

24

Über Hans Wintgen

Die Filme des 1949 geborenen Hans Wintgen erkunden existentielle Lebensphasen. Zusammen betrachtet erzählen sie die fiktive Biografie eines in der DDR der 1970er- und 1980er- Jahre lebenden Menschen: das Kindergartenalter in »Wenn die Eltern Geld verdienen« (1982), die Jugend in »Frank« (1990), das Erwachsen-Sein in »Geschieden« (1986), das Alter in »Johanna Just« (1981) oder den Tod in »Gespräche in einer strahlentherapeutischen Klinik« (1985). Die Behutsamkeit, mit der sich Hans Wintgen diesen Themen nähert, ist eine programmatische ästhetische Haltung. Wintgen verweigert sich Zensur und Selbstzensur und wird zum Außenseiter des DDR-Films: Seine Filme verschwinden in den Archiven, sie bleiben, wie der Regisseur selbst, unsichtbar. Zu entdecken sind Arbeiten, die im Leben des Einzelnen einen wahrhaften Blick auf das Ganze suchen.

Anne Barnert, Jahrgang 1974, ist Kultur- und Filmwissenschaftlerin. Forschungen und Publikationen zu Film und Archiv, Gedächtnis und Erinnerung, Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit im Film, u. a. »Filme für die Zukunft. Die Staatliche Filmdokumentation am Filmarchiv der DDR« (2015), Promotion mit »Die Antifaschismus-Thematik der DEFA« (2008).

Anne Barnert

Mit Behutsamkeit

Hans Wintgens Filmbeobachtungen der DDR

VERBRECHER VERLAG

Filist 17

Herausgegeben von Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen



DEUTSCHE
KINEMATHEK
MUSEUM
FÜR FILM UND
FERNSEHEN

Erste Auflage

Verbrecher Verlag Berlin 2018

www.verbrecherei.de

© 2018 für diese Ausgabe: Verbrecher Verlag

Satz: Saskia Kraft

Umschlaggestaltung: Sarah Lamparter, Büro Otto Sauhaus

Umschlagmotiv: Hans Wintgen in seinem Film »Ostbahnhof«, 1977

(Peter Badel, Privatbesitz, Fotograf und © Peter Badel)

ISBN: 978-3-957323-48-4

Printed in Germany

Der Verlag dankt Mona-Darleen Schlachtenrodt und Philipp Hartmann.

- 7 **»Wichtig war immer die Genauigkeit«**
- 21 **Kindheit.**
»Wenn die Eltern Geld verdienen« (1982)
- 35 **Jugend.**
»In Berlin 16. 10. 89–4. 11. 89« (1989),
»Zuchthaus Brandenburg« (1990), »Frank« (1990)
- 55 **Familie und Beruf.**
»Gute Nacht« (1983) und »Schuster« (1983),
»Geschieden« (1986) und
»Danke, ich trinke nicht« (1979)
- 69 **Alter.**
»Johanna Just« (1980) und »Der rote Milan« (1991)
- 83 **Sterben und Tod.**
»Gespräche in einer strahlentherapeutischen
Klinik« (1985)
- 99 **»Vieles bleibt bis heute unausgesprochen«**
- 103 **Filmografie**
- 109 **Verweise**
- 123 **Dank**
- 125 **Abbildungen**

»Wichtig war immer die Genauigkeit«¹



Der Dokumentarfilm der DDR ist voll von Bildern der Arbeit und der Arbeitenden. Historisch überwog zunächst das Laute, Hämmernde, unterlegt vom Pathos des Aufbaus. Je mehr jedoch dieses Pathos mit seiner utopischen Zukunftsgewissheit sich verbrauchte, umso mehr wurden Störungen sichtbar: Kleine Risse im monumentalen Bild, die vom DDR-Film schnell wieder gekittet wurden. Wie kein anderer Regisseur hat Hans Wintgen sein Augenmerk auf die verdeckten Brüche des DDR-Alltags gerichtet. In seinen Dokumentarfilmen wird sichtbar, wie unter der scheinbar so festgefügtten Oberfläche Schwierigkeiten überhandnahmen, die öffentlich niemand wahrhaben wollte. Als Hans Wintgen längst mit einem De-facto-Berufsverbot belegt und aus der DEFA-Produktion ausgeschlossen war, stellte der Verband der Film- und Fernsehchaffenden der DDR (VFF) 1987 fest, das Ansehen des Dokumentarfilms habe durch dieses Schweigen Schaden genommen: »Das hat etwas mit mangelndem Wahrheitsgehalt, mit mangelndem Problembewusstsein, aber auch mit mangelnder Qualität zu tun. [...] Sterile Publizistik und sprachloser Dokumentarfilm sind die Folge.«² Hans Wintgens Filme waren immer auch Versuche, diese Sprachlosigkeit des DDR-Dokumentarfilms zu überwinden.

Das Private als konkreter Ort, aber auch als Lebenshaltung wurde in der DDR der 1970er-Jahre immer wichtiger. Lebenssinn und Lebensglück wurden gegenüber der Arbeit, dem Engagement für Gesellschaft und Politik eher in privaten Beziehungen, Freundschaften und Familie gesucht. Dieses neue Verhältnis zwischen *öffentlich* und *privat* hat der Kulturhistoriker Paul Betts als eine der bedeutendsten gesellschaftlichen Verschiebungen im Lebensalltag unter Erich Honecker beschrieben – letztlich, so Betts, meinte der allgemeine Rückzug in die relative Freiheit des Privaten, »that private life now took on new political gravity«. ³ Dieses neue politische Gewicht des Privaten ist in den Filmen Hans Wintgens, geboren 1949 in Falkensee bei Berlin, unmittelbar mit Händen zu greifen: Ob es sich um Alkoholismus handelt, um Kindergarten, Jugendgefängnis, Scheidung oder den Umgang mit Sterben und Tod – Wintgens Filme beobachten die DDR stets *von unten*. Seine Filme gehören zu jenen DDR-Produktionen, die die Arbeitswelt verlassen und auf den einzelnen Menschen in seinem privaten Umfeld und seine individuelle Lebenssituation blicken.

Hans Wintgens Arbeiten entstanden zwischen 1977 und 1991. Jede dieser Produktionen interessiert sich für eine menschliche Grundsituation: für die Kindheit in »Wenn die Eltern Geld verdienen« und für den Tod in »Gespräche in einer strahlentherapeutischen Klinik«. Es gibt den Jugendlichen und seinen Aufbruch in die Welt

der Erwachsenen in »Frank«; und es gibt Bilder von Familie und Beruf in den »Abendgruß«-Produktionen für das DDR-Fernsehen oder im Dokumentarfilm »Geschieden«. Schließlich wird auch das Alter mit seinen Lebensrückblicken in »Der rote Milan« und »Johanna Just« thematisiert. Jeder dieser Filme erkundet eine spezifische Lebensphase, die in der DDR hunderttausendfach, zeitgleich und überall, so oder ähnlich durchlebt wurde. Hans Wintgens Filme fügen sich damit zu dem Bild einer allgemeinen DDR-Biografie: Nicht als das Abbild seiner individuellen Biografie selbst, sondern als Filmbild eines charakteristischen Alltagslebens in der DDR. Die Biografie dieses fiktiven, in der DDR der 1970er und 1980er lebenden Menschen, die sich anhand seiner Filme zusammensetzen lässt, ist hier Gegenstand der Betrachtung. ⁴

Ein grundlegendes Problem in Wintgens Filmen ist die Frage, wie es sich unter großem Druck leben lässt. Sie zeigen, wie das Kind, der Jugendliche, die Erwachsene, der Alte, die Sterbende auf die überwältigenden Bemühungen in ihrer Umwelt reagieren, sie zu beeinflussen und zu kontrollieren. Fast alle, die den Alltag der DDR erlebten, kannten die allgegenwärtigen Versuche, ihr Leben in vorgezeichnete Bahnen zu lenken. Die Reaktionen darauf waren je nach Charakter, Alter und Erfahrung andere, eines aber war gewiss: Wurde der Anpassungsdruck zu stark, setzten Reaktionen ein, ihn zu mindern – sei es durch Flucht und Ausreise, durch Widersetzen und Opposition oder durch

Gewöhnung, Starre, Schweigen. Über letztere als die allgemeinste und verbreitetste Reaktion sang Wolf Biermann 1968 in »Ermutigung«: »Du, lass dich nicht verhärten / In dieser harten Zeit / Die all zu hart sind, brechen, / Die all zu spitz sind, stechen / und brechen ab sogleich«. ⁵ Es war das Jahr der Niederschlagung des Prager Frühlings, und es war das Jahr, in dem Hans Wintgen sein Abitur mit der damals obligatorischen Ergänzung durch eine Facharbeiterausbildung ablegte. Mit dem Abitur wurde er so auch »Betonbauer« – ein Beruf, dessen wesentlicher Vorgang das Herstellen von »Schalungen« und »Bewehrungen« ist, um ein formgerechtes Erhärten des noch weichen Betons zu ermöglichen. ⁶ Mit Blick darauf könnte man bildhaft beschreiben, dass Hans Wintgen ganz am Beginn seiner Berufslaufbahn erfuhr, dass Abwehr von Druck durch Abkapselung, Kruste und Schale zunächst zwar stützt, zugleich aber eine Verhärtung der inneren Substanz zur Folge hat.

Es ist, als wenn sich hieraus das Motto für Wintgens Filmarbeit ableiten ließe. Das Behutsame und Zurückhaltende – das Weiche –, das sich in seinen Filmen beobachten lässt, ist bei ihm eine ästhetische Haltung. Ihr entscheidendes Charakteristikum ist die Reduktion: Dem Film wird zunächst ein großer Teil seines Korsetts entzogen, das ihn von außen stützt und zugleich über mögliche Schwächen hinwegzuhelfen vermag. Hans Wintgen verzichtet auf Hilfsmittel wie Kontrast, Effekt und Sensation; auch Kommentar und Musik fehlen. Die Kamera agiert langsam, oft ist sie

völlig unbewegt. In gleicher Weise reduziert ist die Montage: Es gibt nur wenige Schnitte; häufig anzutreffen sind dagegen lange, durchgehend gedrehte Einstellungen. Mit diesem Rückbau an filmischen »Schalen und Bewehrungen« wird das Ausgangsmaterial seiner Filme deutlich: die im Alltag vorgefundenen Bilder und Töne samt ihren Rissen. Sie sind ein Material, das noch das ursprüngliche Suchen und Finden, die Verzögerungen, Pausen, Fehler und Stockungen enthält. Originalton, Mimik, Gestik, Zeit und Raum – überhaupt das Atmosphärische – erlangen damit eine zentrale Bedeutung. Insgesamt tragen und schützen sie den inneren Kern der Filmarbeit Hans Wintgens: die Sprache.

Wintgens Filme sind von intensiven Gesprächssituationen geprägt. Sie zielen nicht nur auf einen Punkt, sondern umkreisen ihr Thema und fächern es in die Breite seiner Facetten auf. Meist handelt es sich dabei um vage Gewusstes und nur ungerne Thematisiertes. Oft nähern sie sich dem Tabu. Die Interviewtechnik, die er dafür anwendet, ist eine in Wintgens Psychologie-Studium (1970–1974) geschulte – abwartend, feinfühlig und grundsätzlich wohlwollend darauf bedacht, beim Gegenüber nicht Meinungen abzufragen, sondern im gemeinsamen Gespräch etwas Neues zu finden. Wenn dabei eine grundlegende Haltung beschrieben werden kann, dann die, sich dem Angedeuteten und Unausgesprochenen mit Behutsamkeit zu nähern, es mit Vorsicht zu erkunden und sich dabei als Filmemacher

auch selbst zu zeigen. Wie in Biermanns »Ermutigung« geht es darum, der Härte nicht selbst noch einmal Härte entgegenzusetzen. Der Druck, unter dem Wintgens Gesprächspartner oft stehen, äußert sich auch in Sprachversagen. Die Filme stellen dieses aber nicht aus, sondern sie enthalten es einfach. Nur in Wintgens letztem Film, »Der rote Milan« (1991), kehren sich die Verhältnisse um. Hier nutzt er zu Beginn des Films einen Kommentar und spricht aus, was in seinen vorangegangenen Filmen nur implizit enthalten war: Nie habe er benennen können, so Wintgen, woher die »dumpfe Wut« kam, die er in der DDR empfunden habe. Nun aber, 1991, könne er sie vorführen – so wie sie sich »verkörpere« im Gespräch mit dem Protagonisten des Films, dem Offizier des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) Heinz Kilz.

Die ausdrückliche Verbindung von Sprache mit ihrer körperlichen Ebene, die Wintgen in diesem letzten Film vollzieht, zeigt sich schon in seiner Diplomarbeit, die er 1981 als Regie-Student an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam-Babelsberg (HFF) verfasst. In seinem Text »Die Sprache im Dokumentarfilm – dargestellt am Beispiel des Porträtfilms ›Martha‹ von Jürgen Böttcher und des filmischen Essays ›Das weite Feld‹ von Volker Koepf«⁷ wird deutlich, dass es Wintgen nicht einfach darum geht, im Gespräch mit seinen Interviewpartnern möglichst genaue und treffende Formulierungen zu erhalten. Vielmehr sollen die Protagonisten seiner Filme

mit der »Original-Ton-Aussage« im Zentrum des Films ein selbstbestimmtes »eigenes sprachliches Bild« hervorbringen können.⁸ In Anlehnung an Jürgen Böttchers Bemerkung, dass der Rhythmus eines Filmes aus dem Atem seiner Erzähler hervorgehen möge,⁹ formuliert Hans Wintgen als Regie-Student hier sein eigenes ästhetisches Programm: Das sprachliche Abbild eines Menschen, das er sucht, umfasst die gesamte Gesprächssituation des Films: den Protagonisten wie auch den anwesenden Filmemacher und sein Leben, die räumlich-zeitlichen und die »sinnlich konkreten« Dimensionen des Sprechens als »Kommunikationsmittel« und beiderseitigen »Akt«.¹⁰

Die private Sphäre begann während der 1970er-Jahre zu einem von Staat und Partei misstrauisch beobachteten und sorgfältig überwachten Teilbereich der DDR-Gesellschaft zu werden. Hans Wintgen war einer derjenigen, die dieses neue Misstrauen früh zu spüren bekamen: Sein Studium an der Hochschule für Film und Fernsehen wie sein gesamtes Berufsleben waren davon überschattet. Einige seiner Filme liegen heute, so Wintgen, daher nur als »Rudimente«¹¹ vor (der Hauptprüfungsfilm »Danke, ich trinke nicht«, 1979, und »Geschieden«, 1986) oder sie sind, mehr als das, Ergebnis einer gewaltsamen Transformation, die ohne sein Wissen und ohne seine Einwilligung geschah (»Gute Nacht«, 1983). Die Zensur konnte seine Filme zwar beschädigen, nicht aber in etwas gänzlich anderes verwandeln. Wintgens Ästhetik bewirkte, dass wichtige Aussagen fest in die

Struktur des jeweiligen Films eingewoben sind. Auch seine zensurierten Filme wurden daher nicht gezeigt und nicht gesendet. Bei anderen Filmen kam es zu keinerlei Änderungen, da sie unmittelbar verboten wurden: Sein Diplomfilm »Johanna Just« (1980), seine Fernsehfilme »Wenn die Eltern Geld verdienen« (1982) und »Schuster« (1983) blieben in ihrer ursprünglichen Form erhalten. Dies gilt auch für Wintgens Film über Sterben und Tod »Gespräche in einer strahlentherapeutischen Klinik« (1985): Dieser entstand bei der Filmgruppe »Staatliche Filmdokumentation« am Filmarchiv der DDR und wurde dort als »Dokument für die Zukunft« von vornherein nicht für die Öffentlichkeit produziert.

Die Folgen der verweigerten Selbstzensur waren massiv: Jeder einzelne seiner Filme, so Wintgen, habe ihm eine Tür verschlossen.¹² Wintgen-Filme wurden nicht im Kino und nicht im DDR-Fernsehen gezeigt und so auch nicht rezensiert. Delegationen zu Festivals oder ein Verkauf ins Ausland, wo das internationale Publikum den Regisseur hätte kennenlernen können, waren undenkbar. Seine Filme blieben in den Archiven, die Filmvorschläge unrealisiert. Schon seine Hochschulfilme waren auf Ablehnung gestoßen. Der Abschlussfilm »Johanna Just« wurde nicht abgenommen, so dass er sein Regie-Studium zunächst ohne Diplom beendete. Nur durch Fürsprache Konrad Wolfs und durch den Erfolg seines Diplomfilms auf der Veranstaltung »Der erste Film« in der Akademie der Künste im Februar 1982

erhielt er sein Diplom verspätet doch noch. Zu diesem Zeitpunkt arbeitete er bereits seit dem 1. September 1981 »auf Bewährung« im Berliner Betriebsteil des DEFA-Dokumentarfilmstudios, Gruppe Kinderfilm. Als jedoch Wintgens Debütfilm über einen Kindergarten in Berlin-Marzahn vom Auftraggeber Fernsehen als nicht sendefähig abgelehnt wurde, war sein Schicksal als Außenseiter besiegelt: »Danach konnte ich machen, was ich wollte, es ging nichts mehr.«¹³ Von nun an hatte er kaum noch Chancen, Filme zu drehen, auch wenn er sein – ohne Prämien allerdings geringes – Grundgehalt weiter bezog. Studiodirektor Heinz Rüscher erklärte, solange er Direktor sei, werde Hans Wintgen keinen Film mehr realisieren.¹⁴ Dieses *de facto* verhängte Berufsverbot erlaubte kaum mehr als seinen Sterbefilm, die Archivproduktion für die Staatliche Filmdokumentation. Erst 1989/90 konnte er wieder drehen: Im Gefängnis Berlin-Rummelsburg entstand die Wendedokumentation »Frank« (1990) und zeitgleich »Zuchthaus Brandenburg« (1990), außerdem »In Berlin 16. 10. 89–4. 11. 89« (1989). 1991 drehte Wintgen seinen 14. und letzten Film, die Fernsehproduktion »Der rote Milan«.

Solche in der DDR behinderten und blockierten Berufsbiografien wirken sich bis heute aus. Zu den langfristigen Folgen gehört, dass Hans Wintgen als Regisseur auch über 1989/90 hinaus unbekannt geblieben ist. Wintgen, der weder Mitglied der SED noch des DDR-Filmverbandes war, wirkt mit seiner Verweigerung zudem im Nachhinein auch

provozierend: Jeder seiner Filme, die den Alltag anders zeigen als der gewöhnliche DDR-Dokumentarfilm, und jeder Film, bei dem er den Eingriffen nicht zustimmte, sind Dokumente dafür, dass es möglich war, den ausgesprochenen und unausgesprochenen Forderungen nach Anpassung und Selbstzensur nicht nachzukommen. Auch deswegen wurde Wintgen zum Außenseiter und Einzelgänger des DDR-Films, der nirgends dazugehörte, weil er eine Alternative jenseits von Prämien und Festivaldelegierungen repräsentierte. Dass er damit auch nach 1990 in keine Publikation zum DDR-Dokumentarfilm zu passen scheint, hat sein ehemaliger DEFA-Kollege Peter Steinkopff in einer Rezension beschrieben: »Nicht erkannt und gewürdigt werden Filmregisseure wie z.B. Hans Wintgen, die sich ästhetisch und inhaltlich radikal dem Mainstream verweigerten. Ich erinnere mich nicht, dass jemals einer seiner Filme das Licht einer öffentlichen Projektionslampe erblickt hat. [...] Wer damals im Spiel von Partei und Helfershelfern nicht mitmischte, war ausgegrenzt und wird auch bei der Vergangenheitsverklärung heute vorsorglich [...] übersehen.«¹⁵

Die vorgezeichnete Laufbahn Hans Wintgens war gewiss eine andere gewesen. Aufgewachsen in einer kommunistischen Familie, und so auch erzogen, gehörte er zu denjenigen, die die DDR nicht beseitigen, sondern verbessern wollten.¹⁶ Allein dass er Abitur ablegen, ein Psychologie-Studium aufnehmen und nahezu beenden konnte, dass er bei der DEFA zum Volontariat angenommen und

zur Filmhochschule delegiert wurde, zeigt, dass Wintgen zunächst als zuverlässige Nachwuchshoffnung eingeschätzt wurde. Wintgen war Sohn der französischen Lektorin Madelaine Wintgen-Belland und des aus dem Rheinland stammenden Hochschullehrers für Mathematik Georg Wintgen, einem der wichtigsten Vertreter der DDR-Kybernetik. Als Professor an der Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität Berlin galt dieser als »Nestor der Ökonomisch-Mathematischen Methoden« in der DDR.¹⁷ Die intellektuelle Prägung, die dieses Elternhaus bot, mischte sich mit französischen Einflüssen. Wintgen konnte als Sohn einer Französin als Kind und Jugendlicher mehrfach die DDR verlassen und nach Frankreich reisen. Hinzu kamen die jüdische Familiengeschichte seitens seines Vaters¹⁸ und die kommunistische Haltung seiner Eltern – beide waren nach 1945 in die DDR übergesiedelt und in die KPD eingetreten.

So wurde Wintgen in den DDR-Institutionen zunächst als »einer von uns« empfangen. Zumal in der DEFA traf er auf Hans Goldschmidt, Produktionsgruppenleiter der Produktionsgruppe Kinderfilm, mit dessen Familie noch Beziehungen aus dem Rheinland bestanden. Goldschmidt trat zunächst als Förderer Wintgens auf und drängte ihn, in die SED einzutreten. »Die hatten«, so Wintgen, »Großes mit mir vor.« Als aber deutlich wurde, dass er sich in der gewünschten Weise nicht einsetzen ließ, schlug die anfängliche Sympathie in »Hass« um.¹⁹ Ähnliche Erfahrungen

hatte er zuvor schon an der Filmhochschule gemacht. Die dortige Zensur schildert Wintgen als Versuche »im Guten erst«, dann als »kleine Erpressungsversuche«, schließlich als »blanken Hass«. ²⁰ An der Art und Weise, wie er seine Diplomurkunde erhielt, ist das Ausmaß dieses vergifteten Miteinanders ablesbar: Als er gegen den Willen der Hochschulleitung 1982 doch noch sein Diplom erhielt, wurde ihm dieses an einer Bushaltestelle überreicht, denn eine Genehmigung, die im Grenzgebiet Potsdam-Babelsberg liegende Filmhochschule zu betreten, besaß er zu diesem Zeitpunkt nicht mehr. An solchen Umschlagmomenten, in denen bei Nichterfüllung von Erwartungen aus Sympathie augenblicklich Hass und aus Zusammengehörigkeitsgefühl Gegnerschaft wird, lässt sich ein in der DDR verbreitetes Freund-Feind-Denken ablesen: In moralisierender Aufladung wurde nur die absolute Zustimmung und das uneingeschränkte Bekenntnis akzeptiert. Wer sich nicht bedingungslos als Freund zu erkennen gab, wurde zum Feind.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich auch das Ministerium für Staatsicherheit mit Hans Wintgen beschäftigte. Aufgrund des großen Teils an MfS-Unterlagen aus den 1980er-Jahren, der als verloren, vernichtet oder noch nicht aufgefunden gelten muss, ist auch der Vorgang »Hans Wintgen« bisher fast ausschließlich durch Berichte einer IM »Monika« aus dem Zeitraum 1970 bis 1973 überliefert. ²¹ Sie berichtete erstmals am 10. November 1971 über Wintgen, den sie auf »einer kleinen Feier« kennengelernt

hatte: »Bei billigem Rotwein und einer bulgarischen Salatpeise wurde eine zwanglose Unterhaltung geführt, wobei politische Themen fast nicht berührt wurden.« ²² »Politisch« wurde es allerdings einige Tage später, als sie während eines Besuchs bei Hans Wintgen sein Manuskript fand, »Brief eines Soldaten an einen Studenten«, »worin die NVA diffamiert wird«. ²³ Ihre Meldung dieses Fundes mündete unmittelbar in »Maßnahmen« des MfS zur »Personenüberprüfung Wintgen«. ²⁴ Mehrfach wurde die IM nun in den nächsten Monaten dazu aufgefordert, einen engeren persönlichen Kontakt zu Wintgen herzustellen, um dessen »politische Konzeption« kennenzulernen – auch »zur Sicherheit des Vaters«. ²⁵ Es ist davon auszugehen, dass dies nur der Beginn weiterer Kontroll- und Lenkungsversuche Wintgens durch das MfS war; nachweisen lässt sich dies aufgrund der Aktenlage bisher jedoch nicht.

Hans Wintgen suchte in seinen Filmen immer wieder, vor allem die problematischen, schmerzhaften und »kranken« Seiten der DDR-Gesellschaft zu Bewusstsein zu bringen: die vielen Alkoholkranken und die hohen Scheidungszahlen, den autoritären Kindergarten und das repressive Jugendgefängnis, den unaufrichtigen Umgang mit Sterben und Tod. Auch seine nicht-realisierten Filmthemen zu Suizid, Adoption, Kinderheim, Krebskranke weisen darauf hin. Sie sind die äußerliche Beschreibung einer Symptomatik durch den ausgebildeten Psychologen Wintgen, da der Patient die unmittelbare Wahrheit nicht zu ertragen vermag.