mit einer Simplifizierung der Vergangenheit einhergeht, hat komplexere Ursachen, die im Zusammenhang mit

der grundsätzlichen DDR-Erinnerungskultur betrachtet werden müssen. *Gundermann* nimmt diesbezüglich eine besondere Stellung ein, da er sich deutlich von den vorhergehenden Spielfilmen abgrenzt.

In seiner Analyse der DDR-Erinnerungslandschaften hat Martin Sabrow bereits vor über zehn Jahren darauf hingewiesen, dass die unterschiedlichen Formen der DDR-Erinnerung, die miteinander um die »richtige« Deutung der Vergangenheit konkurrieren, nur schwer miteinander in Einklang zu bringen sind. Die dreiteilige Klassifizierung, die Sabrow vorgeschlagen hat, bildet die Erinnerungslandschaft noch immer adäquat ab. Im Zentrum des öffentlichen Erinnerns an die DDR steht nach wie vor das *Diktaturgedächtnis*, das den repressiven Charakter der SED-Herrschaft in den Mittelpunkt rückt – ebenso wie die Überwindung der Diktatur im Rahmen der Friedlichen Revolution. Die Erinnerung erfolgt primär durch eine Fokussierung auf den Macht- und Repressionsapparat des kommunistischen Regimes. Alltagserfahrungen finden darin nur Platz, wenn sie von politischer Unfreiheit, Unterdrückung und Überwachung durch die Staatssicherheit berichten, da das Diktaturgedächtnis primär auf einen »Täter-Opfer-Gegensatz« ausgerichtet sei, so Sabrow. »Es räumt Verbrechen, Versagen und Verrat unter der SED-Herrschaft einen hohen Stellenwert ein und sieht in der Erinnerung an Leid, Opfer und Widerstand die wichtigste Aufgabe einer Vergangenheitsbesinnung, die im Dienst der Gegenwart Lehren aus der Geschichte ermöglicht und so vor historischer Wiederholung schützen soll.«<sup>25</sup> Daneben existiert mit dem *Arrangementgedächtnis* eine alternative (und insbesondere in Ostdeutschland

21 Vgl. »Wir wollen die Deutungshoheit über unsere Biografien zurück!« Andreas Dresen im Gespräch mit Birk Meinhardt, in: Leusink (Hg.), *Gundermann*, S. 162.

22 Andreas Dresen, Der falsche Kino-Osten, in: *Die Zeit*, 16.4.2009.

23 Vgl. Andreas Kötzing, Neue Bilder braucht das Land. DDR-Geschichte und Nachwendzeit in aktuellen Filmen, in: *Zeitgeschichte-online*, 8.10.2019, <https://zeitgeschichte-online.de/film/neue-bilder-braucht-das-land> (letzter Zugriff 17.4.2020).

24 Vgl. Ralf Schenk, Schimmelnde Zitronen, in: *Freitag*, 20.9.2019.

25 Sabrow, *Die DDR erinnern*, S. 18.



dominante) Erinnerungslandschaft, die dem praktischen Alltag in der DDR einen größeren Stellenwert einräumt und vom »richtigen Leben im falschen« erzählt, indem »Machtsphäre und Lebenswelt« miteinander verknüpft werden. »Es erzählt von alltäglicher Selbstbehauptung unter widrigen Umständen, aber auch von eingeforderter oder williger Mitmachbereitschaft und vom Stolz auf das in der DDR Erreichte – kurz, es verweigert sich der säuberlichen Trennung von Biographie und Herrschaftssystem, die das Diktaturgedächtnis anbietet, und pflegt eine erinnerungsgestützte Skepsis gegenüber dem neuen Wertehimmel des vereinigten Deutschland, die zwischen ironischer Anrufung und ostalgotischer Verehrung der ostdeutschen Lebensvergangenheit oszilliert.«<sup>26</sup> Mit dem *Fortschrittsgedächtnis* hat Sabrow schließlich eine dritte Erinnerungslandschaft umschrieben, die die DDR primär von ihrem utopischen Charakter als legitime sozialistische Alternative zur kapitalistischen Gesellschaftsordnung betrachtet. erinnert wird hier vor allem an die sozialen Errungenschaften, an die Gleichstellung von Mann und Frau sowie an ein Bildungs- und Wirtschaftssystem, in dem die Bedürfnisse aller Menschen und nicht die Profitmaximierung Einzelner im Vordergrund stehen sollte. Dazu gehöre auch der Gedanke, dass mit dem Scheitern der DDR nicht die grundsätzliche Idee eines sozialistischen Staates an sich gescheitert sei. Missstände in der ostdeutschen Gesellschaft erklären sich im Rahmen dieser Erinnerung primär durch das individuelle Versagen der SED-Führung und negative Einflüsse von außen auf die DDR, die unter anderen Umständen als eigenständige

---

26 Ebd., S. 19.

Gesellschaft hätte weiter existieren können.<sup>27</sup>

Die meisten Spielfilme zur DDR-Geschichte in der Nachfolge von *Das Leben der Anderen* lassen sich primär dem Diktaturgedächtnis zuordnen, weil sie Opfererfahrungen, Flucht-, Ausgrenzungs- und Repressionsgeschichten in den Mittelpunkt rücken. Das Arrangementgedächtnis ist im filmischen Diskurs hingegen deutlich weniger präsent, das Fortschrittsgedächtnis so gut wie gar nicht. Vor *Das Leben der Anderen* gab es wirkmächtige filmische Versuche, die eher dem Arrangementgedächtnis zuzurechnen sind, vor allem *Sonnenallee* (1999, Regie: Leander Hausmann) oder *Good Bye, Lenin!* (2003, Regie: Wolfgang Becker), die nicht nur in Deutschland zu großen Kassenerfolgen wurden.<sup>28</sup> Die unterhaltsame Annäherung an die DDR-Vergangenheit brachte beiden Filme allerdings auch Kritik ein, weil sie angeblich das Unrecht in der DDR verharmlosen würden. *Das Leben der Anderen* stieß ebenso auf ein geteiltes Echo: Während viele Beobachter den Film wegen der präzisen Schilderung der Stasi-Überwachungsmethoden lobten, stießen sich andere Kritiker an der märchenhaften und dramaturgisch zugespitzten Geschichte eines geläuterten Stasi-Offiziers, für die es kein historisches Vorbild gab. Bei nicht wenigen ehemaligen DDR-Bürgerinnen und -Bürgern hinterließ der Film zudem einen faden Beigeschmack, weil das darin vermittelte DDR-Bild als einseitig empfunden wurde. *Gundermann* erscheint in diesem Kontext wie

---

27 Ebd., S. 19 f.

28 Vgl. Thomas Lindenberger, *Sonnenallee* – ein Farbfilm über die Diktatur der Grenze(n), in: WerkstattGeschichte, 26 (2000), S. 97–106; ders., Gewalt und Wahrheit: Verkehrte Welt in *Good Bye, Lenin!*, in: WerkstattGeschichte, 37 (2004), S. 101–114.

ein »Versöhnungsfilm«, der die unterschiedlichen Erinnerungslandschaften gleichermaßen anspricht, ohne eine der jeweiligen Lesarten der DDR-Vergangenheit eindeutig zu favorisieren.

In ihrer Ambivalenz eignet sich die von Andreas Dresen und Laila Stieler entwickelte ›Gundermann‹-Figur dafür besonders, weil die Vielschichtigkeit des Charakters eine breitere, differenziertere Sicht auf die DDR-Vergangenheit und den Umgang mit ihr ermöglicht. *Gundermann* ist zwar ein Stasi-Spitzel, der sich zweifelsohne schuldig gemacht hat. Der Film bagatellisiert und verharmlost diese Aspekte nicht und ist daher durchaus anschlussfähig für die offizielle Erinnerung im Rahmen des Diktaturgedächtnisses. Aber damit erschöpft sich die biographische Annäherung an *Gundermann* keineswegs. Seine künstlerische Tätigkeit, seine harte Arbeit im Tagebau und sein Privatleben, insbesondere die Beziehung zu Conny und das zerrüttete Verhältnis zu seinem Vater, sind für das Verständnis der Figur ebenso wichtig. *Gundermann* spricht daher vor allem das Arrangementgedächtnis an und setzt einen filmischen Kontrapunkt zu vielen anderen fiktionalen Stasi-Filmen, in denen ausschließlich der Verrat im Vordergrund steht. Ilko-Sascha Kowalczuk hat in seinem Plädoyer für eine wissenschaftlich-historisierende IM-Forschung deutlich gemacht, dass man mit der Kategorie »IM« alleine nur wenig über das Unrecht in der DDR aussagen könne. Denn kaum ein Mensch sei »immer und zeitlebens IM« gewesen und fast »niemand war nur IM«, so Kowalczuk. Die undifferenzierte Verwendung des Labels »IM« habe seit 1990 einen Personentyp konstruiert, »der lebensfremd und ahistorisch ist und zugleich die nicht mit dieser Kategorie gemeinte Mehrheit moralisch entlastet. Deshalb gilt es auch in der neuen IM-Forschung, die gesam-

te Persönlichkeit in den Blick zu nehmen und nicht nur den zumeist schmalen Ausschnitt, der sich mit ›IM‹ kategorisieren lässt.«<sup>29</sup> *Gundermann* löst diese Forderung auf einer popkulturellen Ebene ein.

Die pro-sozialistischen Diskurse, die innerhalb der DDR-Erinnerung das Fortschrittgedächtnis dominieren, werden von *Gundermann* nicht direkt bedient. Einige Anschlusspunkte gibt es jedoch durchaus. *Gundermanns* soziales Bewusstsein, seine Begeisterung für die Tätigkeit im Tagebau, die Solidarität unter den Kolleginnen und Kollegen, die generelle Bedeutung der Arbeit für das gesellschaftliche Miteinander – all das sind Themen, die auch losgelöst von der DDR-Vergangenheit eine hohe Relevanz für die Gegenwart besitzen. Die Frage nach einer gerechteren Arbeitswelt, die der Film tangiert, ist in Zeiten der Globalisierung und wachsender prekärer Beschäftigungsverhältnisse hoch aktuell. Soziale Fragen sind mit dem Untergang der DDR nicht aus dem öffentlichen Diskurs verschwunden, geschweige denn gelöst. Dabei geht es im Film nicht darum, die Verhältnisse in der DDR schönzureden. Aber nur, weil die sozialistische Utopie gescheitert ist, muss niemand, der an diese Utopie geglaubt hat, den Kapitalismus zwangsläufig besser finden. Die ›Gundermann‹-Figur im Film, die sich an sinnloser Ressourcenverschwendung, Bürokratie und inhaltsleeren Versprechungen von Politikern und Vorgesetzten reibt, ist dafür ein gutes Beispiel.

29 Ilko-Sascha Kowalczuk, *Stasi konkret. Überwachung und Repression in der DDR*, München 2013, S. 238.



Abb. 3: Solidarität als zeitloses Thema: Gundermann mit seinen Kolleginnen aus dem Tagebau.

## Dokumentarische Verweise

Die komplexe Betrachtung der Biographie eines ehemaligen IM, die *Gundermann* vornimmt, ist für den Bereich des Spielfilms weitgehend neu. Im Dokumentarfilm hat es zuvor allerdings bereits ähnliche Versuche gegeben. Auf diese Filme bezieht sich *Gundermann* zum Teil direkt. Die Szene, in der Gundermann von der Journalistin Irene interviewt wird, um sich zu seiner IM-Vergangenheit zu äußern,<sup>30</sup> verweist zum Beispiel auf zwei Dokumentarfilme von Annekatriin Hendel, in denen ähnlich widersprüchliche Künstlerbiographien mit IM-Vergangenheit im Mittelpunkt stehen: *Vaterlandsverräter* (2011) über den Schriftsteller Paul Gratzik und *Anderson – Anatomie des Verrats* (2014) über den Lyriker Sascha Anderson, der zu den prominentesten Vertretern der oppositionellen Künstlerszene in Ost-Berlin zählte. Als Gundermann von der Journalistin gefragt wird, ob er sich nicht bei den Leuten entschuldigen möchte, die er bespitzelt hat, entgegnet er: »Ich kann mich doch nicht selbst entschuldigen... Ich kann doch höchstens auf Verzeihung hoffen.« Nahezu wortgleich hat sich auch Sascha Anderson in Hendels Dokumentarfilm geäußert, als er auf die abgebrochenen Beziehungen zu seinen ehemali-

<sup>30</sup> *Gundermann*, 01:52:42–01:55:30.

gen Freunden und Kollegen zu sprechen kommt; er hatte offenbar keinen Kontakt mehr zu ihnen, seit er als IM enttarnt worden war.<sup>31</sup>

Gundermann hadert in der Filmszene mit sich und seiner Vergangenheit. Peinlich sei ihm das Ausmaß der IM-Tätigkeit, aber nicht die IM-Tätigkeit an sich. Was er denn am meisten bereue, fragt ihn die Journalistin. »Den Verrat ... an mir selber. Ich bin sehr ... enttäuscht von mir.« Er zögert. Auch auf Nachfrage äußert er keine weiteren Worte der Entschuldigung oder des Mitgefühls, obwohl man ihm anmerkt, wie sehr er mit sich im Unreinen ist. Wenn sie das so in der Zeitung drucke, würde er wieder Ärger kriegen, meint Irene. Gundermann entgegnet resigniert, das sei er ja schon gewohnt.

Als er das Büro der Journalistin verlässt, hängt an der Tür ein Plakat für ein Theaterstück des Schriftstellers Paul Gratzik, den Annekatriin Hendel in *Vaterlandsverräter* portraitiert hat. Gratzik war weniger prominent als Gundermann oder Anderson, aber eine ebenso ambivalente Künstlerpersönlichkeit. In der DDR geriet er wiederholt mit den staatlichen Instanzen in Konflikt, über viele Jahre hinweg war er aber auch als IM für die Staatssicherheit tätig, ehe die Zusammenarbeit abbrach und er später selbst von der Staatssicherheit überwacht wurde.

Gerhard Gundermanns reale Biographie lässt sich nicht ohne weiteres mit der von Anderson oder Gratzik vergleichen, sowohl charakterlich als auch künstlerisch gibt es große Differenzen zwischen ihnen. Auch die Zusammenarbeit mit dem MfS fiel unterschiedlich intensiv aus. *Vaterlandsverräter* und *Anderson* sind dennoch wichtige filmische Referenzen für das Verständnis der fik-

<sup>31</sup> Vgl. *Anderson*, 01:26:40–01:27:20.

tionalisierten Filmfigur ›Gundermann‹, weil sie ähnliche Versuche unternehmen, widersprüchliche Entwicklungen eines gelebten Lebens darzustellen, ohne einfache Erklärungen vorzunehmen. In der Zusammenschau aller drei Filme wird deutlich, dass es – trotz aller Unterschiede – auch Überschneidungen zwischen den Lebenswegen gibt. Ähnlich wie Gundermann fand beispielsweise auch Paul Gratzik die Inspiration für viele seiner literarischen Werke in der alltäglichen, harten Erwerbsarbeit. Er war nicht nur als Schriftsteller, sondern auch in verschiedenen Industriebereichen tätig. Mit Sascha Anderson teilte Gundermann die sozialistischen Ideale und den naiven Umgang mit der Geheimdienstarbeit. In den Dokumentarfilmen über Gratzik und Anderson wird außerdem deutlich, welche weitreichenden Folgen die Verstrickung in das politische System für beide hatte. Ihre gebrochenen Biographien sind geprägt von innerer Zerrissenheit und verdrängten Schuldgefühlen, die noch Jahre später auf ihnen lasteten. Auch dabei ließen sich gewiss viele Parallelen zum »echten« Gundermann ziehen.

## Deutungshoheiten

Trotz solcher Parallelen und der erwähnten historischen Details, die in das Drehbuch von *Gundermann* eingeflossen sind, darf man die filmische Figur nicht mit der realen Persönlichkeit verwechseln. Wenngleich sich der Film sehr eng am Lebensweg von Gerhard Gundermann orientiert, steht im Zentrum gleichwohl eine Kunstfigur, die nicht zuletzt eine Projektionsfläche für die Vorstellungen und Ansichten der Filmemacher ist. *Gundermann* ist daher eine Interpretation von Gerhard Gundermanns Leben, die keine objektive oder endgültige Deutungshoheit beansprucht. Ein Spielfilm, der an-

dere Akzente setzt, würde zwangsläufig ein anderes Bild von Gundermanns Persönlichkeit entwerfen.

Dass Gundermanns Leben noch weitaus mehr interessante Aspekte zu bieten hat, kann man zum Beispiel an Grit Lemkes Dokumentarfilm *Gundermann – Revier* (2019) ablesen. In Lemkes Betrachtung spielt die IM-Tätigkeit von Gundermann keine prägnante Rolle. Sie nähert sich der realen Person primär über dessen regionale Verankerung in und um Hoyerswerda. Die Lausitz war für Gundermanns Karriere und seinen Lebensweg von zentraler Bedeutung. Und umgekehrt identifizieren sich viele Menschen dort bis heute mit ihrem »Gundi«, dessen Musik für sie einen identitätsstiftenden Charakter besitzt. Anhand von Lemkes Dokumentarfilm, der viele unbekannte Archivaufnahmen, Interviews, Fernsehmitschnitte und Zeitzeugengespräche von und über Gundermann kombiniert, wird deutlich, dass man über den Liedermacher noch viel mehr Geschichten erzählen kann. *Gundermann – Revier* wäre aber ohne den vorhergehenden Erfolg des Spielfilms von Andreas Dresen und Laila Stieler wahrscheinlich nie entstanden, da die dafür nötige Filmförderung ein derartiges Projekt kaum unterstützt hätte. Auch Dresen und Stieler mussten über Jahre hinweg für die Realisierung ihres Films kämpfen. Eine Produktionsfirma sprang zum Beispiel ab, weil sich die ›Gundermann‹-Figur im Film nicht reuevoll genug für ihre IM-Vergangenheit entschuldigen würde. Auch ein Förderantrag wurde abgelehnt, weil Gerhard Gundermann als Künstler nicht prominent genug sei.<sup>32</sup> So grotesk diese Einwände an-

32 Vgl. »Wir wollen die Deutungshoheit über unsere Biografien zurück!« Andreas Dresen im Gespräch mit Birk Meinhardt, in: Leusink (Hg.), *Gundermann*, S. 169–171.

muten, so vielsagend sind sie im Hinblick auf die Darstellung der DDR-Vergangenheit im deutschen Film. Dass die finanzielle Förderung eines Spielfilms davon abhängig gemacht wird, ob er der offiziellen Erinnerungskultur entspricht, stimmt bedenklich. Dass im Kontext der DDR-Geschichte Widersprüche dargestellt und ambivalente Lebenswege ernst genommen werden wie in *Gundermann*, ist noch immer eine Ausnahme – auch 30 Jahre nach dem Fall der Mauer. Die Biographien vieler Menschen, die in der DDR gelebt haben, lassen sich jedoch nicht in einfache Kategorien einteilen, wenngleich viele Spielfilme dies suggerieren. Filme mit einer simplen Täter-Opfer-Dramaturgie, die primär von politischer Unterdrückung erzählen und dabei den Eindruck vermitteln, dass es in der DDR kein anderes Lebensziel gegeben hätte als eine Flucht in den Westen, machen es sich und dem Publikum zu leicht. Sie tragen außerdem wenig dazu bei, dass die Lebenswirklichkeit in der DDR im öffentlichen Diskurs differenzierter wahrgenommen wird. Dass es in der DDR – jenseits von Opposition und Staatssicherheit – eine große Vielfalt an individuellen Lebenswegen gab, ist weder eine neue, noch eine besonders überraschende Erkenntnis. In Spielfilmen finden diese Lebenswege jedoch nur selten einen Platz. Die Rückeroberung der Deutungshoheit über ostdeutsche Biographien, die Dresen und Stieler mit *Gundermann* angeregt haben, hat gerade erst begonnen.

**Andreas Kötzling** ist Historiker. Er forscht hauptsächlich zur Kultur- und Mediengeschichte im 20. Jahrhundert, speziell zur Filmgeschichte der DDR sowie zu den deutsch-deutschen Beziehungen im Kalten Krieg. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung in Dresden.

E-Mail: andreas.koetzing@m.tu-dresden.de